

KAZALIŠTE SREDNJODALMATINSKOG čAKAVSKOG IDIOMA

Iz nekih razloga, možda će ih kasnije biti moguće i dokučiti, o kazališnom životu Splita često je izvan samoga Splita prevladavao dojam o regionalnoj repertoarnoj orijentaciji ovog našeg važnog glumišnog prostora. Takva percepcija osobito je bila uočljiva sedamdesetih i ranih osamdesetih, u vrijeme kad je diljem bivše države bila vrlo rado gledana TV serija Danijela Marušića *Malo misto*, prema motivima Miljenka Smoje i uz njegovo scenarističko sudjelovanje. Nekako u to vrijeme i splitski redatelj Ante Jelaska, dobar poznavatelj splitskoga govora, vezan za pučku tradiciju i običaje svoga kraja, nastoji prozu Marka Uvodića Splitsanina prebaciti na pozornicu. Naišavši na podršku tadašnjega direktora Drame dr. Marka Foteza, on dramatizira i scenski uprizoruje na Carrarinoj poljani (za Splitsko ljeto 1968.) *Libar Marka Uvodića Splitsanina*, a već sljedeće godine i *Drugi libar Marka Uvodića Splitsanina*, a onda (1971.) i *Mali libar Marka Uvodića Splitsanina*. Pa kako su te Jelaskine predstave, u vrijeme kada je Marušićeva serija izazivala snažnu zainteresiranost za splitski

idiom, bile rado pozivane na gostovanja izvan Splita, dojam o repertoarnoj orijentaciji splitskoga glumišta prema komadima pisanim na srednjodalmatinskoj čakavštini bio je razumljiv.

Međutim, takva orijentacija splitskog kazališta nije bila presudna. Moglo bi se čak kazati da je ona u povijesti splitskoga glumišnog prostora bio tek jedan marginalan tok koji je samo ostavljao dojam o svojoj dominantnoj zastupljenosti u repertoaru, jednostavno stoga što je i u drugim sredinama (ne samo u Splitu) bio rado gledan zahvaljujući svom specifičnom pučkom humoru koji su splitski glumci potvrdili autentičnim govorom dotičnog puka.

I sada dolazimo do glavnog svojstva takvih pučkih komada. Dolazimo do govora. Zato nam se prije samog povijesnog pregleda regionalnog repertoara u splitskom glumišnom prostoru valja zaustaviti na onim, mnogo više psihološkim nego lingvističkim, svojstvima splitskoga govora koja su (uz pomoć glumaca) obilno participirala u dramaturško-estetskoj dojmivosti dotičnih predstava.

PSIHOLOGIJA SPLITSKOG IDIOMA – STVARNOST KAO UMJETNOST

Govor je nesumnjivo bio onaj čimbenik estetskog iskaza koji je svjedočio i dramski i komedijski tijek dramskih osoba. Izvan njega, kao odlučujućeg čimbenika čitavog mentalnog sklopa splitskih Varošana, Getana, Lučana i pridošlih "Vlaja", u regionalnim djelima ovog područja nije bilo ničeg dramaturški važnijeg što bi na razini estetskog iskaza o autentičnosti dramskih osoba moglo posvjedočiti te osobe, način njihova promišljanja i zaključivanja. Pritom ne mislimo na govor s njegovim povijesno-vertikalnim refleksima "jata" u pojedinom dijalektu (u ovom slučaju čakavskom) ni na one palatalne i ine razlike u odnosu na druge dijalekte našeg područja, dakle na čisto filološku sliku jezika. Mislimo prvenstveno na duh mišljenja stvarnosti svojstven govornom liku tog jezičnog idioma, na njegovu psihologiju koja živi u tom govoru, onu koja je izvan tog govora nepostojeća, čak i teško zamisliva. Nju ponajprije svjedoče svojevrсни idiomatski iskazi. Ili, bolje je kazati ovako: sama činjenica postojanja takvih idioma stvara specifičnu psihologiju stvarnih likova jednog manje-više minulog splitskog vremena, dakle onih likova koji su s određenim uspjehom iz samog života preneseni u jezični diskurs splitske proze, a onda iz nje pretakana na scenu dramatizacijama te proze i njihovim uprizorenjem na pozornici. I tu se otvara prostor traganja za odgovorom na pitanje glede same stvarnosti: "Što je prije: jaje ili kokoš?" Psihologija lika (ovisna o socijalnim uvjetima kraja i svim ostalim čimbenicima miljea) koja je stvorila modele govornog diskursa ili ti modeli koji su reproducirali samu psihologiju stvarnih likova?

