

UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I GLASA

**1. međunarodni umjetnički i
znanstveni simpozij**

Zbornik radova



Ars Academica
Symposia

UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I GLASA

Zbornik radova 1. međunarodnog
umjetničkog i znanstvenog simpozija
Umijeće i/ili učenje scenskog govora i glasa

UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I GLASA

Zbornik radova 1. međunarodnog umjetničkog i znanstvenog simpozija Umijeće i/ili učenje scenskog govora i glasa

Biblioteka Ars Academica – Symposia

Nakladnik

Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Hrvatska

Za nakladnika

Helena Sablić Tomić

Urednica zbornika

Selena Andrić

Glavni urednik izdanja

Igor Tretinjak

Urednički odbor

Alen Biskupović

Mehmed Porča

Recenzenti zbornika

dr. sc. Željko Jozić, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Hrvatska

red. prof. art. Tatjana Bertok-Zupković, Akademija za umjetnost i kulturu, Hrvatska

Lektura i korektura

Nikolina Maletić

Likovno oblikovanje

Ana Sladetić Šabić

Sarah Lukas Kostolanji

Tehničke urednice

Sladana Pupovac

Marta Radoš

Grafička priprema

Luka Cveniće

Tisak

Zebra, Vinkovci

©2025 Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati bez nakladnikova pisanog dopuštenja.

Objavljivanje ove knjige financijski je potpomoglo Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske Odlukom o financijskoj potpori izdavanju znanstvene knjige/visokoškolskog udžbenika u tiskanome i elektroničkome obliku u 2023. godini (KLASA: 402-03/23-01/00135, URBROJ: 533-03-24-0007).

ISBN 978-953-8181-84-9 (tiskano izdanje)

ISBN 978-953-8181-85-6 (e-knjiga)

DOI ZBORNIKA: <https://doi.org/10.59014/TOND2125>

CIP zapis dostupan je u računalnom katalogu Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 151112000.

UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I GLASA

1. međunarodni umjetnički i znanstveni
simpozij Umijeće i/ili učenje scenskog
govora i glasa, Osijek, 3. veljače 2023.

Zbornik radova



Osijek, 2025.

SADRŽAJ

- 7 **UVODNA RIJEČ**
- 9 **Lejla Jusić**
VAŽNOST KONTINUIRANOG RADA NA TEHNICI
GLASA GLUMCA
THE IMPORTANCE OF CONTINUOUS WORK ON
ACTOR'S VOICE TECHNIQUE
- 21 **Agota Vitkai Kučera**
OSNAŽIVANJE GLASA GLUMCA
STRENGTHENING THE ACTOR'S VOICE
- 29 **Đurđa Škavić, Ines Carović**
VIŠEKODNOST JEZIKA I GOVORA U SCENSKOM
IZRIČAJU – SCENOLEKT
MULTIMODALITY OF LANGUAGE AND SPEECH
IN STAGE EXPRESSION – SCENOLEKT
- 40 **Vesna Ždrnja, Saša Latinović**
NASTAVA SCENSKOG GOVORA NA AKADEMIJI
UMETNOSTI U NOVOM SADU
STAGE SPEECH INSTRUCTION AT THE ACADEMY
OF ARTS IN NOVI SAD
- 53 **Arma Tanović Branković**
METODOLOGIJA IVANE CHUBBUCK U
GLUMAČKOM IZRAŽAJNOM SREDSTVU GOVOR.
UNUTARNJI MONOLOG U KREACIJI REPLIKE:
MOĆ NEIZGOVORENOG
THE METHODOLOGY OF IVANA CHUBBUCK
IN THE ACTOR'S EXPRESSIVE TOOL: SPEECH.
INTERNAL MONOLOGUE IN THE CREATION OF
DIALOGUE: THE POWER OF THE UNSPOKEN

- 67** **Vjekoslav Janković**
GOVOR: OSLOBOĐENA GOVORNA RADNJA
U NASTUPU ZA MIKROFON
SPEECH: LIBERATED SPEECH ACTION
IN A MICROPHONE PERFORMANCE
- 84** **Mehmed Porča**
RAZVOJ GLUMAČKOG SREDSTVA GOVOR KROZ
POSTUPNOST U OBUČAVANJU/NASTAVI
THE DEVELOPMENT OF THE ACTOR'S TOOL:
SPEECH THROUGH SEQUENTIAL TRAINING/
TEACHING
- 95** **Program Prvoga umjetničkog i znanstvenog simpozija**
UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I
GLASA

UVODNA RIJEČ

Međunarodni umjetnički i znanstveni simpozij o scenskom govoru i glasu *Umijeće i/ili učenje scenskog govora i glasa* održan je 3. veljače 2023. godine po prvi put na ovim prostorima. Središnja tema bila je scenski govor i glas s praktičnog, umjetničkog gledišta. Na simpoziju je predstavljeno jedanaest radova četrnaest renomiranih autora i priznatih stručnjaka spomenutog područja. U zborniku je objavljeno odabranih devet tekstova koji sa znanstvene i umjetničke strane obrađuju problematiku pedagogije glasa i govora, naglaske, govor na sceni i drugo. U predavanjima i diskusijama, kao i u tekstovima, tematiziralo se poučavanje scenskog govora i glasa na glumačkim školama – u kojoj mjeri su zastupljeni teorija i literatura, a u kojoj praktični rad te koje su metode nastave scenskog govora i glasa i tko ih predaje. Sve su to pitanja s kojima se pedagozi na području scenskog govora i glasa godinama susreću. Nedostatak diskusija o toj temi bio je glavni motiv članovima Odsjeka za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku za okupljanjem stručnjaka iz cijele regije te pokretanjem dijaloga među umjetnicima, praktičarima i znanstvenicima, širenjem znanja i produbljivanjem iskustava u području umjetničkog govora i glasa. Simpozijem te objavljivanjem radova hrvatskoj se javnosti nastoje približiti najnovije spoznaje u ovom području. Zbornik je namijenjen umjetnicima i znanstvenicima kao i svima koji se bave teorijom i praksom scenskog govora i glasa ili javnog govorenja.

Ideja je zbornika međunarodnog umjetničkog i znanstvenog simpozija o scenskom govoru i glasu dijeljenje sa stručnjacima iz regije iskustva o nastavi scenskog govora i glasa i svim njegovim ostalim aspektima. Jedan od ciljeva je uspostaviti dijalog stručnjaka koji se bave pitanjima vezanima uz scenski govor i glas. Želimo raspraviti o pristupu studentima, posebice novim generacijama, i izazovima s kojima se suvremeni pedagozi susreću na ovom području. Namjera uredničkog tima je pružiti odgovore na pitanja poput koliko su važni teorija i literatura, a koliko praksa i utječe li izbor materijala na kojima se studira govor i glas na kvalitetu i rezultate nastave. Također, želimo otvoriti prostore nacionalne i međunarodne suradnje i zauzeti se za ulogu scenskog govora i glasa na glumačkim školama.

Selena Andrić, urednica

ZBORNIK RADOVA

Lejla Jusić

VAŽNOST KONTINUIRANOG RADA NA TEHNICI GLASA GLUMCA

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/VVBE2197>

Sažetak

Rad ima za cilj ukazati na važnost kontinuiranog i postupnog rada na tehnici glasa, prezentirati metodologiju istog, a koji za konačan ishod ima upotrebu glasa (kao glumačkog sredstva) u njegovom potpunom obimu uz mogućnost prilagođavanja različitim oblicima teatarskih produkcija. Rad će obraditi ključne faze nastavnog procesa kroz koji studenti glume prolaze tokom individualnog glasovnog razvoja te uz teorijsku pripremu stječu praktično znanje. Specifičan i postupan individualni pristup u osnovi je tehnike glasa glumca s obzirom na to da se obuka treba referirati na spoznaju o vlastitom glasu. Kontinuirani rad na tehnici glasa glumca i glasovni razvoj temeljen na individualnim glasovnim mogućnostima rezultira adekvatnom upotrebom glasa u svrhu kvalitete glumačke igre.

Ključne riječi: tehnika glasa, glasovne predispozicije, glasovni razvoj, individualni pristup, kontinuitet

1 Akademija scenskih umjetnosti u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, lejla.jusic@asu.unsa.ba

Uvod

Osnova ovog rada je potreba da se skrene pažnja na važnost kontinuiranog rada na tehnici glasa glumca. Kod vokalnih profesionalaca procentualno ćemo najviše vokalne discipline uočiti kod operских pjevača koji i nakon formalnog obrazovanja nastavljaju kontinuirano raditi na sebi. Tu praksu prema vlastitim potrebama svakako trebaju usvojiti i glumci. Redovni trening glasa, ali i uma i tijela istovremeno, održava potrebnu kondiciju. Zahtjevi za glasovnim angažmanom glumca kontinuirano se mijenjaju. Od glumca se očekuje vokalna svestranost. Sve je više teatarskih produkcija koje podrazumijevaju i songove u dramskoj situaciji pa je zato važno kroz studij individualno osvijestiti glasovne mogućnosti studenata te uspostaviti individualni sistem glasovnog treninga. Slobodno možemo konstatirati da je glumcima, u odnosu na druge vokalne profesionalce, glas višestruko opterećeniji. Praksa višesatnih proba tijekom procesa rada na predstavi, koji u kontinuitetu može trajati i po mjesec dana, a ponekad i duže, potom česta igranja predstava na različitim scenama, zahtijevaju intenzivan glasovni angažman i prilagođavanje istog prostornim zahtjevima. To često podrazumijeva dodatna opterećenja i glasovne transformacije koje izlaze iz sfere samog govora (pjevanje, vikanje, plač, kašalj, smijeh...). Naravno, ne smijemo zanemariti ni fizičke aktivnosti poput zahtjevnog scenskog pokreta, plesnih koreografija tijekom kojih glumac mora zadržati stabilan glas, i u govornom i pjevanom obliku, ovisno od zahtjeva predstave. Za svakog glumca izazov je primijeniti glasovno-govorne konstante na odgovarajući i kreativan način u odnosu na zahtjeve uloge.

Metodologija rada

Glas, kao zaseban stručno-umjetnički predmet koji studij glume prati kroz svih osam semestara na dodiplomskom studiju, zasigurno je jedan od onih predmeta gdje su potpuno drugačija očekivanja studenata i pretpostavke što je predmet istraživanja, te ga povezuju isključivo s pjevanjem. Za cilj ima u potpunosti osvijestiti glasovne mogućnosti svakog studenta koje će potom prema zahtjevima, ali i vlastitim afinitetima, u profesionalnom teatarskom životu primjenjivati. Pored teorijskog i praktičnog upoznavanja s tehnikom koja je osnova glasovne obuke, treba paralelno dopustiti da

se razvija individualna kreativnost. S obzirom na to da većina studenata studij glume upisuje nakon završene srednje škole, ali i fakulteta različitih usmjerenja, najveći dio njih nije imao priliku upoznati se s osnovnim pojmovima tehnike glasa. Jedan je od prvih koraka osvijestiti tijelo i glas kao instrument. Za scenski govor i pjevanje iznimno je važan aktivitet potrebnih mišićnih grupa. Radi lakšeg shvaćanja vokalnog instrumenta i njegova funkcioniranja tokom nastavnog procesa, analiziramo ga kroz tri skupine organa koji sudjeluju u stvaranju glasa (organi za respiraciju, fonaciju i rezonancu). Radeći na različitim vokalnim zadacima tokom studija, studenti osposobljavaju svoj glas kako bi odgovorili svim zahtjevima glumačke profesije. Smatram da sâm početak rada na tehnici glasa možemo postaviti u sferu pokreta, osvijestiti da je i glas u osnovi pokret u kojem učestvuju različite mišićne grupe i dijelovi glasovnog aparata potaknut nervnim impulsom iz mozga. Osvještavanje aktiviteta mišića koji učestvuju u produkciji glasa je najpouzdanija polazna osnova za rad. Aktivnim vježbanjem mišići usvajaju neophodne pokrete što omogućava da cijeli proces nakon određenog vremena svjesno kontroliramo. Analiziranje stečenih navika pri upotrebi glasa, koje često mogu biti ekstremne i primjetne su na samom početku procesa, važno je za osvještavanje spoznaje o vlastitom glasu koja je u početku sasvim očekivano isključivo subjektivna. Analiza bi trebala biti polazna tačka za složeni proces glasovne obuke uz vježbe za relaksaciju, respiraciju, fonaciju i artikulaciju. Cilj je vremenom postići pravilno impostirani ton koji obuhvata adekvatan položaj glasovnog aparata uz duboki udah, oslonac daha na dijafragmu, meku ataku tona i aktivnost rezonatora, što su ujedno osnove koordiniranog rada organa za pripremu, produkciju i oblikovanje glasa. Ovo je, također, podesna podjela organa koji učestvuju u stvaranju glasa.

Proces analize stečenih navika teče paralelno s radom na početnim vježbama tokom kojeg veliku ulogu igra vrijeme koje je potrebno da svako individualno počne uviđati navike koje ga mogu sputavati, stvoriti bespotrebnu mišićnu tenziju te ograničiti i potisnuti glas. Dobre i korisne navike svakako treba afirmirati u daljnjem procesu. Dakle, potrebno je otkloniti potencijalne blokade u samom tijelu kako bi se ponovno povezali s našim prirodnim glasovnim mogućnostima koje će podržati i pratiti unutarnji kreativni impuls. Prije rada na vježbama za respiraciju važno je proći kroz sistem vježbi za relaksaciju kako bi studenti analizirali svoje tijelo i oslobodili ga od suvišnog mišićnog naprezanja. U praksi su se najdjelotvornije

pokazale vježbe koje se izvode u relaksirajućem ležećem položaju u kojem je najlakše kroz određene pokrete osvijestiti sâm osjećaj opuštenosti, prvenstveno vrata i ramena gdje najčešće dolazi do prekomjerne tenzije i nakupljanja negativne energije, potom ruku, nogu i cijelog tijela. Opušteno i oslobođeno tijelo u ležećem položaju omogućit će da se kroz duboko disanje osvijesti rad mišića koji učestvuju u samom procesu respiracije.

Tokom govora i pjevanja disanje je regulirano voljnim nervnim sistemom i dah postaje snaga, odnosno početni impuls kojeg podržava pravilno pokretanje određenih mišićnih grupa. Vježbe za pravilan tip disanja nam ujedno omogućavaju i potrebnu relaksaciju koja će otkloniti eventualnu tenziju u glasicama, odnosno u larinksu koji mora biti oslobođen dok govorimo. Aktivnost spoljnih mišića larinksa u sadejstvu je s unutarnjim koji pomiču glasnice. Ta aktivnost rezultira vibriranjem glasnica. U samom početku vježbe moramo raditi oprezno i postepeno, jer se zbog dubokog udisaja u organizam unosi veća količina kisika pa jedna od nuspojava može biti i vrtoglavica ili gubitak svijesti. Vokalni pedagog treba upozoriti studente da se u tim vježbama isključivo oslanjaju na individualne predispozicije, osluškiju potrebe tijela i da ne prilagođavaju svoj tempo i rezultat rada grupi. Usvajanjem pravilnog stava tijela rješavamo se bespotrebne napetosti u vratu, vilici, jeziku i ramenima. Samo opušteni i potom pravilno aktivirani mišići glave, vrata i ramena mogu da pamte ispravne pokrete. Kostabdominalno disanje, kao najpogodniji oblik disanja za vokalne profesionalce, omogućava oslobađanje organa za produkciju glasa od nepotrebnog naprezanja. Pravilno disanje rezultat je svjesnog aktiviranja disajnih mišića (udisača i izdisača) i dijafragme. Usvajanjem pokreta pri aktivaciji tih mišićnih grupa postupno radimo na njihovom aktivitetu, stavljamo ih pod kontrolu, što rezultira samopouzdanjem pri glasovnoj produkciji. Nakon određenog broja ponavljanja specifičnih vježbi, mišići pamte energiju i to je u osnovi princip usvajanja i glasovne tehnike. U svrhu bržeg osvješćavanja tog procesa najpogodnije je porediti ga sa sportom. Studenti koji su se bavili bilo kojim oblikom fizičke aktivnosti prije početka studija su u izvjesnoj prednosti, jer sportska disciplina podrazumijeva, osim samog vježbanja, i poznavanje svog tijela te osluškivanje potreba istog. Koliko god je važno kontinuirano vježbanje, od iznimne važnosti je obezbijediti tijelu i potreban odmor. Umorno tijelo sigurno nam neće moći pružiti adekvatnu podršku što će se odraziti i na sâm glas. Upravo s praktičnim radom koji će podržati rad i na glavnom predmetu

(Gluma) te na drugim stručno-umjetničkim predmetima, treba obraditi teorijski anatomsku građu glasovnog aparata i psihološke aspekte u svrhu potpunijeg razumijevanja pravilne upotrebe i njege glasa. Iznimno je važno da studenti prihvate i zdrave navike po pitanju brige o glasu poput svih vokalnih profesionalaca. Već od prve godine studija trebalo bi se podrazumijevati da novostečene tehničke i zdrave glasovne navike studenti počnu primjenjivati i van nastavnog procesa na predmetu kako bi izbjegli štetne posljedice neadekvatne upotrebe glasa.

Svaki glas je jedinstven i upravo individualne mogućnosti treba označiti kao prednost i specifičnost svakog pojedinca. To je ujedno polazna osnova za rad i istraživanje. Oslobođen glas treba prihvatiti sa svim vrlinama i manama, dopustiti da se razvija te vremenom postići potrebnu fleksibilnost i zvučnost (sonornost) uz preduvjet da tokom cijelog procesa u fokus stavljamo zdravlje glasa. Jačanje samog tijela i istovremeno oslobađanje od bespotrebne mišićne tenzije od presudne je važnosti za pravilnu upotrebu glasa i preduvjet da glasu obezbijedimo podršku u vidu potrebnog aktiviteta većih i jačih mišića tijela (trbušnih, interkostalnih, leđnih...) što će smanjiti opterećenje manjih mišića (mišića larinksa, vratnih mišića, samih glasnica itd).

Rad na tehnici glasa dug je i postupan proces. Zahtijeva postupno usvajanje i ovladavanje novim glasovnim navikama i od presudne važnosti je nastavni proces izvoditi u relaksiranoj relaciji student – predavač s obzirom na to da bilo koja vrsta stresne situacije može negativno uticati na veoma složen proces. Svaka prekomjerna tenzija u tijelu, ali i raspoloženje i umor prenose se na glas. Treba otkloniti svaki vid psihološke prepreke. Bilo koji termin u toj fazi rada, kojim bismo označili da student nešto radi nepravilno, mogao bi biti potencijalno poguban za glasovno samopouzdanje koje treba steći što prije. Treba vjerovati svom glasu, ali ga u tu fazu možemo dovesti samo predanim i preciznim radom. Početkom studija studenti moraju postati svjesni da je glas kao glumačko sredstvo iznimno važan. Glasovnu obuku treba da prati briga o zdravstvenim aspektima glasa te psihičkoj i fizičkoj kondiciji. Snaga, koja će nam biti potrebna za zahtjevne glasovne angažmane, uz fleksibilnost je jedna od motoričkih sposobnosti na čiji razvoj je jedino moguće uticati kontinuiranim vježbanjem.

Dakle, već na prvoj godini studija treba usvojiti teorijsko i praktično znanje osnova tehnike glasa. Spoznaja vlastitog glasa, usvajanje pravilnog

stava osviještenog i oslobođenog tijela, aktivitet različitih mišićnih grupa, pravilan tip disanja, rad dijafragme, appoggio, aktiviranje rezonatora, vježbe za artikulaciju i oblikovanje vokala čine osnovu rada na praktičnim vježbama. Istovremeno je važno obraditi i osobine tona. Na prvom mjestu, bitno je obraditi pojam boje glasa kako bismo što prije došli do lične boje koja je jedinstvena i najvažniji faktor pri određivanju kvalitete glasa, a potom usvojiti i pojam fonične boje (svijetla i tamna) koja pravilnom upotrebom postaje veoma snažno dramsko izražajno sredstvo. Visina, glasnost, intenzitet, tempo i ritam svojstva su tona koja su istovremeno i govorne konstante pa smatram prikladnim i termin glasovno-govorne konstante.