Da ne bude zabune, još uvijek razmatramo samu stvarnost, odnosno govor u njoj. A to je, dakako, nezaobilazna etapa na ovom našem putu, jer splitska regionalna književnost, osobito govor njezinih likova, ispisuje samu stvarnost na svoje stranice. I s te strane ta njezina (često plošna) naturalistička provenijencija daleko je manje umjetnost po samom dosegu književničkog rada, a daleko je više to (onda

kad to jest) po višeslojnosti kopiranog govora stvarnih likova. Jer govorom se rastvara i otvara i sama psihologija onog (književnog) lika kojem je kopija stvarnosti stavljena u usta. A isto tako i nužni dramaturški naboj književnog (scenskog) djela. A to znači da je jezik sam – i to ne onaj jezik sa svojim specifičnostima glasovnih i morfoloških razlika u odnosu na druga narječja i govore, nego njegovi gotovi i generacijski reproducirani modeli višeslojnog semantičkog značaja jezične fraze – čimbenik umjetničkog.

KNJIŽEVNIK KAO ZAPISIVAČ

Na toj razini književnik se očituje kao zapisivač. Njegova je umjetnost u umijeću prepoznavanja i zapisivanja kolektivnog književničko-jezičnog dosega naroda, njegove idiomatike. I to preuzimanje gotovih fraza ulice u književno djelo čini govor dramskih osoba autentičnim. Svjedočenje psihološkog statusa i karakternih osobina pojedinog lika ovisno je o odabiru i stavljanju u njegova usta onih fraza koje književnik iz bogatog jezičnog fundusa odabere za dotični lik.

Regionalna srednjodalmatinska drama – ili, bolje je kazati, proza, jer takve izvorne i kvalitetne drame gotovo i nema, ali ima noveleta Marka Uvodića, napisanih u prvoj polovini prošloga stoljeća, koje su se pokazale podatnima za dramatizaciju – događa se u stvari mimo književnikove kreacije jezika svakog pojedinog lika. Tako na razini pisane riječi, na razini književnosti, sama zabilješka o izgovorenom postaje umjetnost zahvaljujući činjenici da je već prije književnikova zapisa narod dotičnog kraja svoj jezični iskaz usavršio do njegove umjetničke bremenitosti. Od tog dosega pa do postizanja višeslojnosti iskaza pojedinih idioma bio je potreban tek jedan mali korak. U njih je narod utkao svoju namjeru priopćenja i svoju osobnu rezervu prema tom priopćenju. Takve fraze, pomno odabrane i stavljene u određeni dramski kontekst, svjedoče psihologiju govornika, njegovu unutarnju nakanu, prikrivenost želje, dvostrukost pa i višestrukost mogućnosti naknadnog

tumačenja svog iskaza. A to znači da i same stvaraju dramski kontekst. Iskustvo povijesti regionalnog čovjeka stvorilo je u jeziku sve moguće zaštitne slojeve njegova sudjelovanja. Ugradilo je kontrolni kod opreza, mogućnost poricanja izgovorenog. Mržnju je kamufliralo brigom. Brigu je ublažilo indiferentnošću. U zavist je umetnulo prezir. Govorniku je govorom obložilo (tamponiziralo) njegov dogmatski stav prema vlastitoj misli, zaštitilo je od misli drugog. Omogućilo joj da živi u svojoj oazi u kojoj je teško razlikovati bockavu koprivu od mirisna cvijeta.

Pa kako je sve to moguće? Kako tolika semantička višestrukost takvih oblika uopće može i biti prepoznata? Jer ako se ne može prepoznati, onda nema razloga ni da se zapisuje.

RAZLIKA IZMEĐU POETSKOG I DRAMATSKOG

Upravo smo došli do razlike između poetskog i dramskog. Ali došli smo, a to je za nas znatno važnije, i do razlike između višeslojne semantike dijalektalnog idioma i pozitivnosti, tj. plošnosti, onog izričaja književnog jezika koji na svojoj primarnoj semantičkoj razini znači ono isto što i idiom preuzet iz stvarnosti i stavljen u usta književnom liku. I kao što ćemo to uskoro vidjeti na primjeru, u prvom slučaju on se očituje kao umjetnost jezika, a u drugom slučaju, u slučaju njegova primarnog semantičkog iskaza u književnom govoru (jer tu je višeslojnost nemoguća), on se pokazuje kao puka govorna izjava bez nužne višeslojnosti – one koja ga uzdiže do umjetničke bremenitosti. Valja nam te razlike razmotriti.

Samom jeziku kao takvom, na primarnoj razini njegova komunikacijskog smisla, potreban je umjetnik da bi (taj jezik) stasao do umjetničkog iskaza. No tu je riječ o posve drukčijoj vrsti književnosti od dramske književnosti. Riječ je, kad smo već kod čakavštine, o književnosti i umjetnosti jednog Marka Marulića, o uporabi jezika u njegovoj *Juditi*.

Za razliku od takve uporabe jezika, dramska književnost ne teži poetskom ni sliktovnom u izričaju. Nema potrebu da ritam i zvučnost riječi budu isto što i stvar, događaj i njegova kinetika. Ona teži iskazu višeslojne nakane lica na razini njegove unutarnje dinamike prema stvarnosti, u doticaju s drugim. I na toj razini dramskog, a za razliku od poetskog, dra-

matičaru i prozaistu moguće je preuzeti jezik ulice i staviti ga u usta svojoj osobi. On ne mora iz raspoloživa leksika, njegove izričajne sintakse i književnih konvencija stvarati poetsku mogućnost jezika. Ne mora biti Marko Marulić. Dostatno je da bude zapisivač.

U čemu je onda umjetnost dijalektalnog prozaišta i dramatičara?

U njegovu prepoznavanju idiomatskih oblika. U prepoznavanju razloga uporabe određenog idioma od određenog lika u određenoj situaciji. Višestrukost njihova značenja utvrdio je i izbrusio narod. Lik je tek preuzima. Služi se njome. Sam je ne stvara. Ni pisac je ne stvara (nije riječ o pjesničkoj slici!). Po utvrđenim modelima jezika i njihovu odabiru prema njihovom značenju, dramska osoba odabire samu sebe, svoje reakcije u određenoj situaciji. A pisac ih bilježi. Istini za volju, sam je pisac taj koji za svoj lik odabire modele. No kod dobre proze, odnosno drame, to čitatelj, gledatelj ne smije prepoznati. Piščev odabir mora biti takav da omoguću vjerovanje kako je te modele odabrao sam lik.

I tu dolazimo do odlučujućeg razmeđa, dolazimo do onog pitanja čija nam razrješnica može pojasniti i to kako mi uopće možemo u takvom dijalektalnom djelu prepoznati umjetničku uporabu jezika na razini fabule i tenzije lika. U isto vrijeme dolazimo i do još uvijek zatvorenih vrata za jedno pitanje: kako to da se tzv. dijalektalni teatar u Splitu, odnosno takva književnost, osobito njezino prakticiranje u teatru na profesionalnoj razini, počela razvijati relativno kasno, tek sredinom prošloga stoljeća?