Tokom nastavnog procesa treba izbjegavati mehaničko usvajanje i ponavljanje usvojenih pokreta. Za glasovnu obuku glumca znatno je korisnije u početku oslušivati tijelo, prepustiti se instinktu, reagirati na impulse u potrazi za kreativnom energijom mišića. To će nas u konačnici dovesti do svjesnog aktiviranja potrebnih mišića i omogućiti kontrolu prvenstveno nad procesom disanja. Težimo stabilnom ukorijenjenom dahu koji će nam biti najbolji oslonac za scensko djelovanje i štediti potrebnu energiju. Dah kao pokretač glasa je kreativna snaga i iznimno važna komponenta glumačkog procesa koju ne treba posmatrati isključivo kao tehnički usvojen proces. Dah nas povezuje s emocijom, a glas je potom prenosi publici. Ponekad nam sâm način disanja, i bez upotrebe glasa, može dati uvid u stanje lika. Od samog početka studenti trebaju usvajati vježbe kao prirodno unapređivanje procesa respiracije.

Plan i program druge godine studija uvodi studente u zanimljiviji i kreativniji proces. U prilici su primjenjivati stečena znanja i unaprijediti ih kroz složeniji sistem vježbi. Dolazimo i do mnogima željno očekivanog pjevanja.

Pjevanje je, naravno, izvanredan način da proširite glas, ono pojačava disanje i prisiljava vas da otkrijete i koristite rezonance u grudima i glavi. (C. Berry, 1997: 24)

Upravo ovo je temelj za tehničke vježbe za impostaciju glasa uz klavir u trećem semestru kroz koje se glas dodatno oslobađa, povećava opseg i fleksibilnost. Unapređuje se oslonac daha na dijafragmi i kapacitet daha, jer je za pjevani ton potreban veći kapacitet u odnosu na govorni. Rad na ovim vježbama u osnovi zahtijeva sve pretpostavke pravilne impostacije uz prilagođene intonacije prema individualnim glasovnim mogućnostima što

je zadatak vokalnog pedagoga i korepetitora kako bi redovno zagrijavanje glasa bilo ugodno i svrsishodno. Pogrešna intonacija može stvoriti nelagodu studentima i poljuljati samopouzdanje u vlastiti glas s negativnim posljedicama u pogledu oslobođenosti i fleksibilnosti glasa. Treba svakako imati potrebno strpljenje u postizanju rezultata u radu sa studentima koji se prvi put susreću sa pjevanjem.

Rad na vježbama glasovnih improvizacija studentima otvara značajan prostor da dalje istražuju svoj glas. Podstiču njihovu maštu i kreativnost uz tehničke izazove kako oponašati glasom zvukove iz prirode, različite prirodne pojave, glasove životinja (onomatopeja) itd. Komične improvizacije zabavan su način da povežu svoj glas s maštom, kreativnošću, emocijama, spontanošću i fizikalnošću, iako sam pokret tokom ispitne vježbe biva sveden na minimum, poželjan uglavnom kao početni impuls. Nakon što odaberu temu i kreiraju određenu priču, zadatak je da je prezentiraju glasom. Grupni rad doprinosi kreativnijim rješenjima i velikoj ponudi glasovnih improvizacija, jer slušajući se međusobno intuitivno i spontano, reagiraju na zvukove i tonove koje čuju te kao odgovor na to plasiraju vlastite glasovne improvizacije. Ovu vježbu je zgodno kombinirati s odabranom muzičkom temom koja bi mogla biti inspirativna i za samu priču. Tema treba biti prilagodljiva izvedbi u različitim tempima, intonativno prilagođena grupi, dovoljno zanimljiva za izvođenje na vokalima i moguće višeglasno pjevanje. Paralelno teče rad i na vježbama za ritam i dinamiku te vježbama za otvaranje rezonatora kroz različite akrobatske poze. Studenti na kraju trećeg semestra od prethodno pomenutih elemenata kreiraju ispitnu vježbu koja obuhvata različite vidove glasovne produkcije. U narednom semestru upoznaju se prvenstveno s osnovama tehnike klasičnog pjevanja (bel canto) kroz složenije impostacijske vježbe uz klavir, primjenjuju je na odabranoj vokalizaciji koja se u sklopu ispitne vježbe izvodi u najvećem dijelu individualno, u potpunosti prilagođeno glasovnim mogućnostima svakog studenta. Vježbe za dinamiku i fleksibilnost glasa rade se kroz individualne i zajedničke vježbe pod naporom. Veoma korisna vježba u ovoj fazi procesa je izgovaranje teksta kroz preskakanje štrika (vijače). Studentu prvenstveno omogućava da istovremeno prati i razvija fizičku i glasovnu kondiciju potrebnu za kontinuirano izvođenje ove vježbe.

U prve dvije godine studija studenti bi trebali osvijestiti sve važne procese vezane za produkciju glasa, usvojiti zdrave navike i steći vokalnu kondiciju kako bi bili što spremniji za naredni semestar glume koji počinje radom

na tragedijama. Izrazita glasnost i intenzitet u monolozima zahtijeva dublji govorni glas. Larinks treba zadržati u niskoj, odnosno centralnoj poziciji. Osvještavanjem centra rezonance nastavljamo se baviti i kroz dinamičke vježbe pokreta i glasa, prvenstveno kroz šapat (centar rezonance u usnoj šupljini), potom fiksiranje centra tokom tihog govora koji treba zadržati i u glasnom govoru uz aktiviranje grudnog rezonatora da bismo najglasniji ton postigli sadejstvom svih rezonatora, ali bez napora i bespotrebne tenzije u tijelu. Akustički i fizički stabilan ton u vježbama glasa i pokreta podrazumijeva rezonantan, oslobođen, fleksibilan glas kroz dinamičko nijansiranje u centralnom registru, ukorijenjen dah, misaonost. Određeni zahtjevni pokreti mogu pomoći da izvjesne nepravilnosti u samoj produkciji glasa popravimo, jer se i ove vježbe rade u svrhu oslobađanja glasa i aktiviranja rezonatora. Student kreira vježbu sastavljenu od ličnog izbora pokreta s tim da vokalni pedagog može preporučiti određeni pokret ukoliko se javi individualni problem u emisiji glasa. Analiza muzičkog materijala sa studentima uvodi u izbor songa koji im predstavlja određeni izazov. Taj voljni moment uvodi u relaksiraniji početak rada. Ovaj semestar mnogi studenti očekuju s izvjesnom nelagodom, jer nisu sigurni u svoje pjevačke sposobnosti. Teško pristaju na taj dio procesa i s velikom tremom počinju raditi na songovima. Smatraju to jednim od najtežih zadataka. Često u seminarskim radovima, nakon uspješne javne prezentacije ispitne vježbe, uz spoznaju da su postigli željeni rezultat, naglašavaju kako im je to dalo veliko samopouzdanje za daljnji glumački angažman. Naravno, kao i u tehničkim vježbama za impostaciju uz klavir, odabir adekvatne intonacije od presudne je važnosti za interpretaciju odabrane numere.

S obzirom na to da je za studente glume individualno izvođenje muzičke numere vrsta izloženosti koja im je nepoznata, najbolji put je odabrani song postaviti u okvire dramske situacije, napraviti potrebnu glumačku analizu, savladati muzički materijal i potom pristupiti izvođenju uz obaveznu pratnju klavira. Ovakav pristup omogućava slobodniji pristup songovima koji bi potom mogli biti i sastavni dio procesa na predmetu Gluma.

U narednom semestru nastavlja se rad na vježbama glasa i pokreta, a zadatak je niz složenih akrobatskih pokreta s većim intenzitetom u odnosu na prethodni semestar. Sinhronizacija crtanih filmova koja se radi u profesionalnom studiju, kao i pomenuta vježba glasovnih improvizacija, jedna je od omiljenih vježbi studenata, jer na sličan način potiče njihovu

kreativnost. Kroz proces snimanja susreću se i s radom s mikrofonomima i upoznaju kompletan proces rada u studiju.

U završnoj godini studija na sedmom semestru poželjno je raditi na duetima, tercetima, ansambl numerama iz oblasti muzičkog teatra (partnerska igra). Studenti zajednički kreiraju završnu vježbu koja predstavlja rekapitulaciju vježbi iz prethodnih godina. Numere se mogu izvoditi uz prikladne muzičke matrice ili pratnju klavira uz tehničku podršku ozvučenja (mikrofona/bubica) što predstavlja novo iskustvo izvođenja songa u dramskoj situaciji koja je ovaj put zadata s obzirom na to da se izbor svodi na već poznate songove iz mjuzikla. Ispitni zadatak u završnom semestru je individualna vježba „Moj glas“ koju student kreira prema spoznaji o vlastitim glasovnim mogućnostima koje je razvio i unaprijedio tokom studija. U ovom završnom radu studentima treba biti motivacija da na najbolji mogući način prezentiraju vlastiti glas i da prema tome izaberu materijal na kojem će raditi. Seminarski radovi koji prate sve semestre imaju važnu ulogu u samom procesu. S obzirom na to da je tema iskustvo rada na predmetu u odnosu na plan i program svakog semestra, seminarski radovi prvenstveno koriste studentima da analiziraju svoj rad. Analizom lakše artikuliraju napredak, promjene u glasu, eventualne probleme i lični doživljaj samog procesa, a pedagog ima uvid u razumijevanje procesa od strane svakog studenta.

Zaključak

Iz svega prethodno navedenog možemo zaključiti da je važnost kontinuiranog rada na tehnici glasa glumca u direktnoj vezi za potrebom održavanja glasovne kondicije i nakon završenog studija. Tokom cijelog nastavnog procesa fokus je na aktivitetu mišića koji učestvuju u cjelokupnom procesu nastanka glasa (respiracija, fonacija, rezonanca, artikulacija) i pravilnom aktivitetu cijelog tijela. Time se postiže zavidan nivo potrebne glasovne i fizičke kondicije što automatski pretpostavlja njihovo održavanje. Fizičku kondiciju je teško steći, a vrlo lako izgubiti. Tokom nastavnog procesa lako je uvidjeti koliko je suštinski kompleksan proces sticanja glasovne, ali i fizičke i mentalne kondicije potrebne za glumački angažman. Zato smatram da je iznimno važno kontinuirano raditi na tehnici glasa i na održavanju glumačke kondicije općenito. To će obezbijediti potrebnu spremnost da u

svakom trenutku odgovorimo zahtjevima glumačke profesije. Tehnički i fizički je bitno tehniku glasa usvojiti što prije kako bi postala organska u svrhu fokusa na glumu. Nakon studija treba biti otvoren za sve vidove dodatne edukacije, ali svakako treba održavati stečenu kondiciju kroz sistem individualnog glasovnog treninga koji se usvoji tokom studija. Vokalni pedagozi imaju veliku odgovornost u pronalaženju najsigurnijeg puta za svakog pojedinca kako bi usvajao osnove tehnike glasa postupno bez neželjenih zdravstvenih posljedica. U svrhu toga studente je potrebno upoznati i teorijski i praktično s različitim metodama, vježbama, uvjetno rečeno tehnikama koje će im omogućiti da dođu do željenog rezultata. Aktivno, ali istovremeno opušteno tijelo, kao i osvještavanje rada organa koji učestvuju u produkciji glasa preduvjeti su za potpun glas i fleksibilnost istog tokom scenskog angažmana.

U cilju što produktivnijeg rada sa studentima odgovorni vokalni pedagozi trebaju po potrebi prisustvovati časovima predmeta Gluma kako bi se kroz glumačke zadatke pratio individualni rad studenata i naročito primjena stečenog teorijskog i praktičnog znanja iz predmeta Glas što i jeste jedan od osnovnih ciljeva rada na predmetu. U istu svrhu poželjno je održavati časove i na teatarskim scenama kako bi studenti stekli osjećaj većeg i drugačijeg prostora te uvidjeli kako to utiče na njihov glasovni angažman s obzirom na to da su vježbaone i scene na akademijama u kojima rade tokom studija manji prostori. Ta navika ponekad kao posljedicu može imati i fiksiranu glasnost i intenzitet pa je rad u drugim prostorima jako poželjan kako bi se bilo koja fiksacija odbacila, a ujedno je iskustvo koje može značajno doprinijeti glasovnom samopouzdanju tokom igranja u velikom prostoru. Osjećaj samog prostora podstiče adekvatnu podršku koja rezultira vokalnom oslobođenosti. Takav proces je prisutan i u profesionalnim produkcijama s obzirom na to da pripreme počinju na manjim scenama s nepotpunom scenografijom. Prelazak na veliku scenu ne bi trebao biti prvenstveno fizički, potom akustički, ali ni umjetnički stresan čin. Veći prostor podrazumijeva srazmjerno veći glasovni i fizički angažman, ali istovremeno i potrebnu smirenost kako bi se što bolje fokusirali na prilagođavanje prostoru. Treba otkriti i analizirati najjače i najslabije pozicije na pozornici te ispitati akustiku, svjesni činjenice da ljudska tijela apsorbiraju zvuk te da će se ista uz prisustvo publike mijenjati. Sama scenografija može znatno uticati na vokalnu aktivnost s obzirom na to da su određeni materijali svojevrsni pojačivači suprotno onima koji upijaju

glas. Artikulacija, također, mora biti prilagođena prostoru kako ne bismo izgubili čujnost i fokusiranost u glasu. Nakon iskustva rada na velikoj sceni koje se očituje u osjećaju prostora, fizički pamtimo i zahtjeve iste te energiju potrebne za kvalitetnu izvedbu.

Važno je studentima pojasniti da će se susretati s različitom terminologijom koja će se vezati za određene pristupe rada na glasu. Stoga je bitno tokom procesa upoznavati ih sa svim terminima koji se vezuju za glasovnu obuku. Poželjno je biti otvoren prema različitim tumačenjima, sistemima vježbi, uvjetno rečeno glasovnim modelima. Svaku novu aktivnost koja povoljno utiče na glas treba usvajati, unapređivati i u daljnjem radu primjenjivati. S obzirom na to da govorimo o individualnom procesu, vokalni profesionalci trebaju tragati za najpogodnijim modelom vježbi koji će unaprijediti njihovu glasovnu produkciju.

Literatura

Za uspostavljanje prethodno opisane metodologije rada na predmetu Glas na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu, pored formalnog muzičkog obrazovanja na Odsjeku za solo pjevanje, ličnog praktičnog iskustva soliste opere i vokalnog soliste u različitim oblicima muzičkog teatra i drugim muzičkim pravcima, muzičkog saradnika i korepetitora u teatarskim predstavama, na istu je uticala i oblikovala i stručna literatura koja se bavi fenomenom glasa:

Berry, Cicely (1997) *Glumac i glas*, AGM Zagreb.

Brennan, Richard (1998) *ALEXANDER TECHNIQUE – a practical introduction*, Element.

Grujić Erenrajh, Ljiljana (1995) *Glasovno obrazovanje glumca*, Univerzitet umetnosti Beograd.

Jones, Chuck (2010) *Make your voice heard*, Back Stage Books.

Lehmann, Lilli (2004) *Moja umetnost pevanja*, Beograd: Studio Lirica.

Linklater, Kristin (1976) *Freeing the natural voice*, Drama Publishers/Quite Specific Media group Ltd.

Marković, Marina (2002) *Glas glumca*, CLIO Beograd.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1991) *Rad glumca na sebi II*, Cekade, Zagreb.

Špiler, Bruna (1972) *Umjetnost solo pjevanja*, Muzička akademija Sarajevo.

Špiler, Bruna (1973) *Osnovi vokalne tehnike*, Muzička akademija Sarajevo.

THE IMPORTANCE OF CONTINUOUS WORK ON ACTOR'S VOICE TECHNIQUE

Abstract

The aim of work is to point out the importance of continuous and gradual work on voice technique, to present its methodology, which has as its final outcome, the use of the voice (as an acting tool) in its full scope, with the possibility of adaptation to different forms of theater productions. The work will process the key stages of educational process that acting students are going through, during individual voice development, and along with theoretical preparation, they acquire practical knowledge. A specific and gradual individual approach is in the basis of the actor's voice technique, considering that the training should refer to the knowledge of one's own voice. Continuous work on the actor's voice technique and vocal development based on individual voice capabilities results as adequate use of voice that contributes to the quality of acting.

Keywords: voice technique, voice predispositions, voice development, individual approach, continuity

OSNAŽIVANJE GLASA GLUMCA

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/URHJ6035>

Sažetak

O složenom procesu nastajanja glasa i delikatnim fiziološkim zbivanjima koja prate ovaj fenomen, raspravljao je još Aristotel, a suvremeni autori, kod nas i u svijetu, temeljito su razradili i opisali postulate akustičke teorije (Cvejić, 1980.). Složeniji fenomen u odnosu na neartikulirani zvuk, odnosno glas, čini govor. Govor (artikulirani glas) je osnovno, i u današnje vrijeme najčešće korišteno oruđe u komunikaciji, njime se prenose misli i emocije. Posjeduje individualne i emotivne karakteristike i time daje „otisak govora“, koji je jedinstven za svakog čovjeka poput otiska prstiju. Glas ima svoju frekvenciju, intenzitet, raspored akustičke energije, specifičnu spektralnu analizu, mikropauze u govoru i drugo (Mumović, 2004). Elitni vokalni profesionalci glas upotrebljavaju više sati u danu, u većem rasponu i jačem intenzitetu, često i pri nepovoljnim akustičkim uvjetima. Osim toga, od njih se očekuje da govore i kada su u lošem psihofizičkom stanju, odnosno i kad osjećaju zamor, stres i bolest. S obzirom na to da je upotreba glasa dijelom fizička radnja koja podrazumijeva upotrebu određenih mišića, neophodna je dobra vokalna edukacija kao i kontinuirani trening, koji će omogućiti maksimalnu upotrebu glasa uz minimalni napor.

Profesionalizacija glasa je dug i postupan proces koji podrazumijeva ovladavanje novim glasovnim navikama (Vitkai, 2013:22).

Ključne reči: vokalni profesionalci, glas, vokalna edukacija

² Akademija umetnosti Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, agowit@hotmail.com

Uvod

Disanje, pokret i govor su svakodnevne aktivnosti zdravog ljudskog bića. Postavlja se pitanje, je li to dovoljno za profesionalno bavljenje glumom i zbog čega je važno školovati glas u glumačkim školama i osvijestiti tijelo.

Kako navodi Marina Marković u svojoj knjizi *Glas glumca*, „zahtevi scene su sasvim drugačiji od potrebe svakodnevnice. Na sceni je sve naglašeno: šapat i krik, glasan govor i pevanje, dozivanje i kašljanje“ (Marković, 2002:9). Stoga je neophodno najprije upoznati „oruđe“ koje upotrebljavamo, potom ga profesionalizirati, odnosno, uvježbavati, savladati te održavati.

S obzirom na to da je upotreba glasa dijelom fizička radnja koja podrazumijeva upotrebu određenih mišića, neophodna je dobra vokalna edukacija kao i kontinuirani trening, koji će omogućiti maksimalnu upotrebu glasa uz najmanji mogući napor.

Tijekom školovanja, studenti glume se najprije upoznaju s anatomijom fonatornog aparata, zatim s fiziologijom, odnosno, načinom njegovog funkcioniranja, potom njegovom, brigom i higijenom glasa, kako ne bi došlo do oštećenja tako suptilnog sustava za reprodukciju glasa. Zahvaljujući suvremenoj tehnologiji, dostupne su video snimke i fotografije o izgledu i funkcioniranju vokalnog aparata, čime je komunikacija s budućim vokalnim profesionalcima – glumcima postala jednostavnijom. Instrument kojim se koriste glumci jest čitavo tijelo, a glasnice nisu okom vidljive, zbog čega je proces profesionalizacije dugotrajniji. Također, izuzetan izazov čini mijenjanje ili prilagođavanje govornih navika, poput intonacije, tempa i melodike govora.

Određene karakteristike glasa – visina, jačina, boja

Visina glasa ovisi o napetosti, duljini i debljini glasnica, kao i broju i brzini treptaja u sekundi. Ukoliko je veći broj treptaja u jedinici vremena, utoliko je glas viši. Što su glasnice tanje, kraće, napetije, ton je viši, a što su dulje, deblje i manje napete, ton je niži. Visina tona ovisi i o snazi daha pokrenutog iz pluća, kao i prilagođenosti rezonatornih šupljina (Vitkai i Latinović, 2014:41). Visina glasa je u fonijatriji, mjerljivi parametar, koji se

određuje kibernetički, iz najstabilnijeg dijela snimljenog glasovnog uzorka, a bilježi se s F0. Ta fundamentalna frekvencija se izražava u hercima (Hz), pri čemu 1 Hz predstavlja jedan broj vibracijskog ciklusa u sekundi. Tako F0 predstavlja fizičku karakteristiku, što, akustički promatrano, upućuje na visinu glasa.

Srednja vrijednost govornog glasa kod muškaraca se kreće oko 120 Hz, a kod žena oko 200-220 Hz. Visina glasa, izražena u F0 kod čovjeka se kreće od 60 Hz do 1568 Hz (Mumović, 2004.).

Jačina glasa ovisi o amplitudi treperenja glasnica (vibracijskom ciklusu), brzini strujanja daha među njima, količini i pritisku istisnutog daha, kapacitetu pluća, otvorenosti glotide, veličini i građi rezonatornih prostora te o cjelokupnoj građi tijela individue (Vitkai – Latinović, 2014:44; Cvejić, 1980). Intenzitet fonacije je mjerljiva kategorija, dok se jačina glasa može prosuditi subjektivnom percepcijom. Pomoću računalnog softvera i snimljenog glasa utvrđuju se najniže i najviše vrijednosti intenziteta glasa, koje se obilježavaju u decibelima (dB). Normalne vrijednosti govornog glasa su 70-75 dB (Hirano, 1993.), dok vrijednosti ispod 68 dB ukazuju na patologiju. Čovjek može proizvoditi zvukove u opsegu 30-110dB (Sataloff, 2005:33).

Boja glasa ovisi od kvaliteti i kvantitetu te rasporedu alikvotnih tonova, obliku amplitude kao i rezonantnim šupljinama, osobenostima koje su kod svakog glasa drukčije. Svaki čovjek ima svoju prirodnu i jedinstvenu boju glasa, koja se može mijenjati prema potrebi u bezbroj kolorističkih varijeteta. Poziv glumca upravo zahtijeva stavljanje posebne pozornosti na boju glasa. Raznolikost tonske boje jest moćno izražajno sredstvo, a s obzirom da se od glumaca očekuje česta transformacija u odnosu na zadani lik, to se odnosi i na boju glasa. Ukoliko je ta boja neprirodna, neophodan je veliki napor pa je stoga važna dobra vokalna tehnička priprema; kako ne bi došlo do poremećaja glasa.

Metode glasovnog obrazovanja

Vokalni aparat je glumčev instrument smješten unutar tijela i nije vidljiv bez pomoćnih aparata koji se upotrebljavaju u fonijatriji. S obzirom na to da je glas jedan od najvažnijih „alata“ za rad i izraz glumca, profesija zahtijeva visok stupanj glasovnog obrazovanja i glasovne tehnike. Budući

profesionalac se mora pripremiti kako u teorijskom, tako i u praktičnom smislu.

Literatura ukazuje na to da se još u antičkom periodu istraživalo na planu glasa i pokreta, sinkronizaciji gesta i riječi, teksta i pokreta (Varošaneć-Škarić, 2010.; Vitkai, 2013.).

Postoji veći broj metoda učenja. Znanstvenoistraživačka metoda podrazumijeva poznavanje anatomije i fiziologije vokalnog aparata; auditivna metoda zasniva se na slušanju; vizualna na promatranju i uočavanju grčeva na licu i drugim dijelovima tijela te nedostataka u disanju i fonaciji; dok empirijska metoda podrazumijeva uočavanje i pamćenje kako pozitivnih, tako i nepravilnih postupaka.

Glasovno obrazovanje glumaca na Akademiji umetnosti u Novom Sadu prožima klasične postavke glasa s ruskom školom čiju je osnovu dao Stanislavski, a unaprijedio Grotowski. Stereotipi u glasovnom obrazovanju se ne primjenjuju, jer ne dovode do željenih rezultata. Izuzetno je važan individualni pristup, iako je nastava kolektivna. Svaki pojedinac ima svoj osobni pečat – glas, sa vlastitim karakteristikama, prednostima i nedostacima pa svatko napreduje svojim tempom. Novije metode, empirijskim putem i dugogodišnjim pedagoškim radom urodile su plodom čiji je cilj bio i jest postići oslobođen, intuitivan i spontan glas, odnosno razviti glas u što je moguće većem opsegu, kako bi se njime mogli koristiti uz što manje napora, a u što dužem periodu i sa što većim varijetetima uz postizanje glasovne fleksibilnosti, nosivosti, izdrživosti u situacijama duže upotrebe pri različitim okolnostima te otkrivanje i upotrebu što raznovrsnije palete glasovnih transformacija.

Suvremeno kazalište od glumaca zahtijeva često veoma intenzivnu upotrebu glasa u dužem vremenskom trajanju, zbog čega je neophodan svakodnevni vokalno-fizički trening poput onog kod sportaša. Što je uloga vokalno zahtjevnija, priprema i održavanje glasa je ozbiljnije. Ukoliko se pojedinac za predstojeći vokalni napor ne pripremi adekvatno, može se suočiti s ozbiljnim vokalnim poremećajima.

Vokalne vježbe za stjecanje izdrživosti i jačine

Studenti glume se tijekom školovanja, uglavnom na početku, najpre suoče s promuklošću (koja može trajati kraće ili duže vrijeme) ili s „pucanjem“ glasa zbog njegove zloupotrebe. Zloupotreba glasa podrazumijeva upotrebu glasa na neadekvatnoj tonskoj visini i jačini, upotrebu glasa pri buci i drugo. Probe i pripreme su svakodnevne, a traju po nekoliko sati. Ukoliko glasnice nisu zagrijane, a tijelo nije utrenirano, brzo dođe do vokalnog zamora, pa i oštećenja.

Veliki izazov predstavljaju vojničke besjede, koje zahtijevaju dobru vokalanu utreniranost i izdržljivost izvođača, umijeće gradacije; kako u jačini tako i u tonskoj visini te konstatnu upotrebu glasa u većem intenzitetu, tj. glasnosti. Posebno kreirane vokalno-fizičke vježbe na primjeren način pripremaju glas glumaca za ovaj zahtijevan način njegova upotrebe. Tijekom dugogodišnjeg pedagoškog rada i karijere, kako znanstvenoistraživačke, tako i izvođačke, kreirala sam specifične vježbe, koje imaju za cilj jačanje muskulature glasnica, ali i čitavog tijela s ciljem da se glas upotrijebi u što većem opsegu, što glasnije u što dužem periodu, pri tom s lakoćom i bez ikakvih oštećenja ili zamora. Posebno kreirane vježbe se uvode postupno, a polaze od improviziranih pokreta i glasovne upotrebe, najprije neartikuliranim glasom, potom uz pomoć dobro poznatih brzalica. Od ležernih, povezanih pokreta i blage upotrebe glasa na tonskoj visini koja je za svakog pojedinca u određenom trenutku najprijatnija, postupno prelazim na stakato (odsječne) pokrete i upotrebu glasa. Ti odsječni pokreti, kao i slogovi brzalice izgovaraju se u određenom ritmu i tempu. Postupno se pokreti i slogovi teksta, koji se izgovaraju na improviziranoj, ali svaki put promijenjenoj tonskoj visini izgovaraju angažiranije. Postupno dolazimo do veoma snažnih, određenih, odsječnih pokreta, koje prati snažan glas po svim glasovnim registrima. Kada je glas postigao sigurnost, snagu i jačinu bez napora, brzalice biva zamijenjena tekstom. Tekst koji je obavezan tijekom školovanja, a mislim na vojničke besjede, se stih po stih uvježbava uz oštre, kratke i snažne pokrete te skokovit, glasan izgovor slogova teksta po čitavom vokalnom registru. Kondicija se stječe dodavanjem stihova.

Kako bi se uvježbala uzlazna i silazna gradacija, studenti uz postupni pokret naviše i naniže izgovaraju slogove teksta. Pokret je odsječan, energičan, kratak, a izgovor teksta mora pratiti energiju pokreta, kao i melodiju, odnosno, uzlazni silazni tonski niz.

Navedene vokalne vježbe treba uvoditi postupno te ih produžavati, kako se glas ne bi zamorio te da bi se postigao odgovarajući učinak. Nakon intenzivnih vokalnih vježbi, kao i prije njih, obavezno je blago zagrijavanje, odnosno, relaksacija, kako tijela, tako i glasa. U tu svrhu služe lake vokalne vježbe bez upotrebe instrumenta uz ili bez pokreta. Najprijatnije su vokalne vježbe na improviziranim tonskim visinama, koje u određenom trenutku odgovaraju svakom pojedincu što važi i za jačinu. Suglasnici V, N, M su idealni za opuštanje, ili treperenje usnicama, ili kotrljajuće R u silaznom pokretu, ili poput sirene, ali sa silaznim završetkom kako bi se miškulatura oko glasnica, pa i same glasnice opustile.

Zaključak

Budući vokalni profesionalac, pa i svaki vokalni profesionalac koji nije ovladao osnovama tehnike glasa i vještinama kojima se na najučinkovitiji način upotrebljava glas, naći će se pred golemim izazovom, ukoliko zbog neadekvatne glasovne upotrebe dođe do vokalnog oštećenja. Vokalni zamor i oštećenje mogu na kraći ili duži period utjecati na poziv glumca. U svojoj knjizi *Glas i glumac* Cicely Berry govori o tenziji i na koji način ona može da ugrozi glumca: „ne možete ni pod kojim okolnostima dozvoliti tenziji da nađe mjesta u vašem glasu, jer će to kroz vrijeme odvesti u naprezanje i glas će fizički trpjeti“ (Beri, 2008:164).

Posebno kreirane vokalne vježbe, koje se postupno uvode, a polaze od improviziranih pokreta i glasovne upotrebe, pridonose stjecanju vještina glasovne upotrebe. Optimalnu glasnost u scenskom govoru ili pjevanju moguće je postići dobrom i dugotrajnom vokalnom obukom, ali i osobnim profesionalnim stavom pojedinca.

Literatura

- Agota Vitkai Kučera, *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*, Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2013.
- Agota Vitkai Kučera i Saša Latinović, *Moć glasa*, Novi Sad: Akademija umjetnosti, 2014.
- Gordana Mumović, *Konzervativni tretman disfonija*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Medicinski fakultet, 2004.
- Gordana Varošaneć-Škarić, *Fonetska njega glasa i izgovora*. Zagreb: FF Press, 2010.
- Marina Marković, *Glas glumca*, Beograd: Clio, 2002.
- Minoru Hirano i Diane M. Bless, *Videostroboscopic examination of the larynx*, San Diego: Singular Publish Group, Inc. 1993.
- Nikola Cvejić, *Suvremeni Belkanto*, Beograd: Univerzitet umjetnosti, 1980.
- Robert Thayer Sataloff, *Voice science*. San Diego-Oxford: Plural Publishing, Inc., 2005.
- Siseli Beri, *Glas i glumac*, Beograd: Studio Lirica, Krug, 2008.

STRENGTHENING THE ACTOR'S VOICE

Abstract

The complex process of voice production and the delicate physiological events that accompany this phenomenon were discussed by Aristotle, and contemporary authors, both in our country and globally, have thoroughly elaborated and described the postulates of acoustic theory (Cvejić, 1980). A more complex phenomenon compared to unarticulated sound, or voice, is speech. Speech (articulated voice) is the fundamental and, in today's world, most commonly used tool for communication, conveying thoughts and emotions. It possesses individual and emotional characteristics, thus providing a „speech fingerprint,“ which is unique for each person, much like a fingerprint. The voice has its frequency, intensity, distribution of acoustic energy, specific spectral analysis, speech micro-pauses, and more (Mumović, 2004). Elite vocal professionals use their voice for several hours a day, in a broader range and higher intensity, often under unfavorable acoustic conditions. Furthermore, they are expected to speak even when in poor psycho-physical condition, such as when feeling fatigue, stress, or illness. Since voice use is, in part, a physical action involving certain muscles, good vocal education and continuous training are essential to allow for maximum use of the voice with minimal effort.

Voice professionalization is a long and gradual process that involves mastering new vocal habits (Vitkai, 2013:22).

Keywords: vocal professionals, voice, vocal education

VIŠEKODNOST JEZIKA I GOVORA U SCENSKOM IZRIČAJU – SCENOLEKT

Izvorni znanstveni rad
<https://doi.org/10.59014/JNSQ9817>

Sažetak

U radu će biti predstavljen pojam scenolekt – govor pripremljen za scenu (umjetnički govor kazališta, izvedbenih umjetnosti, filma i audiovizualnih medijskih umjetnosti) i njegova višeslojnost. Kroz rad na scenском govoru i govorenju glumci, govorni profesionalci i redatelji svakodnevno nailaze na izazov za govorom koji bi trebao imati pedagošku (učenje primjerom) i umjetničku ulogu. Najsigurniji način osiguravanja takve kvalitete je suradnja s jezičnim (lektori) i govornim (fonetičari) stručnjacima ili s nekom kombinacijom tih dviju struka. U vrlo širokom shvaćanju rada jezičnoga stručnjaka tijekom nastajanja predstave većinom je riječ o naglascima, oblikovanju govorne poruke iz napisanih scenarijskih rečenica, o savjetima i preporukama o točnim jezičnim oblicima u sintaksi i odabiru riječi. Raspravljat će se o višekodnosti i različitim slojevima ispreplitanja u scenolektu – sloju teksta i sloju glasa: o jezičnoj točnosti, točnosti prozodije (naglasaka, dužina i intonacijā), ali i o odabiru boje glasa za određenu ulogu, o njezi glasa i vježbama za glas i izgovor.

Ključne riječi: scenolekt, jezični savjetnik – lektor, govorni savjetnik – fonetičar

3 Akademija dramskih umjetnosti u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu

4 Odsjek za fonetiku, Filozofski fakultet u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu, icarovic@ffzg.hr

Uvod

Glumci, govorni profesionalci, scenaristi i redatelji svakodnevno u scen-skom govoru i govorenju nailaze na izazov za govorom koji bi trebao imati pedagošku (učenje primjerom) i umjetničku ulogu. Tko je za to zadužen? Trebaju li glumci biti obrazovani za standardni govor, ali i za svaki mogući varijetet govora? Imaju li redatelji mogućnost da suradniku za jezik iznesu svoj cilj koji žele postići, a stručnjak za jezik i govor im može predložiti načine na koji se to može jezikom i govorom ostvariti? U vrlo širokom shvaćanju rada jezičnoga stručnjaka tijekom nastajanja predstave većinom je riječ o naglascima, oblikovanju govorne poruke iz napisanih scenarijskih rečenica, o savjetima i preporukama o točnim jezičnim oblicima, u sintaksi i u odabiru riječi. Osim rada na stvarnim projektima, na Akademijama dramskih umjetnosti i glumci i redatelji trebali bi imati kolegije s ishodima o razumijevanju i osviještenosti višekodnosti jezika i govora. U radu će se najprije predložiti termin koji pokriva tu višekodnost govora namijenjenog izvođenju na sceni, a zatim će se detaljnije obrazložiti mogući dijelovi višekodnosti jezika i govora te će se na kraju ponuditi prijedlog za njegovom glasa.

Pojam scenolekt⁵

Pojam scenolekt (sceno- + [dija]lekt) nastao je kao termin za govor pripremljen za scenu (umjetnički govor kazališta, izvedbenih umjetnosti, filma i audiovizualnih medijskih umjetnosti) zasnovan na standardu, mjesnom govoru, sustavu pogrešaka stranoga govornika, govornom poremećaju ili razvojnom dječjem govoru. Tvorba riječi napravljena je kao i analogija termina idiolekt prema natuknici iz enciklopedije (2021):

„(idio- + [dija]lekt), osobni govor karakterističan za pojedinca, zasnovan obično na standardnom jeziku uz primjese razgovornoga jezika (kolokvijalizmi) i interdijalekata, ali može biti zasnovan i na kojem mjesnom govoru uz primjese kolokvijalizama i ‘učenih riječi’ standardnoga jezika. Idiolekti su važni ponajprije za proučavanje knjiž. izraza, ali i jezičnoga razvoja.“

5 Termin je u razgovoru predložio Velimir Piškorec, redoviti profesor na Odsjeku za germanistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i zahvaljujemo mu na tome.

Nedostatak termina idiolekt jest što je to govor jedne osobe i ne pokriva i standardni govor i dijalekt, kao ni govor stranaca koji uče drugi ili strani jezik, ni atipičan govor (s različitim govornim poremećajima), a ni razvojni govor (govor dječje dobi) te je dodatna *diferentia specifica* i to da je namijenjen sceni, a ne privatnom govoru. Lončarić (1977) u svom radu donosi definicije različitih jezikoslovaca (de Saussurea, Hjemsleva, Trubeckoja, Sapira, Stankiewicza, Weinreicha, Jakobsona, Martineta, Avanesova, Chomskog) o sustavu govora nekoga mjesta kao dijalekta, no zanimljivo je da u tom članku, osim geografskog određenja, spominje Ivića koji dodaje dodatne ekstralingvističke informacije koje se mogu dobiti iz proučavanoga govora pa se „varijante koje koegzistiraju na istom lokalnom govoru posmatraju kao sistem (jezičkih) sistema od kojih je svaki vezan za određeni društveni sloj, generaciju ili stilsku funkciju“ te na kraju zaključuje o kodnoj varijabilnosti što bi moglo biti pokriveno terminom scenolekt. Svim je definicijama zajedničko da su *-lekti* sustavi, pa je tako i scenolekt sustav ujednačenoga govora ansambla jedne predstave, ili ako je potrebno, za više scena unutar jedne predstave. Jedan je od primjera predstava *Ciganin, ali najljepši* u kojemu unutar predstave postoji više scenolekata (Carović, 2017). Jedan je romski (hrvatski sa sustavom pogrešaka iz romskog), no i tu ima razlika ovisno o tome s kojeg su područja došli u Međimurje pa se Đani razlikuje od svih po srpskoj ekavici uklopljenoj u prozodijski sustav, drugi je scenolekt Sandijev – kao prvi romski, ali razumljiviji leksički, s melodijom (intonacijom) koja se u učenju jezika zadnja usvaja (Jelaska i Šafarić, 2004), treći je govor jednog gornjomeđimurskog sela (pripremljen na svim jezičnim razinama da bude razumljiv, ali da svatko može reći da je međimurski, iako ne iz nekog konkretnog mjesta), Milenin govor (kao prethodni, ali s urbanim primjesama jer je radila u gradu), govor međimurskih policajaca (urbani kajkavski), govor zagrebačkih policajaca te standardni (govor Kurda Nuzata i Azada) kojima se ključ otkriva tek na kraju – naime njihovu priču slušamo kao prijevod na hrvatski; u drukčije odabranom redateljskom ključu mogli bi govoriti kao Kurdi na hrvatskom sa svojim sustavom pogrešaka u stranom jeziku. Vlašić Duić (2013) u svojim istraživanjima glumačkoga govora kaže da redatelj može iskoristiti potencijale tzv. psihološke ograničenosti standardnoga govora: nespontanoost, konvencionalnost, arbitrarnost i alokalnost, na čemu se temeljio i ovaj govor. Njezin se zaključak može prenijeti i na pojam scenolekta u punom značenju, a to je da se „govor upotrebljava slojevitije, njime

se često ostvaruju i dodatni (suptilniji) ciljevi“, dok Kozloff (2000) također spominje višeslojnost u iskorištavanju „jezičnih izvora“ pod kojima misli na stilističke postupke: poezija i poetizacija najčešće naglašavaju emotivne trenutke, a verbalni se humor, kaže, „stvara postupcima ponavljanja, glasovnim igrama, promjenama koda, polisemijom, neskladom glasa i teksta, konotativnim značenjem...“ Da bi scenolekt mogao postati nekakav sustav kojim se može govoriti na sceni, trebao bi se temeljiti na analizi prostorne govorne raznolikosti s interdisciplinarnim pristupom pa bi tako trebalo analizirati dijalektološke, psiholingvističke, sociolingvističke i sociofonet-ske te ekolingvističke karakteristike nekog zemljopisnog područja. To što netko kao scenolekt koristi dijalekt ili strani jezik pomaže njegovoj identifikaciji, te ga takav govor razlikuje od drugih, a zbog te razlike lako ga se prepoznaje i kao govor koji predstavi, filmu ili crtiću daje posebnu boju.