Očigledno, ta zatvorena vrata morat ćemo otkriti samim odgovorom na prvo pitanje. No prije toga ćemo iz čitava kompleksa postavljenih pitanja izuzeti književnost samoga Marka Marulića. Učinit ćemo to zato jer je on rabio jezik u posve drukčijem estetskom smislu od onoga koji sada istražujemo. Uostalom, to je izuzeće sasvim nužno već i zbog toga što spomenutog književnika i ne trebamo na ovoj razini istraživanja poimati kao dijalektalnog pisca, već kao pisca koji je samo pisao na jeziku "harvackom", dakle na jeziku koji je za ono doba i u njegovu okruženju bio jedno mogući narodni jezik pa kao takav nije ni izazivao mogućnost usporedbe s drukčijim (iako sličnim) govorom.



M. Begović, *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, HNK Split, 1997.

PREPOZNAVANJE UMJETNIČKE UPORABE DIJALEKTALNOG IDIOMA

Eto, ovo nužno izuzeće neočekivano nas je uspješnije od bilo kojeg našeg naprezanja približilo odgovoru na postavljena pitanja. Zašto? Zato jer se višeslojnost pučkih idioma književnički rabi (stavlja u funkciju

svjedočenja dramske osobe i napinjanja dramske situacije) temeljem prepoznavanja **razlike** književna govora koji ne poznaje tu vrstu idiomatike. I to saznanje o **razlici** između tog istog što se kazuje književnim izričajem, ali sasvim jednodimenzionalnog, jednoznačnog, i samog dijalektalnog idioma punog i drugih značenja osim onog primarnog značenja na samom nje-

govu površinskom sloju – eto to je razina s koje se prepoznaje umjetnički naboj dijalektalnog idioma, to je pozicija s koje se prenose gotovi dijalektalni govorni modeli iz stvarnosti u književno djelo.

Zatvorena vrata već smo odškrinuli. Provućimo se malo kroz njihov otvor i zavirimo u prostor iza njih. Što vidimo kronološki, s obzirom na repertoar splitskog glumišta?

Splitski kazališni život temeljio se pretežno na talijanskom repertoaru, gostujućim trupama i amaterskim izvedbama pučana i plemića, do pojave prvih profesionalaca u Hrvatskom dramskom društvu u Splitu 1898. – 1899. No ni tada vođa Društva, zagrebački glumac i redatelj Dragutin Freudenreich, ne poseže za dijalektalnim komadima. Isto tako ni prvo profesionalno kazalište, Narodno pozorište za Dalmaciju, Split, 1920. – 1928. (Iznimka je Tijardovičeva opereta *Mala Floramye*, uprizorena 1926. Zanimljivo je i ovom prigodom spomenuti da je u beogradskoj reviji *Comoedia*, br. 26, sezone 1925./26., koja se zalagala za “naše komade”, misleći pri tome na srpske komade, opereta bila loše primljena.)¹ Isti otklon od regionalnog repertoara uočavamo i kod Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu, 1940. – 1941. i kod Dramskog studija (Split, 1944.), a i u trupa koje su prethodile formiranju splitskog Narodnog kazališta godine 1945. To su Kazalište narodnog oslobođenja Dalmacije, Split, 1944. – 1945. i Kazalište narodnog oslobođenja Hrvatske, Split, 1945.

Godine 1945. u Splitu je formirano Narodno kazalište, poslije, 1971., nazvano Hrvatsko narodno kazalište. I do godine 1952. nije zabilježen (osim neizbježne *Male Floramye*) nijedan dijalektalni komad. Godina je 1952., dakle, početak kronologije koja nas u ovom slučaju zanima.