Višekodnost jezika ili sloj teksta

Klaić je rekao sjajnu rečenicu kao preporuku svakome tko treba uporabiti scenolekt: „Ako publika počne primjećivati jezik u predstavi, znači da je nešto pogrešno.“ Prva je uputa glumcu i govornom profesionalcu da bude prirodan i uvjerljiv, a točnost govorenoga jezika samo je temelj na kojemu može graditi svoju ulogu. U scenolektu bi se trebala poštovati i ako je potrebno, namjerno ujednačiti pravila jezika kao jednoga sustava na svim razinama (fonetskoj, morfološkoj, sintaktičkoj, leksičkoj, čak i neverbalnoj). Tako standardni jezik nije isti u Čehovljevu *Višnjiku*, Shakespeareovu *Titu Androniku*, u Baumovu *Čarobnjaku iz Oza* ili u Townsendinu *Tajnom dnevniku Adriana Mollea*. Točnost jezičnih oblika na svim razinama osim umjetničke ispunjava i pedagošku zadaću, scenolekt na standardu trebao bi biti mjesto na kojem se može čuti kako treba govoriti. Fran Kurelac, poznati hrvatski jezikoslovac, govorio je: „Nema te ljudske riječi koja se dugom uporabom ljudskom uhu omiliti ne može.“, a upravo je zato uloga jezičnog savjetnika važna da u pedagoškoj ulozi jezik ne poklekne. Scenarist, a u radu na filmu, seriji, predstavi i redatelj pažljivo odabire riječi jer semantika utječe na publiku i primateljevu percepciju značenja (npr. *golem* umjesto *velik*, *ogromno* ili *trenutak* umjesto *tren*, *njezin* umjesto *njen*). O sintaksi u Ionescovim djelima Vuletić (1976) piše da već sam avangardni pisac uništava leksički smisao riječi, koristi eliptične rečenice, a time se naglašavaju zvučne komponente, vrednote govorenoga jezika. Vuletić (2007)

govori o razlici govorenog i jezičnoga znaka te koliko je govoreni znak višeslojan: u svojoj realizaciji ostvaren je govornim vrednotama i simultan je (spacijalan, globalan). Istodobno se govornim znakom prenosi nekoliko obavijesti, na nekoliko razina – o predmetu govora, o govorniku (i njegovim karakteristikama – socijalnim, obrazovnim, fizičkim, zdravstvenim) te o glumčevu stavu prema onome što govori ili prema sugovorniku kao izraz emotivne angažiranosti. Vlašić Duić (2014) *U Abesiniju za fonetičara* govori o težnji filma za realističnošću. Ovakva bi se težnja mogla preslikati na sve govorne scene, bilo u kazalištu, igranom ili animiranom filmu jer ovisno o redateljevom cilju i zamisli scenolekt o kojem govorimo koristi „značajke razgovornoga stila: razgovornu gramatiku, fonetiku i prozodiju, njegovu neslužbenost i spontanost, konkretnost, emocionalnu obojenost“. Silić (2006) govori o razgovornom stilu koji je područno ograničen, na njega snažno utječu mjesni govori te se jasno dobro mogu prepoznati razlike u razgovornom jeziku u Zagrebu, Rijeci, Splitu, Dubrovniku ili Osijeku. Katičić (2009) spominje pet tipova razgovornih jezika u hrvatskome jeziku – razgovorni jezici sjeverozapadne Hrvatske, sjevernoga Jadrana, dalmatinski, slavonski i bosanski s hercegovačkim. Razgovorni je stil standardnoga jezika i ne može se smatrati dijalektom ili idiolektom, iako i dijalekt i idiolekt (budući da nemaju ovjerenu gramatičku i pravopisnu normu) mogu imati razgovorni stil koji se najčešće upotrebljava. Na tragu ruskih standardologa, koji razgovornom stilu ne daju karakter funkcionalnoga stila nekog standardnoga jezika jer je prema njihovim tvrdnjama takav stil suprotstavljen standardu, scenolekt možemo smatrati slobodnim odabirom, ali ipak normiranim sustavom unutar sebe. Dobar scenolekt kao sustav imat će na umu svu višeslojnost i bogatstvo koje govorni izraz nudi. Morfologija i sintaksa standardnoga jezika normirane su i lako se mogu provjeriti pomoću različitih normativnih priručnika, za pisani jezik i u pravopisima, no ono što hrvatskome standardnom jeziku još uvijek nedostaje jest ortoepski (pravogovorni) priručnik. Različiti članci ukazuju na razlike u razvoju standardnoga govora, a govornu uporabu i poželjnost koju su Škarić, Škavić i Varošanec-Škarić istražili (1998a i b) i primjenjivali u radu na scenolektu koji su nazvali suvremenim svehrvatskim implicitnim govornim standardom, a koji se razlikuje ponegdje od klasične norme zabilježene u normativnim priručnicima kao oznaka naglaska i duljine. Odabirom točnosti ili namjerne netočnosti u oblicima riječi, poretku ili

glasovnim osobinama (posebno u vokalima) redatelj, glumac i jezični savjetnik mogu stvoriti posebnu, višeslojnu sliku karaktera.

Višekodnost govora ili sloj glasa

Vlašić Duić (2013) govori o izboru dijalekta kao o uvjerljivijem govoru od standarda, bližem gledateljima i slušateljima, no kaže i da se „čini da nije presudno utvrditi u kojoj mjeri govor nekog lika odgovara govoru točno određenog kraja, nego je važna uvjerljivost“. Također spominje i ostvarenje umjetničkog djela s govorom fiktivnog etnika u kojem se mogu prepoznati tek naznake pripadnosti određenom dijalektu. Iako se na prvi pogled može pomisliti da se govori samo o hrvatskim razgovornim varijetetima u smislu dijalekata, sve prije spomenute karakteristike koje možemo analizirati otvaraju sve mogućnosti stranog naglaska pa i etničke obojenosti (Desnica Žerjavić, 2006). Tako se u scenolektu može iskoristiti sustav pogrešaka govornika koji uče hrvatski, ali su im materinski jezici različiti i svi oni mogu biti vrlo lako slušno prepoznati upravo po tim osobitostima. Tako su npr. u mjuziklu *Ljepotica i Zvijer* (GK Komedija) iskoristili scenolekt francuskoga (izvorna bajka koja je korištena kao predložak napisana je na francuskom) na fonetskoj razini (uvularno /r/, naglasak na posljednjem slogu u riječi, intonacije), leksički odabir dobro poznatih fraza i pozdrava: *mademoiselle, madam, monsieur, mon dieu, qu'est que c'est?*) dok su morfologija i sintaksa i naravno ostatak leksika ostali potpuno hrvatski. Takav scenolekt ne otežava slušanje i razumijevanje, a unosi slikovitost, prirodnost i uvjerljivost govoru na sceni. Bogatstvo scenolekta spomenutoga mjuzikla unosi i madam Boca Grande kojoj je na sličan način redatelj odabrao scenolekt hrvatskoga s talijanskim stranim naglaskom u kojem ključ razlikovanja poštuje sociolingvističku analizu prema kojoj poznata operna diva pjeva i govori na talijanskom. Vlašić Duić (2013) navodi da je način govora „izvor nelingvističkih informacija o govorniku, o njegovu socijalnom i regionalnom podrijetlu, osobinama ličnosti, a stereotipne su reakcije česte, pa određene govorne osobine vezujemo uz određene osobine govornika i obratno“. Varošaneć-Škarić (2005) takve informacije o govorniku koje dobivamo iz sloja glasa zove ekstralingvističkim slojem glasa, a paralingvističkim slojem naziva informacije koje dobivamo o psihološkim emocionalnim stanjima i određena obilježja karaktera kroz ton, glasnoću, tempo, stanke i boju glasa. Tanner i Tanner (2004) opisuju u obliku

tablice parametre glasa koja se koristi u forenzičnoj fonetici i može biti polazišna točka za izradu karaktera pomoću sloja glasa, na primjer nosni, visok, molećivi glas znači emocionalnu nestabilnost i nisko samopoštovanje, vrlo glasan i nizak glas visoku dominantnost, a uski raspon tona daju dojam ravnodušnosti, dosade ili tuge. Desnica Žerjavić (2006) govori o onome što američki filmografi jako dobro znaju – a to je da „slušaitelji procjenjuju govornika prema varijetetu govora koji upotrebljava“. Uobičajena je praksa američkog filma da glumci imaju govorne treninge prije audicije kako bi postigli govornu uvjerljivost. Neki autori predložaka za scenarij (kao J. K. Rowling) stavljaju veto na glumce koji ne govore scenolektom koji su zamislili, a često je rad s govornim trenerima presudan u dobivanju neke uloge. Kozloff (2000) govori da američka filmska industrija „nerijetko zlorabi negativne stereotipove, npr. govor imigranata, pa se u filmovima njihov govor iskorištava da bi se likovi prikazali kao neobični, tupavi i glupi“. U *Tajnom dnevniku Adriana Molea* dvije je potpuno različite uloge glasom izgradila ista glumica u ulozi mame i bake – jedna lijene artikulacije, nižeg osnovnog tona faringaliziranog i nazalnog glasa, sporijeg tempa govora i nedostatne dikcije (alkoholizirano stanje), s izostavljanjima završnog /i/ u infinitivima, dok druga jezično vrlo točna, višeg osnovnog tona, ali slabijeg intenziteta i s tremorom u glasu te vrlo jasne dikcije što se može iščitati kao odnos tupavosti i visoke inteligencije. Horga (1996) zaključuje da pomoću stanki i tempa govora „glumci idealan govor realiziraju i onda kada svojem naučenom govoru pokušavaju dati dojam spontanog i prirodnog govora tako što namjerno zastajkuju i griješe“. Na taj način dobivaju dojam spontanosti, prirodnosti i uvjerljivosti.

Njega glasa i vježbe za glas i izgovor

Osim kao savjetnik na jezičnoj razini u sloju glasa i govora fonetičar može biti iznimno koristan kao suradnik za njegu glasa te trening glasa i izgovora za umjetnički govor kazališta, izvedbenih umjetnosti, filma i audiovizualnih medijskih umjetnosti. Izazovi dugotrajnoga, višesatnog izlaganja govorenju kod glasovnih profesionalaca uzrokuju zamor glasa. U većem se dijelu literature zamor glasa definira kao funkcionalna slabost glasa (Carović i Žganec, 2018), dok Kovačić (2012) dodaje da treba naglasiti da je to samoprocjena, vlastiti osjet napora, povećanog laringalnog napreznja i promjena kvalitete glasa. Uz samopercepciju, Yamaguchi i suradnici

(2003) ističu da se dodatno mogu upotrijebiti objektivniji alati kao što su akustička analiza glasa, auditivno-perceptivna analiza pomoću verificirane metodologije i protokola kao što je Indeks glasovnog hendikepa (VHI, engl. *Voice Handicap Index*), GRBAS (instrument za perceptivnu procjenu kvalitete glasa je skala kojom se kvaliteta glasa opisuje izražavanjem dojma o pet parametara: stupanj promuklosti, hrapavost glasa, šumnost u glasu, slabost glasa i napetost glasa). Da bi se preduhitrile poteškoće koje mogu nastati uslijed zamora glasa, važno je naučiti i provoditi vježbe za glas i izgovor. Varošanec-Škarić (2010) iz svojih istraživanja i na temelju dostupne literature zaključuje da se vježbama za glas i izgovor postiže bolja nadgrkljanska (supralaringalna) i grkljanska (laringalna) impostacija, tj. bolja kvaliteta glasa i bolja impostacija prozodijskih čimbenika, tona, čvrstoće, odnosno konzistentnosti i glasnoće.

Zaključak

Postavlja se pitanje što se promijenilo u odnosu na situaciju s obaveznim lektorima na kazališnim predstavama u vrijeme jezikoslovaca Jonkea, Klaića, Dulčić i Škavić koje je bilo i vrijeme velikoga jezičnog autoriteta u kazalištu i na Akademiji dramskih umjetnosti i danas? Ni u jednom hrvatskom kazalištu nema stalno zaposlenoga lektora i fonetičara, a kao vanjski suradnici angažirani su sve rjeđe, najčešće u posebnim izazovima kao što su govor na dijalektu (*Črna mati zemla*: ZKM, *Ciganin, ali najljepši*: HNK Zagreb, *Blue Moon* i *Gruntovčani*: Kerempuh...) ili govor na stranom jeziku (*Brat bratu*, Gradsko kazalište Komedita). Dva su vjerojatna razloga, jedan je sve manji novčani budžet koji ograničava angažiranje vanjskih suradnika, a drugi je da je do osamostaljenja Hrvatske postojala potreba za očuvanjem hrvatskoga jezika u višejezičnoj državnoj zajednici koja se desetak godina nakon rata počela gubiti, a siguran način osiguravanja takve kvalitete bila je suradnja s jezičnim (lektori) i govornim (fonetičari) stručnjacima ili nekom kombinacijom tih dviju struka. Iako nema stalno zaposlenih lektora i fonetičara, u zagrebačkim se kazalištima, na filmskim setovima ili studijima za sinkronizacije neki ravnatelji i redatelji trude dobiti suradnika za jezik i govor te na kraju projekta ostanu zadovoljni dodatnom vrijednosti. Anegdota s Mladenom Kerstnerom nakon snimanja Gruntovčana duhovito, ali vrlo točno oslikava konačan rezultat. Kad su ga pitali gdje se to tako govori kako govore njegovi glumci, on je

odgovorio – pa u Gruntovcu! Neka, kao i kod Kerstnera, svaki scenolekt bude sinteza scenaristovih i redateljevih zamisli, glumačkih mogućnosti i stručnih prijedloga lektora i fonetičara.

Popis citirane literature

- Ines Carović, U potrazi za govorom i jezikom u „Ciganinu, ali najljepšem“ u: *Ciganin, ali najljepši: knjižica*, Zagreb: Drama HNK u Zagrebu, 2017, 9–11.
- Nataša Desnica Žerjavić, *Strani akcent*, Zagreb: FF Press, 2006.
- Idiolekt, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. datum pristupa 19. 1. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26924>>.
- Damir Horga, *Obrada fonetskih obavijesti*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1996, 20.
- Zrinka Jelaska, Ines Šafarić, Izgovor hrvatskoga kao stranoga jezika u: *Istraživanja govora, knjiga sažetaka*, (ur.) Branko Vuletić, Damir Horga, Vesna Mildner, Vesna, Zagreb: HFD, 2004, 31.
- Radoslav Katičić, 2009. *Zapisnik 24. sjednice Vijeća za normu hrvatskoga standardnog jezika*, <http://www.ihjj.hr/#vijecezanormu>, datum pristupa 15. 1. 2023.
- Sarah Kozloff, *Overhearing film dialogue*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2000.
- Mijo Lončarić, O sustavima u dijalektologiji. *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 3:1 (1977), 43–58. <https://hrcak.srce.hr/69002>. datum pristupa 19. 1. 2023.
- Ivo Škarić, Đurđa Škavić, Gordana Varošaneć-Škarić, Sociofonetski pristup u standardizaciji hrvatskih naglasaka, 3. Znanstveni skup istraživanja govora – Sažetci (ur.) Ivo Škarić, Damir Horga, Vesna Mildner, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1998a, 29.
- Ivo Škarić, Đurđa Škavić, Gordana Varošaneć-Škarić, Suvremeni svehrvatski implicitni govorni standard, 3. Znanstveni skup istraživanja govora – Sažetci (ur.) Ivo Škarić, Damir Horga, Vesna Mildner, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1998b, 31.
- Dennis C. Tanner, Matthew E. Tanner, *Forensic Aspects of Speech Patterns: Voice Prints, Speaker Profiling, Lie and Intoxication Detection*, Ticson: Lawyers and Judges Publishing Company, Inc., 2004.
- Gordana Varošaneć-Škarić, *Timbar*, Zagreb: FF press, 2005, 31–35.

- Gordana Varošaneć-Škarić, *Fonetska njega glasa i izgovora*, Zagreb: FF press, 2010, 56–83.
- Jelena Vlašić Duić, *U Abesiniju za fonetičara: Govor u hrvatskome filmu*, Zagreb: FF Press i HFS, 2013, 70–84.
- Branko Vuletić, Eugène Ionesco i razaranje leksičkog izraza u: *Fonetika književnosti*, Zagreb: Liber, 1976, 77–85.
- Branko Vuletić, *Lingvistika govora*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i FF Press, 2007.
- Hiroya Yamaguchi, Rahul Shrivastav, Moya L. Andrews, Seiji Niimi, Comparison of Voice Quality Ratings Made by Japanese and American Listeners Using the GRBAS Scale. *Folia Phoniatria Logopedia* 55 (2003), 147–157.

MULTIMODALITY OF LANGUAGE AND SPEECH IN STAGE EXPRESSION – SCENOLEKT

Abstract

The paper will introduce the concept of *scenolekt* – speech prepared for the stage (the artistic language of theater, performing arts, film, and audiovisual media arts) and its multi-layered nature. Through work on stage speech and speaking, actors, speech professionals, and directors face the daily challenge of producing speech that should have both a pedagogical (learning by example) and artistic role. The most reliable way to ensure such quality is through collaboration with language (editors) and speech (phonetics) experts, or a combination of these two fields. In the broader understanding of the work of a language expert during the creation of a performance, it mainly involves accents, shaping the speech message from the written script sentences, providing advice and recommendations on correct language forms in syntax and word choice. The paper will discuss the multi-modal nature and the various layers of interweaving in *scenolekt* – the text layer and the voice layer: the linguistic accuracy, the accuracy of prosody (accents, lengths, and intonations), as well as the choice of voice color for a particular role, voice care, and exercises for voice and pronunciation.

Keywords: scenolekt, language advisor – editor, speech advisor – phonetician

Vesna Ždrnja⁶
Saša Latinović⁷

NASTAVA SCENSKOG GOVORA NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/WTCL9850>

Sažetak

Rad iznosi osnovne principe nastave scenskog govora na Akademiji umetnosti, kroz predavljanje tematskih krugova koji se obrađuju na četvorogodišnjim osnovnim studijama glume na srpskom jeziku. Posmatrajući govor kao jedno od osnovnih sredstava glumčevog izraza, studente glume provodimo kroz slojevit i interdisciplinarnu materiju scenskog govora putem obrade sledećih oblasti: 1. Upotreba glasa i artikulacija; 2. Teorijski koncepti vezani za govor, komunikaciju i odnos sa sagovornikom; 3. Jezička i govorna fleksibilnost; 4. Govorništvo; 5. Stih; 6. Govorna radnja; 7. Grupni govor. U tekstu nije predavljen nastavni program, već opšti principi pristupa govoru kao izražajnom sredstvu pozorišne umetnosti. Cilj čitavog predavljenog postupka je, pre svega, ovladavanje govornom veštinom, uz upoznavanje individualnih karakteristika i mogućnosti svakog studenta, ali i sticanje opštih saznanja o govoru kao umetničkom sredstvu i o njegovoj društvenoj ulozi. Pri radu se rukovodimo idejom da ne postoje unapred utvrđene norme koje bi usmeravale scenski govor i procenjivale ga kao „pravilan“ ili „nepravilan“, već da je on sredstvo glumca i da su fleksibilnost i sloboda u njegovoj upotrebi put u glumčevu kreativnost. Ka ovakvom pristupu vodi nas uverenje da je umetnost glume temelj teatarske umetnosti i da je savremenom pozorištu neophodan svestran, samosvestan i široko obrazovan glumac.

Ključne reči: scenski govor, glumac, studije glume, teatar, dramska umetnost

⁶ Akademija umetnosti Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, vesnaz@neobee.net

⁷ Akademija umetnosti Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, sasa.latinovic@neobee.net

„Sam govor nije toliko standardizovana komunikacija između pripadnika iste vrste. On je pre individualni jezik u stalnoj težnji ka društvenoj povezanosti, koja stalno izmiče i nestaje.“
(Filip Breton, 2000: 33)

Uvod

Od praiskona pozorišne umetnosti na tlu Evrope, glas i izgovorena reč smatrane su temeljnim alatom glumačke umetnosti. Odnos prema glumi i ulozi glumca u teatru se vremenom menjao i savremena teatrologija i pozorišna umetnost više ne poistovećuju dramu kao književno delo i pozorišnu predstavu kao umetničku formu. Ipak, govor glumca je još uvek jedan od najvažnijih oslonaca njegove umetnosti. Zbog toga se obuci studenata glume iz oblasti scenskog govora⁸ na svim relevantnim svetskim visokim školama, akademijama, konzervatorijumima i fakultetima pridaje velika pažnja.