Zašto tek tada? Zašto ne prije? Iz prethodnih razmatranja svojstava dijalektalnog teatra (i prozne književnosti na dijalektu) odgovor bi već mogao biti jasan. Da bi se prepoznala idiomatika dijalektalnog govora, ono njezino (narodno) umjetničko svojstvo koje je bilo dostatno veristički prenijeti u prozni diskurs i na kazališne daske, bilo je nužno da sam književni jezik, kao pokazatelj i tvorbenik razlike između svog izričaja i bremenita (umjetničkog) smis-

la u idiomima dijalekta, dosegne status uobičajenosti, govorne punopravnosti, da i on sam usporedo zaživi u istom tom puku kao sredstvo sporazumijevanja. A književni jezik bio je vrlo mlad. Još u 19. stoljeću posve je umjetan, negovoran. Njegova pisana rečenica bolovala je od sindroma sintakse preslikane s nekog drugog jezika. U nemogućnosti da se s uobičajenosti tog i takvog jezika pride prepoznavanju spominjane bremenitosti i savršenosti dijalektalnih govornih i sadržajnih konvencija, da se osjeti njihov rafinman i humoristični naboj, a i sve ono drugo, za književničkim korištenjem dijalekta nije bilo interesa. Moralo se čekati do vremena uporabne uobičajenosti književnog jezika. No, moralo se čekati i do vremena zaživljavanja realističke poetike s promišljanjem o umjetničkoj tvorbi. Čini se da je to vrijeme nastupilo godine 1952.

PRIMJERI VIŠESLOJNE SEMANTIČKE UPORABE JEZIKA – NJEGOVA KOMIKA

Ali prije nego počnemo pratiti slijed događaja od te godine naovamo, valja nam posegnuti za iznošenjem kojeg obećanog primjera dijalektalnih idioma i usporediti ih s iskazom istog (sličnog) sadržaja na književnom jeziku. Ta usporedba dovest će nas do suočenja s izbrušenošću jezika ulice, do njegove dramske i psihološke višeslojnosti. Možda će nam tako postati očito da bi odgovarajući efekt na književnom jeziku književnik morao kreirati, a da ga je dijalektalnom piscu dostatno prenijeti s ulice u svoje djelo. Prepoznavanje umjetničkog u dijalektalnom idiomu moguće je, dakle, usporedbom plošnosti književnog-govornog iskaza (dakle, ne jezika same literature) s dijalektalnim govorom. Humorističnost dijalektalnog stvara se na luku recepcije upornog odmicanja dijalektalnog govornika od jasnoće (samo jednog značenja) iste izjave govornika normativnog jezika. Da bi nam ovo bilo jasnije, valja nam zamisliti konstrukciju “sjeverojug” čije se suprotnosti uzajamno potiru i prave komičnim razloge njezina konstruiranja.

Pogledajmo to na primjeru stvarnih (a ne konstruiranih) idioma:

– *Ne’š ti (čovika, broda, vitra, mora, vinčanja itd.)!* – izgovara lik koje želi iskazati prezir prema

nekome ili nečemu, svoje prepoznavanje beznačajnosti pojave ili osobe. Ali se ustručava to kazati određeno. Osobni otklon zamjenjuje nečim što bi trebalo biti svjedočenje samog objekta zamišljanja. Tako ostaje zaštićen (izuzet) od odgovornosti za kazano jer on sam ništa nije ni kazao. Nemila pojava ili osoba sve je to sama o sebi kazala.

– *To je nikakav/nikakvo (čovjek, brod, vjetar, more, vjenčanje itd.)!* ista (zapravo slična) izjava na normativnom jeziku iskazuje ocjenu samog govornika. Ne teži objektivizaciji same stvari. Govornik ne zaklanja svoju osobnu ocjenu iza nje same. Naprotiv, sebe izlaže nasuprot njoj.

U prvom slučaju komična je dvostrukost: eskalacija osobnog naboja zaklonjena iza “objektivnog” svjedočenja same stvari, pojave. Prvo pravi upitnim drugo. Subjektivno i objektivno uzajamno se potiru. I to govornika pravi komičnim jer je prepoznata njegova manipulacija riječima, sintaksom i intonacijama. Njegova je tajnost razotkrivena. Naš smijeh je naš otklon od moguće vlastite komičnosti. Da bi se sve to prepoznalo, bilo je nužno dosegnuti govornu uobičajenost normativnog jezika.