U ovom radu želimo da predstavimo principe kojima se rukovodimo pri radu sa studentima glume iz oblasti govora u toku osnovnih studija glume na srpskom jeziku Akademije umetnosti u Novom Sadu.

Materijal ćemo obraditi po tematskim krugovima ili oblastima kojima se bavimo i on će biti organizovan u sedam celina:

1. Upotreba glasa i artikulacija
2. Teorijski koncepti vezani za govor, komunikaciju i odnos sa sagovornikom
3. Jezička i govorna fleksibilnost
4. Govorništvo
5. Stih
6. Govorna radnja
7. Grupni govor

⁸ Koristićemo termin „scenski govor“, iako se u praksi i u literaturi može sresti i termin „dikcija“. Značenja ova dva termina se međusobno delimično poklapaju, ali svaki u sebi sadrži i odrednice koje drugome ne pripadaju. Mi smatramo da termin „scenski govor“ najbolje i najtačnije predstavlja umetničku disciplinu kojom se bave glumci.

Ovaj rad neće predstaviti nastavni plan i program rada na predmetima iz oblasti scenskog govora, niti specifične metode koje se primenjuju, osim ako smatramo da je to neophodno. Njegov cilj je da pokuša da predstavi jedan pogled na kompleksnu umetničku disciplinu o kojoj retko pišu umetnici koji se njome bave. Takođe, neko ko je potpuni početnik u ovoj oblasti neće ovde naći objašnjenja za svaki upotrebljeni termin. On je pre svega namenjen kolegama koji se već bave obukom glumaca i koji razumeju elementarnu terminologiju.

Upotreba glasa i artikulacija

Ova oblast se obrađuje u kontinuitetu u toku prva četiri semestra. Vežbanju se pristupa polako i sistematično, uporedo sa objašnjavanjem metodičkih postupaka i teorijske osnove svakog segmenta vežbanja. Počinje se vežbama disanja uz kontrolu izdisaja i uspostavljanje kontrole nad mišićnim aparatom koji učestvuje u disanju. Uporedo se uvode i vežbe artikulacije, sa posebnim osvrtom na mišićni aspekt artikulacije glasova. Smatramo da je insistiranje na tome da temelj dobrog disanja i stabilne artikulacije čini upotreba mišića važan u ovoj fazi, jer studentima razvija stav da vežbanje ima smisla, pošto ih prethodno životno iskustvo obično uverava da se mišići brzo i dobro razvijaju vežbanjem. Motivacija koja se uspostavi u ranoj fazi obuke i iskustvo da vežbanje daje rezultat obezbeđuje mogućnost kontinuiranog razvoja ovih sposobnosti u toku celog profesionalnog života.

U sledećoj fazi se prelazi na ozvučavanje glasa, uz uvođenje pojma govornih konstanti.⁹ Rad na govornim konstantama se odvija postepeno, uz uvođenje pokreta, sve do veoma teških zadataka koji se realizuju na kraju dvogodišnjeg perioda.

Važno je napomenuti da je nerealno očekivanje brzih rezultata u ovoj oblasti često razlog odustajanja i razočaranja. S obzirom na to da su studenti glume obično odrasli ljudi, stariji od devetnaest godina, sa malo ili nimalo prethodnog adekvatnog glasovnog i govornog treninga, a sa već stečenim manje ili više lošim govornim navikama, vežbanjem je potrebno ne samo uspostaviti nove neurološke veze u mozgu, nego ih i učvrstiti i pretvoriti u

⁹ Svi stručni termini iz ove i sledeće oblasti su obrađeni u Ždrnja, 2008.

automatizme. To je proces koji traje od godinu do dve, ukoliko se vežbanju pristupa redovno, uporno i stručno.

Teorijski koncepti vezani za govor, komunikaciju i odnos sa sagovornikom

Uporedo sa vežbanjem, studenti se upućuju u teorijske koncepte važne za razumevanje funkcije i značaja scenskog govora. Upoznavanje sa konceptima kao što su kanali komunikacije, kongruentnost govorne izjave, odnos između govornika i sagovornika, funkcije govora i razlika između pisanog i govornog jezika se obično završi u toku prvog semestra i posle toga se očekuje da su studenti u stanju da ih prepoznaju u praksi i primene po potrebi.

Insistira se na ideji nazvanoj „3K“: koncentracija, koordinacija, kontrola. Studentima se zadaje niz vežbi i zadataka koji jačaju kontrolu nad telom, glasom i govornim aparatom, koordinaciju između pokreta, govora i misli, kao i koncentraciju na konkretan govorni zadatak u scenskom prostoru. Posebna pažnja se posvećuje stalnom objašnjavanju postupaka primenjenih u nastavnoj praksi, jer je cilj ne samo studente glume osposobiti da rade na svom govoru i primenjuju ga u umetničkom radu, nego i stvoriti kod njih ‘meta’ pogled na glumačku veštinu i postaviti temelj za njihov potencijalni pedagoški rad u budućnosti.

Jezička i govorna fleksibilnost

Fokus drugog semestra nastave Scenskog govora je na sticanju jezičke fleksibilnosti. Studenti se podstiču da isprobavaju jezičke varijante kroz rad na dijalekatskim stilizacijama i primerima etno-varvarizama.¹⁰ U isto vreme, postavlja se temelj pretpostavljene ortoepske norme.¹¹ Važno je napomenuti da fokus ovog dela rada nije na nekakvom imaginarnom „pravilnom“

10 Etno-varvarizmom smatramo izgovor srpskog jezika na način govornika kome to nije maternji jezik. Pojednostavljeno rečeno, kako srpski jezik govore stranci koji ga ne govore dobro.

11 Ova tematika se obrađuje, na drugačiji način, u još dva predmeta studijskog programa Gluma na srpskom jeziku: Ortoepija standardnog srpskog jezika i Dikcija sa osnovama srpskog jezika (deo koji se odnosi na dijalektologiju), tako da studenti stiču i teorijska znanja i mogućnost da vežbaju prozodiju i ortoepiju, pa da ta znanja direktno primene u nastavi Scenskog govora.

izgovoru, već na fleksibilnosti: studenti treba da se osposobe da jezik koriste kao sredstvo umetničkog izražavanja, pa je veoma važno da po svojoj volji upotrebljavaju različite izgovore glasova, standardne kao i nestandardne, da samostalno i samouvereno akcentuju i čitaju akcentovane tekstove i da u oblikovanju karaktera koriste dijalekatske stilizacije i druge jezičke varijante. Obavezni deo je samostalna obrada teksta: studenti sami biraju primere i akcentuju ih, a zatim ih uvežbavaju za izvođenje uz pomoć nastavnika.

Tempo rada je značajan deo ovog koncepta. Rad je veoma intenzivan u toku celog semestra. Svake nedelje se uvodi nova nastavna jedinica, to jest, nova dijalekatska stilizacija ili etno-varvarizam, pa se u toku 15 radnih nedelja obradi i do 12 varijanti.¹² Cilj ovakvog načina rada je specifično reprogramiranje jezičkih sposobnosti. Naime, poznato je da se sposobnost usvajanja novih jezičkih varijanti kod ljudi smanjuje u toku detinjstva, i oko dvanaeste godine skoro se sasvim ugasi. Cilj ovog intenzivnog rada u toku jednog semestra je da se mozak prisili da obnovi ovu sposobnost u određenoj meri. To je proces koji se jasno može pratiti u toku rada: na početku je usvajanje novih elemenata izgovora veoma sporo i praćeno čestim zastojima i kolebanjima, da bi na kraju semestra uglavnom kod svih studenata teklo glatko i bez većih problema, čak i kad su u pitanju govori koji su većini studenata nepoznati iz životnog iskustva, kao što je govor Dubrovnik u delu Marina Držića.

Konačna provera efikasnosti ovog metoda se jasno oslikava u samostalnom ispitnom zadatku na kraju sedmog semestra, kada studenti dobiju zadatak da se vrate gradivu iz drugog semestra i, kroz deo epske narodne pesme, u neometanom govornom toku upotrebe pet ili šest različitih jezičkih varijanti.

Dosadašnja iskustva su pokazala da ovo kombinovanje intenzivnog rada u tesnom vremenskom okviru i insistiranje na samostalnom radu studenata, radije nego na reprodukciji govora koji demonstrira nastavnik ili neki drugi stručan govornik, daje odlične rezultate kratkoročno i osposobljava studente glume za jezičku i govornu fleksibilnost dugoročno.

12 Uglavnom se oslanjamo na stilizacije iz Đorđević, 1974.

Govorništvo

Ovaj tematski krug se obrađuje u četvrtom semestru, i to kroz besedne žanrove. U fazi rada kada se pristupa govorništvu, studenti su uglavnom već savladali osnovne tehničke elemente govora kao izražajnog sredstva i spremni su da se suoče sa težim govornim zadacima. Od njih se traži da, uz saradnju nastavnika, odaberu, pripreme za govor i izgovore po jednu besedu iz svakog zadatog žanra. U toku tog procesa se suočavaju sa obradom težih govornih figura, sa kojima su se već ranije sreli u lakšoj formi, kao i pletenica govornih figura u svoj njihovoj raznovrsnosti. Osim toga, govorništvo ih upućuje na preciznu i pažljivo planiranu upotrebu govornih konstanti, što je od velikog značaja za složenije glumačke zadatke koje već dobijaju u tom trenutku svog školovanja. I najzad, govorništvo je prilika za direktno suočavanje sa odnosom govornik – sagovornik, to jest, sa zadatkom da se slušaoci pretvore u sagovornike.

Besedne žanrove, stoga, definišemo ne samo kroz tematiku beseda, nego i kroz okolnosti u kojima se govore i efekat koji govornik hoće da proizvede. Svaki govor posmatramo kao ‘motivacioni’, podrazumevajući da je cilj govornika uvek da sagovornike motiviše na određeni postupak. Stoga smo prihvatili podelu¹³ na sledeće besedne žanrove: vojničko, političko, sudsko, prigodno i duhovno besedništvo. U uvodnom osvrtu na svaki žanr, od studenata se traži odgovor na tri pitanja:

- Kome se obraća govornik?
- U kom prostoru se može govoriti ova vrsta beseda?
- Šta besednik hoće od svojih sagovornika?

Preko odgovora na ova pitanja se dolazi do adekvatnog izbora govornih sredstava, tj. do odabira, upotrebe i uočavanja značaja govornih konstanti.

Za vreme rada na besedama, prilikom odabira, ali i obrade, interpretacije i slušanja drugih govornika, studenti se suočavaju sa zadatkom razumevanja složenijih jezičkih obrazaca i kulturoloških i istorijskih okolnosti nastanka besede, što je od velikog značaja za širenje njihovih vidika u oblasti govorne kulture i značaja govora kao sredstva, ne samo u umetnosti, već i u upravljanju društvenim tokovima. Posledica ovog procesa je da su na

¹³ Ovo je, u osnovi, podela iz Đorđević, 1975.

kraju semestra studenti glume sposobni da sačine i interpretiraju i autor-sku besedu.¹⁴

Stih

Govoru stiha, kao najzahtevnijem scenskom zadatku, posvećujemo čak tri semestra nastave Scenskog govora. Bavimo se i stihom u poeziji i stihom u dramskoj književnosti.¹⁵

Poeziju tretiramo kao govornu formu i studente upućujemo da svoj put interpretacije pronalaze isključivo u onim elementima poetskog izraza koje mogu uobličiti govorom. Uočivši razliku između govornog i pisanog jezika, razrađujemo poseban metod pristupa poeziji u kome se izgovaranje poetskog oblika tretira kao vrsta prevođenja iz jednog medija u drugi.¹⁶ Ovaj pristup oslobađa studente pritiska autoritarnih 'tumačenja' poezije kojih se sećaju iz prethodnog školovanja i oslobađa njihovu kreativnost. Neretko upravo zahvaljujući ovakvom pristupu dobijamo originalne i kvalitetne interpretacije zahtevnog poetskog materijala baš od onih studenata koji su nam govorili kako „ne vole poeziju“.

Posle zajedničke obrade odabranih primera na časovima, studentima dajemo zadatak za samostalni rad. Svako dobija posebno odabran primer koji treba da obradi, interpretira u govornoj formi i napiše o tome esej. Ključni kriterijum je da esej sadrži samo one elemente koji se u govornoj interpretaciji mogu prepoznati. Želimo da dobijemo njihove autorske radove, a ne prepisivanje tuđih interpretacija do kojih mogu doći na internetu i u drugim izvorima. Posebno im napominjemo da nije važno da znaju autora pesme,¹⁷ jer ne želimo da se opterećuju predrasudama, pozitivnim ili negativnim, koje mogu imati u vezi sa određenim pesnicima, već da tumačenju pristupe otvoreni za sve skrivene mogućnosti koje im sama poezija pruža. Ovaj zadatak ponavljamo još jednom, u sledećem semestru, sa novim primerima.

14 Važno je napomenuti da studenti imaju i teorijski predmet Retorika koji se bavi naučnim i istorijskim pogledom na ovu temu i koji je podrška celom ovom umetničkom procesu.

15 I u ovom slučaju umetnički rad u kurikulumu ima potporu u naučnom predmetu Versifikacija.

16 Ovaj metod je posebno obrađen u Ždrnja, 2009.

17 Iako su sve pesme koje biramo za studente vrhunskog kvaliteta i uglavnom od izuzetno poznatih autora, često su im nepoznate i naša je namera da tako ostane, sve dok ne završe svoju obradu i interpretaciju.

Stihom u dramskoj književnosti se bavimo u tri navrata. Počinjemo sa obradom i interpretacijom monologa, nastavljamo radom na dijalozima, a zatim ceo semestar posvećujemo Šekspirovom stihu. Monologe i dijaloge studenti biraju sami, vodeći računa o tome da svi budu u tzv. vezanom stihu i da primeri budu različiti: ako je monolog preveden, da dijalog bude iz dela domaćeg autora, da monolog i dijalog budu iz dela različitog žanra i sl.

Osnovni cilj je da studenti prihvate tešku formu kao svoj prirodni glumački izraz, da se odupru diletantskim pokušajima ‘lomljenja’ stiha koji su tako česti na našim pozorišnim scenama, te da uspostave sklad između oblika stiha i misli koja se njime izražava. Savladavanje ove veštine obično urodi povećanjem umetničkog samopouzdanja i inventivnim pristupima interpretaciji.

Šekspirov stih obrađujemo posebnim postupkom pri kome govorni ritam pronalazimo preko pažljivo odabrane fizičke radnje. Inspiraciju za ovaj postupak pronalazimo kod Edrijana Nobla (Noble, 2010), u knjizi *Kako raditi Šekspira*. Smatramo da je posebno značajno što ovom zadatku pristupamo bez ikakve prethodne verbalne analize teksta, prateći isključivo telesnu intuiciju. Govorni rezultati dobre primene ovog postupka su zapanjujući: emocija je vrlo snažna i jasna, ritam stiha u potpunosti poštovan, a misao čista i razumljiva, i pored zahtevnog oblika Šekspirovog stiha u prevodu na naš jezik.

Govorna radnja

Još od kad je Stanislavski otkrio glumcima da njihovo najvažnije izražajno sredstvo nije reč, već radnja, istraživanje govorne radnje ima nezaobilazno mesto u usavršavanju i obrazovanju glumaca.

„Reč ne počinje kao reč – ona je krajnji produkt onoga što se rađa kao impuls, koji, stimulisan stavom i ponašanjem, određuje potrebu za ekspresijom.“ piše Piter Bruk (Brook, 1995: 11) u svojoj knjizi *Prazan prostor*. Zapravo, da bi govor na sceni uopšte imao smisla, on mora prevazići funkciju sredstva komunikacije i poprimiti karakteristike neposredne akcije. Tek kada reč dobije značaj radnje, ima je smisla izgovoriti na sceni.

Govornom radnjom i njenim odnosom prema drugim scenskim akcijama (fizička radnja, unutarnja radnja) bavimo se kroz ceo program nastave Scenskog govora, u fazama.

Prva faza je već na kraju prvog semestra, kada se od studenata traži da osmisle i realizuju samostalnu grupnu vežbu u kojoj će u zamišljenim scenskim okolnostima umesto reči koristiti isključivo vokalne, respiratorne i artikulacione vežbe koje su usavršavali do tada. Pošto same po sebi nemaju nikakvo značenje, ove vežbe mogu poslužiti za ostvarivanje scenskih odnosa samo ukoliko su upotrebljene u obliku jasne govorne radnje.

U drugoj fazi studenti se bave starim jezikom, tačnije proučavaju tekstove pisane pre jezičke reforme Vuka Stefanovića Karadžića i imaju zadatak da ih približe savremenom slušaocu kome su u velikom delu nerazumljivi. U ovoj fazi, govorna radnja je sredstvo kojim se prenosi značenje teksta čiji jezik je delimično ili potpuno nerazumljiv.

U trećoj fazi studenti se bave tekstovima Danila Harmsa i zadatak im je da ostvare gradaciju govorne radnje,¹⁸ dok u isto vreme kroz tekst (ili ponavljanje teksta, ako je kratak) sprovode dve potpuno različite, ili čak suprotstavljene govorne radnje. Ovo je posebno izazovan zadatak, jer Harmsovi tekstovi nisu transparentnog značenja, a od studenata se traži da radnje traže u kontekstu samog dela, a ne da ga sasvim proizvoljno tumače. Ovom prilikom se od njih traži i da eksplicitno imenuju govornu radnju, koristeći lične glagolske oblike i izbegavajući pri tom glagole koji opisuju sam govor. Na primer: ponižavam (nekog), plašim (nekog), zavedim (nekog), uspavljujem (nekog), a ne: govorim (nekom), prepričavam (nekom), objašnjavam (nekom).

U završnoj fazi, na početku šestog semestra, studenti analiziraju jedan dijalog iz Sofoklove tragedije *Antigona*, isključivo putem imenovanja govornih radnji. Ovo se obično obavlja u grupi, kako bi se zajedničkim naporom došlo do najpreciznijih formulacija. Potom studenti kroz niz vežbi, uz uključivanje i isključivanje pojedinih kanala komunikacije, ispituju odnose između scenskih radnji, sa osnovnim zadatkom da uporede i prepoznaju međudejstvo fizičke i govorne radnje u scenskoj ekspresiji.

18 Tekstovi su odabrani tako da ovo omogućavaju: svaki sadrži elemente gradacije.

Grupni govor

Jedan od tehnički i interpretativno najzahtevnijih govornih zadataka je zajednički govor u grupi. Težina ovakvog zadatka proizilazi iz nekoliko pretpostavki:

- Glumac mora da svoje individualne ideje u pogledu interpretacije teksta uskladi sa idejama svih drugih članova grupe.
- Glumac mora upotrebu svih govornih konstanti da prilagodi prethodno dogovorenom na nivou grupe, nešto slično onome što se događa u horskom pevanju: celina uvek mora da zvuči skladno, da se svi glasovi čuju, a da se nijedan ne ističe.
- Grupa mora da pronađe način da postigne unisoni početak i kraj govora, kao i da uskladi trajanje svake pauze, bez „dirigenta“.
- I pored svih tehničkih zahteva, grupa mora da u prvi plan postavi smisao govora: govornu radnju, tačno izrečenu misao i neprekidnu povezanost sa kontekstom.

Grupni govor vežbamo kroz tri zadatka, u različito vreme studijskog procesa.

Prvi je obično u toku trećeg semestra, kada studenti dobiju zadatak da zajednički interpretiraju jedan od tekstova iz književnosti predvukovskog jezičkog perioda. Obično je to neko delo iz srednjovekovne sakralne književnosti. U ovom zadatku je važno da učesnici pronađu ravnotežu između delova teksta koje izgovaraju sami, i onih koje izgovaraju u manjim ili većim grupama. U prvom planu je upotreba govornih konstanti.

Drugi zadatak se povezuje sa besedništvom i lociran je u četvrti semestar. Studenti dobijaju zadatak da zajedno izgovore jednu vojničku besedu, uz istovremeno savladavanje fizički veoma zahtevnog poligona. Jasnije: dok trče jedno iza drugog u nizu i savladavaju fizičke prepreke (provlačenja, preskakanja, koluti...) unisono govore vojničku besedu, trudeći se da prenesu njenu tačnu poruku. Ovo rade u tri ponavljanja bez prekida: prvi put tiho, drugi put glasnije i treći put maksimalnom glasnošću. Posle završetka ovog napornog zadatka, zaustave se i još jednom svi zajedno izgovore isti tekst na isti način, ali bez pokreta. S obzirom na činjenicu da studenti glume nikada nisu u isto vreme u istoj fazi fizičke i glasovne pripremljenosti, ovaj zadatak od njih zahteva maksimalnu koncentraciju na grupni proces i veoma je podsticajan u tom smislu.

Treći put se grupnom govoru vraćamo u petom semestru, kroz interpretaciju horske deonice iz antičke tragedije. Ovom prilikom je fizički pokret u drugom planu i ostavljeno je studentima da ga sami osmisle, dok se posebna pažnja posvećuje uspostavljanju zajedničke govorne radnje, uz istovremenu posvećenost doslednoj i pažljivoj interpretaciji antičkog stiha.

Zaključak

Pred savremenog glumca postavljaju se kompleksni zadaci i u tom svetlu i scenski govor je pretrpeo značajne promene u toku razvoja pozorišne umetnosti. Od glumca se više ne očekuje da postavlja i prenosi publici jezički i ortoepski standard, niti da svojim govorom dočarava vrhunske domete pesničke umetnosti, kako je to bilo u ranijim epohama. Za savremenog glumca je govor pre svega sredstvo izgradnje scenskog lika, a govorna radnja način na koji glumac na sceni postiže autentičnost i istinitost.

U obrazovanju glumaca govor je prisutan kao jedna od osnovnih veština, ali i kao kompleksna umetnička oblast koja može biti put ka vrhunskim dostignućima umetnosti glume. Stoga je za savremenog glumca važno da govor posmatra i u funkciji svoje telesnosti, ali i sa mogućnošću izvesnog 'meta' promatranja, kroz razvoj svesti o govoru kao fenomenu. I dalje je jedna od teorijskih disciplina na koju se oslanja nastava scenskog govora lingvistika, ali se tu svakako nalazi i teorija književnosti, dok se u prvi plan sve više probija psiholingvistika, kao disciplina koja se bavi upravo onim tananim vezama između emocije, mišljenja, jezika i govora koje su od presudnog značaja za umetnost glumca.

Bez želje da mistifikujemo, verujemo da će glumcu budućnosti obuka iz oblasti govora na svim nivoima i iz svih uglova biti sve potrebija, jer se govor, između ostalog, pozicionira u savremenom svetu kao jedno od važnijih sredstava socijalne kontrole, a pozorište je umetnost koja je najosetljivija na sve društvene tokove vremena u kome nastaje.

Literatura

- Breton, Filip, *Izmanipulisana reč*, Beograd: Clio, 2000.
- Bruk, Piter, *Prazan prostor*, Beograd: Lapis, 1995.
- Đorđević, dr Branivoj, *Srpskohrvatski pozorišni jezik*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1974.
- Đorđević, dr Branivoj, *Elementi srpskohrvatske dikcije*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1975.
- Harms, Danil, *Sto slučajeva*, Beograd: Laguna, 2016.
- Noble, Adrian, *How to do Shakespeare*, Abingdon: Routledge, 2010.
- Sofokle, *Car Edip, Antigona*, Beograd: Rad, 1964.
- Ždrnja, Vesna, *Kultura govora*, Novi Sad: Psihopolis, 2008.
- Ždrnja, Vesna, *Governo umetničko delo*, Novi Sad: Psihopolis, 2009.

STAGE SPEECH INSTRUCTION AT THE ACADEMY OF ARTS IN NOVI SAD

Abstract

The paper presents the fundamental principles of stage speech instruction at the Academy of Arts, focusing on the thematic areas covered in the four-year undergraduate acting program in the Serbian language. Viewing speech as one of the primary means of the actor's expression, acting students are guided through the layered and interdisciplinary nature of stage speech by addressing the following areas: 1. Voice usage and articulation; 2. Theoretical concepts related to speech, communication, and the relationship with the interlocutor; 3. Linguistic and speech flexibility; 4. Oratory; 5. Verse; 6. Speech action; 7. Group speech. The text does not present the curriculum but outlines general principles for approaching speech as an expressive tool in theatrical art.

The primary goal of the entire process presented is, first and foremost, mastering the speech skill, while also understanding the individual characteristics and potential of each student, as well as acquiring general knowledge about speech as an artistic medium and its social role. The approach is based on the idea that there are no predefined norms guiding stage speech or judging it as „correct“ or „incorrect.“ Instead, it is an instrument of the actor, where flexibility and freedom in its use pave the way for the actor's creativity. This approach is grounded in the belief that the art of acting is the foundation of theatrical art and that modern theater requires versatile, self-aware, and broadly educated actors.

Keywords: stage speech, actor, acting studies, theater, dramatic art

Arma Tanović Branković¹⁹

METODOLOGIJA IVANE CHUBBUCK U GLUMAČKOM IZRAŽAJNOM SREDSTVU GOVOR. UNUTARNJI MONOLOG U KREACIJI REPLIKE: *MOĆ NEIZGOVORENOG*

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/UGYL5506>

Sažetak

Ovaj rad ima za cilj istražiti jedan od alata metodologije Ivan Chubbuck Inner monolog ili unutarnji monolog koji daje kolorit replici, definira odnos ethosa, pathosa i logosa u izgovorenim te oblikuje unutarnji objekt/sliku koja pomaže u identifikaciji glumca s izgovorenim tekstom. Rad će se također baviti i vezom unutarnjeg monologa i unutarnje slike/objekta koju zajednički grade na konkretnom primjeru scena iz tragedije Macbeth Williama Shakespearea i drame Ujka Vanja A. P. Čehova.

Stvaralačka aktivnost glume se uvijek i samo oslanja na radnju. Ona počinje pitanjem šta radim i zašto to radim, tačnije preciznim kreativnim i ličnim imenovanjem glavnog zadatka koji pokreće fabulu komada i daje mu početak, sredinu i kraj. Govorna radnja je u dramskom kazalištu, na filmu i televiziji osnovno glumačko sredstvo te je determinisana osnovnim karakteristikama radnje istinitošću, usmjerenjem, svrishodnošću, postupnošću, ali i individualnim pečatom osobne kreativnosti koja se ogleda u tome kako glumac modelira govorne figure, kako spaja parčad i odlomke²⁰ unutar jedne monološke ili dijaloške cjeline i s kakvim odnosom izgovara replike. Ta kreativnost oslanja se na važan glumački alat koji zovemo podtekst. Ivana Chubbuck u cilju personalizacije govorne radnje ovaj alat razdvaja na dva dijela koje zove unutarnji (asocijativni) objekt/slika i unutarnji monolog ili tok struje svijesti a oba definišu misaonost i emotivnost izgovorenog.

Ključne riječi: unutarnji monolog, unutarnji objekt, replika, radnja, odnos

19 Akademija scenskih umjetnosti u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, arma.tanovic@asu.unsa.ba

20 Parčad i odlomci – termin koji je prvi uveo Stanislavski u knjizi *Sistem*. Parčad i odlomci se odnose na manje cjeline u sceni pa tako i u govornoj radnji.

Dvanaest alata Ivane Chubbuck

Ivana Chubbuck, *šaptačica zvijezdama* (Female), kako je pojedini mediji nazivaju, jest američki *Stanislavski ili Stanislavski novog doba*²¹ (The Hollywood Reporter) kreatorica je globalno prihvaćene Chubbuck tehnike koja je detaljno opisana u knjizi *The Power of Actor* prevedene na desetine jezika, a u brojnim studijima u čitavom svijetu Ivana i njeni obučeni učitelji podučavaju stotine glumaca i glumica ovoj tehnici.

Akreditirana Chubbuck studija širom svijeta.

Chubbuck tehnika temelji se na dvanaest glumačkih alata koji su utemeljeni s jedne strane u metodologiji Stanislavskog²² i američkih škola/učitelja koji su se oslanjali na *Sistem*²³ Stanislavskog kao što su Acting studio, Lee Strasberg, Uta Hagen, Susan Betson, Stela Adler te s druge strane u proučavanju biheviorizma²⁴ te stoji na poveznici između glumačkog umijeća/umjetnosti, ali i psihologije.

Moja glumačka tehnika ima tendenciju prodrijeti u osobni život glumca. Iskoristiti bol karaktera na sceni kao način da prevladate traume i pobijedite toliko je inspirativno i učinkovito da mnogi moji učenici, glumci nesvjesno ugrađuju takav način postojanja u svoje živote, postajući osobnije realizirani i osnaženi. Oni uklanjaju viktimizaciju iz svojih života, kao što to čine za lik iz scenarija. (Chubbuck, 2004: 10)

No koji su to Chubbuck alati?

1. GLAVNI ZADATAK – odgovor na pitanje šta karakter želi od života na nivou cijelog komada. On mora biti personaliziran što znači da nije samo predstavljanje fabule ili sadržaja, ali je u uskoj vezi s fabulom. Ovaj alat je osnovni pokretač radnje.

21 The Hollywood Reporter 2016. prenosi naziv iz Ruskog presa povodom reizdanja knjige *Sistem*.

22 Konstantin Sergejevič Stanislavski (rus. КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ, 17. januar [O.S. 5 Januar] 1863 – 7. august 1938, ruski glumac, režiser i teatrolog.

23 *Sistem*, K. S. Stanislavskog – prva sveobuhvatna metodologija glumačke umjetnosti zanata. Iako veoma složen, jedan od njegovih osnovnih ciljeva bio je da se na sceni prikažu uvjerljivi, prirodni ljudi.

24 Biheviorizam (eng. *behaviour* – ponašanje), pristup u psihologiji koji se temelji na tvrdnji da je ponašanje zanimljivo i vrijedno znanstvenoga istraživanja.

2. **ZADATAK U SCENI/ODLOMKU/PARČETU:** Što lik želi tijekom cijele scene/odlomka/parčeta, a koji podržava glavni zadatak lika kao i kod Stanislavskog s tim da se mora i u imenovanju usmjeriti na partnera. Na primjer zadatak u sceni ne može biti *želim ljubav već želim da me TI voliš*.
3. **PREPREKE:** Određivanje fizičkih, emocionalnih i mentalnih prepreka koje liku otežavaju postizanje osnovnog cilja.
4. **ZAMJENA ili SUPSTITUCIJA:** *zamjenjivanje* drugog glumca u sceni nekom osobom iz stvarnog života glumca koji je za vezan za glavni zadatak, osnovnu radnju i scenski zadatak koji se poklapa s karakterovim. Na primjer, ako je SCENSKI ZADATAK lika *natjerati te da me zavoliš*, tada glumac pronalazi nekoga iz svog sadašnjeg života od kojeg stvarno treba tu ljubav – hitno, očajnički i potpuno. Na taj način dobija sve različite slojeve koje daje stvarna potreba stvarne osobe. Ne uobražene, ne uopštene, ne one koje se crpe iz emotivnog pamćenja a već su prerađene u glumčevom životu, već stvarne lične, u apsolutnoj sadašnjosti.
5. **UNUTARNJI OBJEKTI:** Slike koje glumac mora vidjeti kada govori ili sluša o osobi, mjestu, stvari ili događaju. Ove slike su u direktnoj vezi sa SUPSTITUCIJOM.
6. **OTKUCAJI i RADNJE:** OTKUCAJ je misao. Svaki put kad dođe do promjene u mislima, dogodi se promjena. AKCIJE su POVEZANE s mini-CILJEVIMA koji su usklađeni sa ritmom koji podržava zadatak u sceni i, prema tome, glavni zadatak.
7. **TRENUTAK PRIJE:** Događaj koji je prethodio prije nego što se počne raditi na sceni (ili prije nego što redatelj poviče „Akcija!“), koji glumcu *daje* mjesto s kojeg se možete pomaknuti, i fizički i emocionalno. I trenutak prije je povezan sa supstitucijom privatne ličnosti glumca.
8. **MJESTO i ČETVRTI ZID:** Ovaj alat daje fizičku stvarnost svog lika koja se, u većini slučajeva, ostvaruje na pozornici, zvučnoj pozornici, setu, u učionici ili na lokaciji s atributima MJESTA iz glumačkog stvarnog života. Korištenje MJESTA i ČETVRTOG ZIDA stvara privatnost, intimnost, povijest, značenje, sigurnost i stvarnost. MJESTO/ČETVRTI ZID mora podržavati i imati smisla s izborima koje ste napravili za druge alate te imati uporište u fabuli.

9. FIZIČKE RADNJE: Rukovanje rekvizitima, koje proizvodi ponašanje. Češljanje kose dok se govori, vezivanje cipela, piće, jelo, korištenje noža za sjeckanje itd.
10. UNUTARNJI MONOLOG: Dijalog koji se odvija u glumačkoj glavi i koji se ne izgovara naglas, ali modelira repliku.
11. PRETHODNE OKOLNOSTI: Povijest lika. Akumulacija životnih iskustava koja određuje zašto i kako djeluju u svijetu. A zatim prilagođavanje prethodnih okolnosti lika ličnim glumačkim okolnostima tako da se stvara istinsko emotivno, a ne intelektualno razumijevanje i ponašanje lika te tako postaje i živi uloga.
12. LET IT GO: Iako Chubbuck tehnika koristi intelekt glumca, to nije skup intelektualnih vježbi. Ova tehnika je način da se ljudsko ponašanje stvori toliko stvarnim da proizvodi grubost i sirovost stvarnog življenja uloge. Da bi se postigao prirodni tijek života i spontanost, glumac mora *izaći iz glave* te se prepustiti osobnoj podsvijesti.²⁵

Govorna radnja i chubbuck tehnika

Govorna radnja karaktera je također usmjerena na ostvarivanje imenovanog glavnog zadatka i zadatka u sceni/parčetu/odlomku. Prema Aristotelu, uspješno uvjeravanje ili govorništvo se postiže upotrebom jedne od tri vrste „umjetničkog dokaza“ – Logosa, Pathosa i Ethosa. U svakodnevnom govoru bez analitičnosti kombiniramo ove tri vrste shodno situaciji u kojoj se nalazimo, odnosa s kojim govorimo i kome usmjeravamo repliku postajući tako dijelom ponašanja.

Ponašanje je svaka mjerljiva, odnosno zamjetljiva reakcija organizma na izravno ili neizravno podražavanje, koja obuhvaća djelovanje, postupke, odgovore, pokrete, procese, radnje i slično. Pojam obuhvaća svu fizičku aktivnost nekog organizma, uključujući vanjske tjelesne pokrete kao i aktivnost žlijezda s unutrašnjim izlučivanjem te druge fiziološke procese koji čine ukupne fiziološke reakcije organizma na okolinu. Ponašanjem se označavaju i specifični fizički odgovori organizma na određene podražaje ili klase podražaja. U psihologijskim

25 Od podsvjesnog ka svjesnom stvaralaštvu.

se istraživanjima na temelju ponašanja i podražajne situacije zaključuje o psihološkim procesima. (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2021)

Da bi se govorna radnja u umjetnosti glume učinila spontanom, prirodnom i istinitom kao što je ona u svakodnevnom životu, osim analitičkog i tehničkog pristupa (rad na određivanju govornih figura, podjele teksta na parčad i odlomke, određivanja takta smisla, vježbi za dikciju i artikulaciju...) neophodno je svjesno vođenim procesom pokrenuti unutrašnje podražaje koji će u tijelu glumca izazvati fiziološke reakcije te učiniti govornu radnju dokumentarno prirodnom i ponašajnom. Dva su alata/metoda koje Chubbuck tehnika sugerije da bi kod glumca pokrenula duboki identifikacijski proces u govornoj radnji, **unutarnji objekt (Inner object)** i **unutarnji monolog (Inner monologue)**.

Unutarnji objekt/slika

Dok govorimo ili slušamo, u svakodnevnom životu, u našim glavama i unutrašnjim očima prolazi cijeli film slika i objekata. Te slike su vezane za naša iskustva u prošlosti i sadašnjosti. Tako i karakteri koje glumci igraju moraju imati slike koje su asocijativno vezane za ono o čemu govore.

No budući da riječi i život lika nisu vaši, nego pišćevi, morate stvoriti vlastite osobne i odgovarajuće asocijacije kako biste pronašli prave slike. To je kada izgovorite ili čujete dijalog, vizualni elementi i slike koje se pojavljuju trebali bi se činiti kao da potječu iz vašeg osobnog života. Ako nemate jasne asocijacije na riječi, činit će se besmislenim. Vaš posao kao glumca je da personalizirate riječi koje dolaze iz autorovog uma i učinite da dolaze iz vašeg uma. Korištenje UNUTARNJIH OBJEKATA to čini. (Chubbuck, 2004: 23)

Dakle, replika koja se izgovara ili koja se sluša bi trebalo da kod glumca ili glumice budi asocijativne slike koje su vezane za njegovu osobnu supstituciju situacije ili odnosa u kojem se nalazi. Na primjer kada sam na online radionicama Chubbuck tehnike dobila monolog iz Birdmana u kojem alter ego, Birdman, nagovara glumca da se vrati u industriju sa svim povlasticama slave koje ona nosi na replici:

Happy meals

with Birdman dolls. Remember that? That's

who you are. That's who we are!

mentorica je postavila pitanje koji objekat u mojoj vizualizaciji stoji iza replike Birdman dolls. Odgovorila sam kako sam u imaginaciji vidjela kutijice sa obrokom i s lutkicom s mojim likom u istoj. No mentorica je tražila personalizirani a ne imaginarni objekat jer se Chubbuck tehnika oslanja na rad s ličnim iskustvom, a ne uobraziljom glumca. Vrativši se na supstituciju ličnog unutarnjeg glasa koji me progoni da budem najbolja, sjetila sam se naslovnice magazina s mojim likom čiji je broj izašao na samom početku karantina. Kako je sve bilo zatvoreno, taj časopis s mojom naslovnicom je ostao u izlozima trafika sljedeće dvije godine. Poznanici, prijatelji pa čak i studenti su mi slali fotografije ispred izloga s časopisom. Bilo je nečeg besmislenog i otužnog u tom parčetu nekadašnje slave kada je svijet stao, na setovima pogašeni reflektori, u pozorištima prazne sale. Kada sam izgovorila tu repliku, suze su mi navrle na oči, a otužni osmjech nostalgije za prošlim vremenom pojavio se na licu, u meni je bio čitav vrtlog različitih osjećanja, od uvjerenja da nikad ništa neće biti isto kao prije pandemije do toga da će možda biti sadržajnije i bolje. Sve to obojilo je repliku na neponovljivo spontan i istinit način. Uzmimo za primjer scenu iz poznatog filma *Prohujalo s vihorom*:

U Prohujalo s vihorom Scarlett O'Hara često govori o svom domu, Tari. Glumica koja ne radi s personaliziranim UNUTARNJIM OBJEKTIMA pokušat će zamisliti neku vilu na plantaži, a ne dom koji joj nešto znači. Rezultat ovakvih izbora bit će općenit, nejasan i generički ili opšti. Neka opšta plantaža i vila nema osobno značenje, relevantnost ili emocionalnu povezanost s glumicom koja o njoj govori. Čak i ako je slučajno s juga i vidjela je mnoge plantažne dvorce, slika u njenoj glavi nije prožeta svim radostima, traumama i događajima iz stvarnog života koji su vezani za mjesta koja imaju stvarnu emocionalnu povijest za nju. Umjesto toga, ona može koristiti UNUTARNJE OBJEKTE i donositi lične izbore. Na primjer UNUTARNJI OBJEKT (slika) koji biste mogli upotrijebiti za Taru je dom u kojem ste odrasli sa svojom majkom (ukoliko je majka supstitucija za Melanie, na primjer). (Chubbuck, 2004: 25)

No ne samo da replike koje izgovara glumac trebaju biti povezane sa konkretnim slikama koje one bude, već i replike koje izgovara partner ili

partnerica na sceni ili setu moraju imati isti učinak, tačnije buditi asocijacije i konkretne personalizirane slike na koje specifično reagiramo.

Ljudi čuju na slikama. Korištenje UNUTARNJIH OBJEKATA dok druga osoba govori također vam omogućuje da reagirate iskrenije. Jedna od najvećih pritužbi redatelja i casting direktora je da glumci ne slušaju. Oni samo čekaju da izgovore svoj dijalog. To ne znači da vi kao glumac ne čujete riječi drugog lika – vjerojatno čujete svaku pojedinu riječ. Ali ako vam riječi ništa ne znače i ne prizivaju slike u vašoj glavi, onda ne slušate učinkovito. (Chubbuck, 2004: 28)

Važno je da kada slušamo partnera ili partnericu ne pokušavamo zamisliti njen ili njegov život, već je važno slušati s personaliziranim slikama koje nama kao ljudskim bićima nešto znače. One reflektiraju neke događaje iz prošlosti koje nismo procesuirali na način da smo se od njih emocionalno distancirali. Najčešće su to slike nekih dubokih osobnih trauma koje treba preraditi. Neke od njih nismo ni osvijestili te se u trenutku izgovaranja replike dešava dvoznačan proces, kreacija spontane, istinite govorne radnje, ali i pročišćenje od nekog događaja ili doživljaja čiji efekt na naš život nismo nikada verbalizirali. Unutarnji objekti stoga moraju ne biti izvučeni iz emocionalnog pamćenja svjesno i racionalno kao slike-uspomene, prerađene i zaboravljene, unutarnji objekti su vezani za bolna i aktualna mjesta u životu glumca u apsolutnoj sadašnjosti. Ovaj alat funkcionira i kada glumci rade s materijalom koji ne zahtijeva identifikaciju, kada koriste žargon, u političkim govorima te često negativna iskustva mogu učiniti pozitivnim.

Kao i sa svim ostalim alatima, nemojte intelektualno odlučivati što bi trebalo koristiti kao unutarnji objekt. Isprobavajući različite UNUTARNJE OBJEKTE, pronaći ćete one koji su najučinkovitiji. Kako pronaći najbolje UNUTARNJE OBJEKTE? Dok vježbate i nastupate, slabiji UNUTARNJI OBJEKAT odabira će isplivati — to jest, neće vam ostati u mislima. Međutim, dobri izbori UNUTARNJEG OBJEKTA će ostati. Nećete morati razmišljati o tome — slike će se pojaviti organski i prirodno. Čak ćete uvidjeti da će snažan izbor UNUTARNJEG OBJEKTA povećati vaše osjećaje. Svatko ima bogatstvo značajnih iskustava na koje se može pozvati, a svako pojedino iskustvo ima mnoštvo slika. Većina nas se boji otvoriti te lične unutarnje albume. Samo pogledajte u svoju osobnu Pandorinu kutiju

i pronaći ćete dobre, jake UNUTARNJE OBJEKTE. (Chubbuck, 2004: 29)

Unutarnji monolog

Izgovorena replika je *vrh ledenog brijega*, kraj misaono emotivnog procesa koji joj prethodi. U stvarnosti naš mozak neprestano radi i misaoni proces nikada ne prestaje. Unutarnji monolog je zapravo dijalog koji se odvija sa samim sobom ili sa partnerom, ali se ne izgovara javno. No on daje replici ono što zovemo odnos iz kojeg se ona izgovara.

Dok su UNUTARNJI OBJEKTI slike i predodžbe u našim umovima koje su povezane s riječima u scenariju, UNUTARNJI MONOLOG je stvarni dijalog – riječi i rečenice koje se odvijaju u našoj glavi. Iako su UNUTARNJI MONOLOG i UNUTARNJI OBJEKTI zasebni alati, oni su neraskidivo povezani jer moraju raditi zajedno kako bi stvorili linearnu i sveobuhvatnu unutarnju priču. (Chubbuck, 2004: 194)

Unutarnji ritam misli pripovjedača karakterizira suvremeni roman u teoriji književnosti poznat kao roman *toka struje svijesti* čiji su najveći predstavnici James Joyce i Virginia Woolf.

U književnoj teoriji pojam struja svijesti odnosi se na prikazivanje asocijativnoga mozaika misli, osjećaja i dojmova likova u književnom tekstu. Tehnika izrade unutarnjeg monologa je vrlo slična. Ona prati kaleidoskop misli, osjećanja, refleksija, unutarnjih akcija koje su vezane kako za vlastitu repliku tako i za repliku koju čujemo od partnera. Prema Ivani Chubbuck unutarnji monolog može da sadrži:

- *misli i ideje o tome što ćete sljedeće reći*
- *preispitivanje onoga što ste već rekli ili učinili kao besmislenog, neprikladnog*
- *tumačenje onoga što druga osoba stvarno govori i radi*
- *prisjećanje na misli o prošlosti s tom osobom ili prošlosti koja se dogodila u sličnim okolnostima*
- *vaše iskošeno i paranoično tumačenje onoga što vam druga osoba pokušava reći (u isto vrijeme to druga osoba govori)*
- *sve što biste cenzurirali kad biste to rekli naglas. Dijalog koji ostaje u vašoj glavi može biti prljav, politički nekorektan, neprikladan, zao,*

osudaćući, paranoičan i ignorantski. Uostalom, vi ste jedini koji znate što zapravo mislite. (Chubbuck, 2004: 195)

Unutarnji monolog ne odražava lični stav prema radnji, karakteru, odnosu ili temi o kojoj se govori već emotivno-kognitivni odnos uloge koju glumac igra, osim u modelima koji traže otuđenje ili otklon od identifikacije glumca s karakterom gdje unutarnji monolog može biti lični angažirani stav umjetnika prema određenom fenomenu.²⁶ Slijedeći tehniku Ivane Chubbuck, unutarnji monolog se usmjerava prema partneru te tako stvara neverbalnu unutarnju komunikaciju s partnerom(ima). Unutarnji monolog osim što definira odnos, kreira i prostor neizgovorenog, pauze koja je ispunjena radnjom i u kojoj se često kriju biseri glumačkog umijeća kao kod Cageove simfonije tišine.

Istina onoga što mislite naspram onoga što govorite natjerat će vas da se povežete s drugima u odgovoru. Poistovjećujemo se s tim jer rijetko kažemo što nam se stvarno događa u mislima. Reći ono što nam je stvarno na umu često je u suprotnosti s postizanjem našeg cilja. Mi oblikujemo ono što stvarno želimo reći kako bismo izazvali odgovor-reakciju koji/koku želimo. (Chubbuck, 2004: 196) Zapravo, unutarnji monolog je prepreka u ostvarivanju glavnog zadatka jer odražava sumnje, nepovjerenja, nesigurnosti karaktera i vezan je za duboke potrebe karaktera, ali reflektira i glumčev osobni odnos prema onome što govori. Prema Chubbuck tehnici on se zapisuje ispod replike u rudimentarnom, neintelektualiziranom obliku, kakve misli zaista jesu i ličan je za svakog glumca. Ne postoji formula po kojoj možemo reći Hamletov monolog koji prati repliku *Biti ili ne biti* jest, na primjer, *želim umrijeti ali strah me je*. Svaki glumac koji igra Hamleta ima svoj osobni talog misli koji se nalaze u sjenci replike.

Primjer unutarnjeg monologa na sceni iz Macbetha

Kada stvarate UNUTARNJI MONOLOG, morate ga učiniti osobnim, uključujući informacije i izbore koje ste napravili s drugim alatima. Dok čitate moje UNUTARNJE MONOLOGE, prijedloge za Macbetha, pokušajte zamisliti što biste mogli napisati za svoj osobni UNUTARNJI MONOLOG.

26 Bertolt Breht.

U ovoj sceni Macbethov zadatak usmjeren na Lady Macbeth jest *hoću da me oslobodiš krivnje*. Unutarnji monolog se uvijek veže za zadatak u sceni te usmjerava na partnera. Unutarnji objekti su vezani za supstituciju i slike koje unutarnji monolog budi na privatnom, duboko iracionalnom nivou.

Macbeth²⁷

(ČIN II, SCENA II)

Da li je vrijedilo. Ubio sam ljudsko biće više nikad neću biti isti.

Macbeth

Izvršio sam. – Ne čul' neki šum?

Ja sam izvršio, ali ti si me ovo natjerala. Zašto sam te slušao. Jesam li sada dovoljno dobar muškarac za tebe.

Lady Macbeth.

Čuh sove krik i zvuk popaca.

Kako možeš reći da sam ja užasna. Da sam te natjerala na ovo. Ali ti možeš reći što želiš jer ti si kukavica. Ja sam bila s tobom kao desna ruka ti. Šta ako se stražari sjete da su me vidjeli. Možda ludimo oboje.

Iako su na sceni izgovorene samo dvije replike, naizgled nevažne za dalji tijek radnje, unutarnji monolog koji stoji iza njih je kompleksan i u dijalogu je s unutarnjim monologom partnera što dovodi do boljeg usmjerenja i povezanosti.

Ujka Vanja. Primjer unutarnjeg monologa i unutarnjeg objekta.

Zadatak u sceni kod oba lika je *želim da te zaljubim u mene*.²⁸

ASTROV

(ČIN III, Jelena i Astrov)

... Čini mi se da vas ovo malo zanima.

27 Prevod Sima Pandurović.

28 Ovdje se jasno vidi razlika između imenovanja zadataka u sceni koji je usmjeren na partnera. Zadatak može biti imenovan *hoću da se zaljubim u mene* ali tako imenovan zadatak prebacuje radnju na partnera. Zaljubiti nekoga u sebe iziskuje lični aktivitet.

O čemu se radi, dosadno ti je ovo, vidim.

JELENA

Ne, jednostavno ne razumijem se u to.

Lakše je da kažem da ne razumijem temu nego da te uvrijedim da si dosadan.

ASTROV

Ne treba puno da se to shvati, samo mislim da vas baš i ne zanima.

Moram naći drugi način da održim privlačnost. Ipak seksi si kad se praviš glupa iako si vrlo dobro obrazovana. Ima nešto neodoljivo u tim naivnim ženicama.

JELENA

Molim vas, ispričajte moj nedostatak koncentracije jer mi je um negdje drugdje. Da budem iskrena, želim vas nešto pitati, ali ne znam kako da počnem.

Je l' tako nemaš pojma što ću te pitati, a znam šta želiš da te pitam. Znamo oboje, ali ne polako.

[Pauza]

To je pitanje o nekome koga poznajete. Kao prijatelji, razgovarajmo, budimo potpuno otvoreni jedno s drugim i onda zaboravimo da smo ikada imali ovaj razgovor. Što kažete?

Uradiću to zaista. Bože, kakva sam ja žena je l' tako. Koristim tu jednu djevojku da mu se približim. A šta ako zaista voliš Sonju. Moguće je.

ASTROV

U redu.

Možda želiš da me pitaš jesam li alkoholičar.

Unutarnja slika je nešto što glumac koji igra Astrova krije od cijelog svijeta, a moglo bi biti postavljeno kao pitanje ili pitanje koje mu je uputila osoba koja mu se dopada.

JELENA

Radi se o Sonji, mojoj pokćerki. Što mislite o njoj, sviđa li vam se?

Zašto tako dugo traje. Voliš je. A voliš i mene.

Unutarnji objekt ovdje je osoba koja se koristi kao supstitucija za Sonju.

ASTROV

Ja nju poštujem.

Gdje ovo ideš. Ovo je dovoljno korektno rečeno.

JELENA

Ali sviđa li vam se ona kao žena?

Sad se ne možeš izvlačiti s odgovorom. Da li ti se sviđa ovako kao ja?

Unutarnji objekt je žena = seks

ASTROV (Pauza)

Ne.

JELENA

Kakvo olakšanje.

[Uzima njegovu ruku]

Ne volite je, vidim vam to iz očiju. Znate, ona pati. Pokušajte shvatiti...
morate prestati dolaziti ovamo.

Sve sam ti rekla. Sad je na tebe red.

Unutarnja slika je supstitucija za Astrova.

[Pauza]

Jo! Mrzim ovo, osjećam se kao da sam nosila svu težinu svijeta na svojim
ramenima. Svejedno...

Zaista ne razumiješ ili ne vidiš koliko te želim.

Unutarnja slika je, opet, seks.

Na ovom primjeru jasno je u kakvoj su vezi unutarnji objekt i unutarnji monolog. Svaki glumac i glumica se može poigravati s ličnim izborima unutarnjih monologa, a posebno objekata jer objekti uvijek dolaze iz vlastite podsvijesti. Izbori treba da budu neracionalni i izvor im nije intelekt već srce u sadašnjem trenutku. Samo tako govorna radnja kao i unutarnja postaje istinita, iskrena, spontana i postojana u trenutku.

Popis literature

- Chubbuck, I. (2005) *The Power of the actor*. Library of congress catalogine-in-publication data.
- Dawson, K., Kiger Le, B. (2018) *Drama-Based Pedagogy Activating Learning Across the Curriculum*. Bristol Inntelect. Ltd.
- Debord, G. (2015) *The situationists and the New Action Forms in Politics and Art* u: Bolt Rasmussen, Mikkel i Jakobsen, Jakob (ur.), *Cosmonauts of the future: texts from the situationist movement in Scandinavia and elsewhere*. Nebula, Copenhagen.
- Donat, B. (1985) *Sovjetska kazališna avangarda*. Centar za kulturnu djelatnost Zagreb.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 1. 2023.

THE METHODOLOGY OF IVANA CHUBBUCK IN THE ACTOR'S EXPRESSIVE TOOL: SPEECH. INTERNAL MONOLOGUE IN THE CREATION OF DIALOGUE: THE POWER OF THE UNSPOKEN

Abstract

This paper aims to investigate one of the tools of Ivan Chubbuck's methodology, Inner monologue or inner monologue, which gives color to the line, defines the relationship between ethos, pathos and logos in what is spoken, and forms an internal object/image that helps identification of the actor with the text. The tekst will also deal with the connection between the **inner monologue and the inner object** on the concrete example of scenes from the tragedy Macbeth by William Shakespeare and the play Uncle Vanja by A. P. Chekhov.

The creative activity of acting is always and only based on action. It begins with the question of **what I am doing and why I am doing** it, more precisely with a precise creative and personal naming of the main task that starts the plot of the piece and gives it a beginning, middle and end. Speech is a basic acting tool in drama theater, film and television and is determined by the basic characteristics of the action: truthfulness, direction, expediency, gradualness, but also by the individual stamp of personal creativity, which is reflected in how the actor models figures of speech, how he combines fragments and passages within of a monologic or dialogic unit and with what attitude he utters the lines. That creativity relies on an important acting tool we call subtext. Ivana Chubbuck, with the aim of personalizing the speech act, separates this tool into two parts, which she calls the internal (associative) object/image and the internal monolog or stream of consciousness, both of which define the thought and emotionality of what is spoken.

Keywords: internal monologue, inner object, replica, action, relationship

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 prirodenu 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 uštimati. 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 ton-skih 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 *laga*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 mikrofona. 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 provedeni 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

Mehmed Porča⁵³

RAZVOJ GLUMAČKOG SREDSTVA GOVOR KROZ POSTUPNOST U OBUČAVANJU/NASTAVI

Stručni rad
<https://doi.org/10.59014/RRFT2427>

Sažetak

Rad ima za cilj propitati i ukazati na neophodnu postupnost u procesu obuke scen-skog govora koristeći iskustva u radu sa studentima. Počevši od testnog uočavanja artikulacionih nedostataka studenata, ustrajnog korigovanja i kontinuiranog rada do razvoja individualnog umijeća govornog iskaza. Namjera je istražiti vezu između postavljenih zadataka curriculumu, postupnog usložnjavanja zadatah oblasti, te samih radnih materijala sa potpunijom govornom porukom u govornom činu. Kroz proces nastave teži se ka ispunjenijim misaono-emocionalnim sadržajima govorne radnje dramskog lika, kao i kreativnijim individualnim iskazom u drugim oblicima govornog djelovanja.

Ključne riječi: postupnost, kontinuitet, govorni iskaz/radnja, samostalnost

53 Akademija scenskih umjetnosti u Sarajevu, Univerzitet u Sarajevu, meh.med.porca@asu.unsa.ba

Uvod

Avanturu razvojnog puta budući mladi glumci započinju prijemnim ispitom, te se u užem krugu testiranjem na predmetu Govor ispituju artikulacijske i dikcijske predispozicije kandidata, odstupanja od standardnog govora, te obim i volumen glasa. Na žalost, već dugi niz godina primjetno je da se u osnovnom i srednjem školstvu posvećuje sve manje pažnje pravilnom tvorenju glasova, standardnoj akcentuaciji i kultivisanju govora.

Pored uobičajenih odstupanja u tvorbi glasova (ovisno o podneblju te vlastitoj svijesti i značaju pravilnog izgovora), uočava se u posljednje vrijeme porast broja morfoloških problema i anomalija u građi vilice, zuba, spuštеног nepca, isturene ili uvučene donje vilice, korištenje fiksnih ili mobilnih aparatića za korekciju i sl. Navedeni problemi limitiraju efikasnost artikulacijskih i dikcijskih vježbi u otklanjanju nedostataka, pa smo u komunikaciji sa specijalistima dentalne medicine došli do informacija kako je posljednjih godina nagli porast djece i mladih sa navedenim problemima i odstupanjima u građi vilice, zuba, nepca. Ovaj trend će u vremenu pred nama biti poželjno pratiti.

Uzroci govornih problema

Govorne i glasovne poteškoće ili odstupanja od željenog optimalnog, normativnog scenskog govora mogu biti uzrokovane:

- uslijed nedostatka u građi govornog aparata, npr. oblik vilice, prezgusnuti ili razdvojeni zubi, nesraslo nepce, „zečija usna“
- psihološkim ili emocionalnim poteškoćama
- stečenom navikom pogrešne upotrebe pravilno razvijenog govornog aparata

Prve dvije skupine uzroka, naravno, zahtijevaju angažman i stručnost specijalističkog medicinskog osoblja, te se u nastavi i obrazovanju studenata glume bavimo jedino trećom skupinom. Dakle, govorimo o pogrešno stečenim navikama u govoru ili glasu, koje inače mogu biti i prihvatljive za običnu komunikaciju u svakodnevnom razgovoru, ali su očito nezadovoljavajuće u osobitim prilikama kao što je bavljenje glumom, umjetničkim i interpretativnim diskursima, javnim govorom i nastupom.

Pogreške i odstupanja u govoru

Šta su onda pogreške ili odstupanja od normativnog glasa i govora, pitanja su koja mogu zbunjivati nove studente glume, kada su dosad sasvim razumljivo komunicirali u svojoj porodici, sredini, društvu. Mnogo lakše osvještavaju šta su njihovi trenutni limiti i koje ciljeve trebaju dostići kada su u pitanju drugi stručno-umjetnički predmeti, npr. jasnije im je koje plesne korake, vještine iz pokreta ili akrobatske i borilačke elemente ne mogu, a trebaju savladati kao postavljeni im cilj. Stoga je neophodno ustanoviti „obrazac/pravilo/mjerilo“ da bi se odredilo šta je „pogreška“ u govoru kako bi se ona uočila, osvijestila, te počela korigovati. Dakako, ovdje govorimo samo o artikulacijskim nedostacima. Nerijetko studenti različitih podneblja smatraju dijalekatske odlike pa i „lokalizme“ i „žargonizme“ odlikama njihove osobenosti te ih se sporije oslobađaju. Naravno, naš glas ili naš način govora jeste i izražavanje osobnosti, pa treba biti oprezan pri određivanju tih „obrazaca“, jer oni nisu svuda isti niti su sveopći. Primjera radi, balkanskim jezicima svojstveni glasovi č, ć, đ i sl. nisu uobičajeni u zapadnoevropskim jezicima, kao ni grleno r (francuski, njemački) našim ili engleskom jeziku. Ili npr. diferenciranje kao i izjednačavanje pri izgovoru afrikatskog para č i ć u nekim govorima našeg regiona, iako neće spriječiti razumijevanje, zasigurno će svraćati pažnju na sebe i na način govornikove upotrebe.

Poželjan, prikladan, optimalan govor jeste „onaj koji skreće najmanju pažnju na način kojim govornik komunicira, te njegovu poruku izražava s najvećim mogućim uticajem na okolinu; ostvarenje je svih njegovih ciljeva u obliku odjeka među slušateljima“.⁵⁴

U suprotnom, govor i govorni nedostaci kod glumca nisu adekvatni da bi odgovorili potrebama raznovrsnosti likova koje on treba odigrati. Sa druge strane, usvajajući optimalnu tvorbu glasova, standardni vid govora, glumac treba biti u stanju i pogrešno oblikovati glasove, svjesno i namjerno koristiti redukcije ili odstupati od normativne akcentuacije i dr. ukoliko smatra da, u njegovoj kreaciji, lik može imati koristi od toga.

Kada govorimo o odstupanjima i pogreškama govornika/glumca koji posjeduje zdrav govorni aparat bez organskih nedostataka, problemi s kojima

54 Malcolm Morrison, *Clear Speech*, London: A & C Black, 2001.

se susreće su sljedeći: problemi proizvodnje glasa (vezano za osnovni zvuk govornika), problemi artikulacije (teškoće u tvorbi određenih glasova pojedinačno ili u sklopovima), problemi predaje (govor tačan, ali je tempo predaje prebrz, prespor ili je predaja kolebljiva i zbunjena).

Ispravljanje pogrešaka

Da bi se loše dugotrajne navike otklonile i zamijenile novim, nužno je:

- uočavanje problema
- ukazivanje i obavješćavanje o pogreškama, te o tom gdje počinje otklon od željenog optimuma ili obrasca
- čujno ili osjetilno razlikovanje između neželjene navike i ispravnog modusa
- redovno i uporno vježbanje, ponavljanje kako bi se uspostavila lakoća u sticanju i primjeni novih navika
- svjesna primjena uvježbanoga pri korištenju u svakodnevnom govoru

Poremećaji u govoru kao posljedica pogrešno stečenih navika i nepravilne upotrebe kod osoba sa zdravim govornim aparatom, kao i osobe koje tih poteškoća nemaju, a žele razvijati sveukupne akustičke odlike i kvalitete govora i glasa, podvrgavaju se nizovima vježbi za: relaksaciju (vježbe opuštanja i pravilnog držanja tijela), inspirijum/ekspirijum (vježbe disanja i jačanja respiratornih organa), impostaciju, fonaciju, artikulaciju, dikciju, mimičkim vježbama, vježbama akcentuacije...

Zbog obimnosti primjera ovih vježbi, ali i poznatosti i dostupnosti većeg broja knjiga i priručnika koji se bave ovom temom ovdje nećemo navoditi vježbe, već samo još jednom ukazati na neophodnost ispravnog, kontinuiranog, dugotrajnog vježbanja, jer godinama sticane pogrešne navike moraju se strpljivo otklanjati i brižno zamijeniti novim, do lakoće pa i automatizma u primjeni.

Neophodno je i njegovati vezu između tehničkog poimanja i osviještenosti sa usvojenom navikom praktične upotrebe, jer se i tu javljaju poteškoće, pa i teret odgovornosti po studenta. Naime, susretali smo se u praksi sa studentima koji su svjesni vlastitih nedostataka ili pošto ih osvijeste, te se potom dovedu u stanje da su sposobni proizvesti ispravni zvuk/tvorbu

glasa, ipak ga oklijevaju upotrebljavati u svakodnevnom govoru. Opravdanja su im da sebi ili, mnogo češće drugima u njihovom društvu i porodici, zvuče neprirodno i strano. Ovi slučajevi se odnose i na BH studente iz različitih lokalnih sredina, kao i na studente iz regiona. Namjera je gajiti takvo raspoloženje i okruženje u kojem se student može fokusirati na ono šta i kako slušatelji normalno čuju i smatraju prihvatljivim, a ne na ono što student/govornik smatra uobičajenim i njemu bliskim.

Postupnost ciljeva i tematskih jedinica

Uporedo sa tehničkim aspektom, postepenim usložnjavanjem vježbi i razvojem sveukupnih produkcijskih, artikulacijskih i dikcijskih kvaliteta, plan i program su usmjereni na izučavanje i razvoj strukturalnih i organizacijskih aspekata govorne izjave, misaonost i emotivnost sadržaja te dinamičku, melodijsku, ritmičku sliku i individualizovanost iskaza. Vodimo se postupnosti u razvoju govornih kvaliteta studenata, te se kao i vježbe, postavljeni ciljevi curriculumu, oblasti, i sami radni materijali (tekstualni predlošci) postupno kroz semestre usložnjavaju. Nakon upoznavanja i osvještavanja glasovnog i govornog sistema, optimalnog načina disanja, fizioloških osnova i akustičkih svojstava, procesa proizvodnje artikulisanog govora, poremećaja u govoru i početku njihovog korigovanja, pristupamo prepoznavanju osnovnog sistema govornog izražavanja.

Strukture govornih oblika i govorne realizacije

U prvom semestru, za razliku od nekih drugih praksi koje rad započinju na heksametru ili naraciji, studente upoznajemo sa jednostavnijim, osnovnim vidovima usmenog izražavanja i informativnog saopštavanja kao što su podatak, poruka, konstatacija, referat, komentar, smatrajući da su takve jednostavnije govorne forme podatnije za početak obučavanja studenata i ustanovljavanje dijelova i strukturu govorne izjave, razlikovanje primarnih i sekundarnih smisaonih signala, misaono-emotivnih sadržaja, diferenciranje i vladanje govornim figurama i konstantama, te samu uspostavu neophodnog govornog reljefa. Osnovne radnje i zadaci u dijaloškom spregu koje studenti obavljaju jesu *saopštiti*, *obavijestiti*, dakle iznijeti jednostavne činjenice ili dostaviti sagovorniku do tada nepoznate

podatke, bez ikakve sugestivnosti i namjere da se utiče na svijest i izgradnju ličnog stava sagovornika. Takva priroda dijaloškog sprega ne zahtijeva veću angažovanost govornika, jer je i otpor sagovornika jedva primjetan i bez poticaja govorniku, pa će upotreba govornih konstanti biti uravnotežena i bez većih varijacija.

Vrednote usmenog govora (intonacija, intenzitet, pauza, rečenično tempo, gest i mimika, kontekst) kao i govorne konstante i figure koje se obrazuju (komparacija, gradacija, kontrast, te dinamika, melodika, agogika, ritmika) mnogo lakše će se, na samom početku studiranja, razumjeti i primijeniti nego li na znatno složenijim govornim oblicima kakvi su versifikacijski sistemi poezije ili kompleksni misaono-emocionalni slojevi klasičnih monologa. Zato tek pošto razumiju potrebu, nauče i uvedu u stalnu praksu navedene elemente studenti ih mogu uspješnije primjenjivati na složenijim interpretativnim i kreativnijim diskursima (naracija, besjedništvo, citat-monološko kazivanje i dr.).

U drugom semestru naučene prakse razvijamo u stalne navike ispitujući ih i primjenjujući u naraciji kao vidu upućivanja poruke baveći se pripovijetkama, bajkama, narodnim pričama. Naracija kao vid saopštavanja odlikuje se opisom i to bez prethodnog događaja, sa prethodnim događajem i opisom samog događaja kao višim slojem. Kako je sam događaj u svojoj osnovi izvjesni sukob (dvije suprotstavljene strane), tako interpretator/student kao i autor, birajući stranu u sukobu šalje svoju osnovnu poruku uz isticanje ispravnosti i opravdanosti takvog stava (sa namjerom da njime *oduševi* sagovornika). On tako, pored osnovnog podatka, sada i sugerira stav (*nagovara*) kojim želi *uticati* na sagovornika, njegovu svijest i osjećanje pri formiranju ličnog neutvrđenog stava ili promjeni već postojećeg. Ovakom usmjerenom govornom činom odlikuje povišeniji stepen dijaloške angažovanosti govornog lica sa povećanjem potencijalnog otpora sagovornika prema sugeriranim mu stavovima i mišljenjima. Iskaz je individualizovaniji radi svjesne težnje da se subjektivno markiranim tumačenjem otkrivaju stavovi autora. Samim time jasno je da bi sada govorni čin trebao biti bogatiji signalima govorne poruke od informativnog iznošenja podataka, odnosno dijaloških jedinica su raznovrsniji pa se u nastavi produbljuju prakse organizacije govornog iskaza, te razvijaju figure vertikalne ose kao sume konotativnog sadržaja.

Također, u narativnim diskursima propituje se odnos interpretatora prema autorovom tekstu, ohrabruje lični stav studenta, te podstiče samostalnost pri uspostavi raznovrsnijeg govornog reljefa (odraz misaono-emocionalnih sadržaja datog teksta), a po mogućnosti i nadopunjuje gestama, mimikom i osobnijim kreativnijim interpretiranjem.

Paralelno sa izučavanjem u vidovima saopštavanja, prema B. Stjepanoviću govor se kao izražajno glumačko sredstvo (razmjene i promjene) ustanovljava i tretira kao vrsta radnje (govorna radnja), određuje se njena veza i mjesto u ravnoteži sa fizičkom radnjom, kako bi se uklopila u sveukupno djelovanje na nižim stepenima sukobljavanja na matičnom predmetu Gluma.

Upoznavanje sa teorijskim pravilima retorike i besjedničkim vještinama praktično (II godina) pred studente postavljaju dodatno složenije zahtjeve u ovladanju artikulacijom, dijelovima govorne izjave, akcentuacijom, govornim konstantama i figurama. Naime, besjedništvo (među drugim vidovima usmenog izražavanja) zauzima posebno mjesto, kako po zahtjevima koji su postavljeni pred govornika, tako i prema ciljevima koje on treba ostvariti dobro pripremljenom i lijepo iskazanom besjedom, te po broju i raznovrsnosti slušatelja na koje treba uticati besjedom.

Koristeći se glasovitim primjerima historijskih govora i dramske literature ispituje besjedništvo kao vještinu uvjerljivog iznošenja određenih misli, ideja, dokazivanja istina i pridobijanja slušatelja za njih (govornik/student *obrazlaže*, *argumentuje*, *ubjeđuje* i *pokreće* na akciju). Različite vrste besjeda prema namjeni i sadržaju (političke, sudske, vjerske, vojne, prigodne itd.), te prema historijskim razdobljima (od prethelenskog do savremenog besjedništva) koriste se kao polazište za istraživanja veoma širokog dijapazona i prilagođavanja govorne tehnike kako bi se što bolje ostvarile karakteristike datih besjeda. Tako raznovrsne strukture govora, nastale u različitim prilikama, iskazane od različitih govornika nameću temeljito studiranje njihovih sadržaja, principe argumentiranja, upoznavanje živopisnih ličnosti autora i samih okolnosti u kojima su ih govorili. Sve navedeno donosi još zahtjevnije izazove i napore da bi interpretator/student odredio i uspostavio govorni reljef kojim će najbolje izraziti ono što je određeni govornik htio da kaže i postigne. Uspješnija i kreativnija upotreba govornih konstanti i figura obje ose, te kvalitetniji izbor jezičkih izražajnih sredstava ishodi su koje studenti profitiraju. Kada govorimo o

ishodima učenja i kompetencijama koje se stiču, neizostavno je navesti i daljnje razvijanje i unapređenje govorne radnje. Nakon što je na prvoj godini ustanovljena kao sredstvo promjene i razmjene, svrsishodna akcija u sukobljenim odnosima (prilikom igre u svoje ime), na ovom nivou studiranja teži se razvijanju sposobnosti i primjeni korištenja govornih sredstava/radnje u individualizaciji i konkretizaciji izgradnje lika ili karaktera. Uvježbavanjem pojedinačnih glasovnih konstanti kao potencijalnih mogućnosti karakterizacije govorom ispituju se fleksibilnije intonativne vrijednosti, signali intenziteta, glasnosti, jedinice tempa i ritmički signali. Karakterizacija lika govorom može se nijansirati i dominirajućom upotrebom različitih govornih oblika kao npr. već spominjanih konstatacija ili komentara. U istu svrhu karakterizacije uglavnom se koriste i govorni oblici dijalekata i žargona koji se obrađuju u četvrtom semestru, a korisni su studentima i za otkrivanje različitih impostacionih baza, postizanje tempa, raznovrsnosti ritma, odstupanja od standardne akcentuacije koje priroda pojedinih dijalekata pruža, do žanrovskih komedijskih sredstava.

Nakon ovako postavljenih temeljnih elemenata govornih sredstava, naredna III godina studija ima tendenciju postizanja što većih dijapazona i kvaliteta govora studenata, pa se u obučavanju bavi stihom (u poeziji V semestar i stihom u prozi VI semestar). Versifikacija kao nauka o tvorbi stihova, tj. ritmičkoj organizaciji daje teorijske osnove, ali je proces nastave više usmjeren ka praktičnoj primjeni, glumčevoj vještini ovladavanja stihom za potrebe igranja dramskog lika, pa i samostalnih poetskih izvedbi. Vrste stihova i strofa (heksametar, aleksandrinac, deseterac, sonet, slobodni stih...), njihove raznovrsne stope, more, rime razvijaju vještine primjene govornih i stilskih figura, osjećaja za ritam i ritamsku organizaciju, upotrebu cezure itd. Podstiču studentima imaginaciju, senzibilnost, te se u konačnici teži promišljenoj, emotivno ispunjenoj, stilski oblikovanoj interpretaciji. Isto tako, poslužit će za pretvaranje poetskih misli u konkretnu govornu radnju na sceni u izgradnji uloge, a u okviru modela i žanra.

Vrste proznih stihova (versifikacija, prozodija) tretiraju se preko monologa i dijaloga u tragedijama i komedijama znamenitih antičkih autora, Šekspira, Molijera, Rasina, Korneja (aleksandrinac), Puškina (bijeli stih).

Na planu dijaloške angažovanosti u spontanom govoru i interpretaciji, od narativnog vida (citrat-monološko kazivanje pripovijetke u prvom licu jednine) svojevrsnim prelaznim oblikom recitacije (govorenja poezije) dolazi

se tako do slojeva umjetničke transpozicije poruke, tj. monologa (interpretacija izdvojenih fragmenata), te na kraju i do potpune identifikacije (interpretatora i autora) i spontanog govora lika (uloga), kako to navodi dr. Branivoj Đorđević (literatura).

Na posljednjoj godini studija daljnje autohtono razvijanje i individualizovanost govornih i glasovnih mogućnosti nastavlja se izgradnjom vlastitog stila studenta u kolektivnom zadatku (VII semestar). Studenti autorskim pristupom temama sami izrađuju govor/besjedu (invencija), istražuju i prikupljaju snažnu argumentaciju za cilj i ideju koju su postavili, pa preko svrsishodne organizacije teksta (dispozicija) i odabirom odgovarajućih jezičkih sredstava (elokucija) realiziraju uvjerljive interpretacije. Ova jedinstvena prilika da budu i autori teksta govornog izraza pokazala se jako korisnom i dragocjenom studentima u smislu istraživačkog pristupa, iznošenja vlastitih promišljanja i ličnog stila izvedbe.

Izrada samostalnog govornog / scenskog događaja i iskaza kojeg student sam koncipira, bira sadržaj i formu (VIII semestar) ujedno je završni samostalni ispit iz predmeta Govor kompletirajući nastavni proces razvoja individualnog govornog umijeća, osposobljen za učešće u glumačkim projektima igrajući dramski lik, a i samostalne govorne izvedbe.

Umjesto zaključka

Sistematični pristup obučavanju u nastavi, postupnim usložnjavanjem tematskih cjelina curriculumu, na sve kompleksnijim tekstualnim predlošcima trebao bi brižno i strpljivo voditi ovladavanju govornim sredstvima. Pri tome je neophodno voditi računa da se pretjerano ne šematizira uvažavajući nestalnu prirodu umjetnosti, njegujući spontanost govorne radnje i individualnost glumca.

Optimalni odnos nužne teorijske osnove i dominirajuće prakse stalna je potraga i predmet propitivanja kako bi se postigla sposobnost ispunjenog misaono-emotivnog, artikulisanog, dikcijski bogatog i maštovitog usmenog izražavanja.

Ne bi se smjelo zaboraviti, bar u nastavi, da su različiti oblici govornih iskaza i djelovanja prije svega u funkciji unapređenja glumačkog umijeća

govorom kao izražajnim sredstvom. A naravno da se mogu koristiti kao samostalne govorne vještine.

Literatura (izbor)

- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta, 2008.
- Aristotel, *Retorika*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, 1987.
- Boro Stjepanović, *Gluma I–III*, Cetinje: IVPE, Cetinje, 2014.
- Branivoj Đorđević, *Gramatika srpskohrvatske dikcije*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984.
- Branivoj Đorđević, *Elementi dikcije*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.
- Branislav Nušić, *Retorika*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, 1987.
- Cicely Berry, *Voice and actor*, New York: V. E., 1991.
- Konstantin S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi I i II*, Zagreb: Prolog, 1989.
- Ljiljana Erenrajh, *Glasovno obrazovanje glumca*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1996.
- Malcolm Morrison, *Clear Speech*, London: A & C Black, 2001.
- Marina Marković, *Glas glumca*, Beograd: Clio, 2002.
- Marko Fabije Kvintilijan, *Obrazovanje govornika*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1985.
- Milan Šipka, *Kultura govora*, Sarajevo: Institut za jezik, 2005.
- Miroslav Avram, *Umjetnost govora*, Sarajevo: Akademija scenskih umjetnosti, 1987.
- Obrad Nedović *Govorna kultura (Umetnost govora)*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1973.

THE DEVELOPMENT OF THE ACTOR'S TOOL: SPEECH THROUGH SEQUENTIAL TRAINING/TEACHING

Abstract

The paper aims to investigate and highlight the necessary sequence in the process of stage speech training, drawing on experiences working with students. Beginning with the diagnostic identification of articulation deficiencies, followed by persistent correction and continuous work, the goal is to develop the individual skill of verbal expression. The intention is to explore the connection between the tasks set in the curriculum, the gradual complexity of the assigned areas, and the working materials leading to a more complete speech message in the act of speaking. Throughout the teaching process, the aim is to achieve more profound intellectual and emotional content in the speech actions of a dramatic character, as well as to foster more creative and individualized expression in other forms of verbal action.

Keywords: sequence, continuity, verbal expression/action, independence

Program

1. međunarodnog umjetničkog i znanstvenog simpozija UMIJEĆE I/ILI UČENJE SCENSKOG GOVORA I GLASA

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

Petak, 3. veljače 2023.

- 10.00 – 10.45 Prijava sudionika
- 10.45 – 11.00 Otvaranje
- 11.00 – 11.15 Mirna Sabljar: *Glas u pedagogiji sviranja klavira*
- 11.20 – 11.35 Lejla Jusić: *Važnost kontinuiranog rada na tehnici glasa glumca*
- 11.40 – 11.55 Borko Baraban i Lorna Rajle: *Naglasna norma u povijesnom i suvremenom kontekstu*
- 12.00 – 12.15 Đurđa Škavić i Ines Carović: *Višekodnost jezika i govora u scenskom izričaju – SCENOLEKT*
- 12.20 – 12.35 Marina Petković Liker: *Pedagoški pristup sadržajnosti glasa i afektivnosti u govoru*
- 12.40 – 12.55 Suzana Nikolić: *Otjelovljeni govor*
- 13.00 – 13.15 Ivana Buljan Legati: *Promjena pedagoške paradigme u nastavi scenskog govora*

Stanka

- 14.30 – 14.45 Vesna Ždrnja i Saša Latinović: *Nastava scenskog govora na Akademiji umjetnosti u Novom Sadu*
- 14.50 – 15.05 Arma Tanović Branković: *Metodologija Ivane Chubbuck u glumačkom izražajnom sredstvu Govor. Unutrašnji monolog u kreaciji replike: Moć neizgovorenog*
- 15.10 – 15.25 Vjekoslav Janković: *Oslobodena govorna radnja u nastupu za mikrofona*
- 15.30 – 15.45 Mehmed Porča: *Razvoj glumačkog sredstva govor kroz postepenost u obučavanju/nastavi*
- 15.50 – 16.05 Vlasta Ramljak: *Šokačka rič i Tonko Lonza*

ISBN 978-953-8181-84-9



9 789538 181849