U drugom slučaju izjava je samo ono što ona jest! Ona na razini jezičnog iskaza nema skriveni kod značenja. Ne kamuflira nešto drugo od onoga što jezično jest. Nije komična. Ako ima dramaturški važnu tenziju, onda su njezini razlozi drugdje. Dramatičar, odnosno pisac proznog djela, mora ih kreirati iskazom druge vrste odnosa u svom književnom djelu.

U prvom slučaju, na razini standardne komunikacije ulice i priprostog puka, komično nije očito među govornim partnerima. Oni jedno drugom ne dešifriraju pritaženo značenje govora odupirući se o jednoznačnost takve slične izjave u normativnom jeziku.

Kreativnost dijalektalnog književnika nije, kao što smo već kazali, u osobnom kreiranju jezika do njegove umjetničke razine, kao što je to zahtjev kod književnika koji piše na (mladom) književnom jeziku, nego u prepoznavanju i dešifriranju idiomskih kodova, njihove gotove višeslojnosti i umjetničke bremenitosti koja živi u svakodnevnoj komunikaciji na ulici. Njegov kreativni proces – to je odabir gotovog jezičnog materijala.

Spomenut ćemo još neke primjere:

– *Nemoj mi poč govorit?* – Dogmatiziranje vlastitog stava nije izvršeno zabranom iskazanom jezikom: *Ne dopuštam da mi o tome govoriš!* Ili: *Ne želim da mi o tome govoriš!* Ili kraće: *Ne govori mi o tome!* Govornik dijalektalnog idioma unaprijed ocjenjuje sugovornika kao nespremnog za to da mu suprotstavi drukčije mišljenje koje bi ga pokolebalo u vlastitom uvjerenju. Svoj dogmatizirani stav rafinirano otklanja kao presudan i odgovornost za nedostatak alternative prebacuje na nedostatnu mogućnost dokaza sugovornika. Jer on sam ne želi biti pojmljen kao dogmatičar. On samo osjeća sebe kao inteligentnijeg od sugovornika. I na toj razini čitav se problem odvaja od samog problema i prebacuje na uspostavu odnosa govornika i sugovornika. Na isticanje govornikove vrijednosti u odnosu na sugovornikovu. Stoljetno bavljenja svojim *egom* našlo je svoj jezični izlaz za pritaženo eksponiranje njegove vrijednosti u najobičnijoj frazi koja se izvanjski odnosi na nekog drugog, ili na nešto drugo, a unutarne na sam *ego* govornika.

Jezik je stvorio psihologiju? Ili je psihologija stvorila jezik? Što je prije?

Nasuprot ovim dvama idiomima svojstvenim srednjodalmatinskoj čakavštini (koje više nema u onom izvornom smislu, što ne znači da je posustala privrženost modificiranog pučkog jezika visokom književnom dosegu dotične idiomatike), spomenut ćemo jedan idiom svojstven govoru Dalmatinske zagore. Riječ je o psovci koja, vidjet ćemo, u isto vrijeme to jest i nije. A izvući ćemo ga iz njegova rezervata ne samo zato što je u smislu svoje književne vrijednosti očit nego i zato jer je govorna posebnost tzv. “Vlaja” vrlo često suprotstavljena govornoj posebnosti primorskih Dalmatinaca. Pa kad se radi o književnim djelima, ove posebnosti često su dramski, odnosno komedijski, suprotstavljene jedna drugoj. Evo te psovke:

– *Jebem ti neću Boga!*

Govornik psuje Boga svom sugovorniku. Njegova Boga! Ili nekoj stvari ili pojavi psuje Boga. No u monoteizmu, Bog je sveopći. Dakle, to je Bog i samog psovača. On, dakle, psuje u isto vrijeme i sebi (svoga) Boga! I toga je svjestan. Zato želi izbjeći tu svjesnost. Želi onoga pravoga Boga (svoga) isključiti iz psovke. Želi mu poručiti da on Njega ne psuje,

zapravo da se to ne odnosi na Boga. U tom slučaju najjednostavnije bi bilo ne opsovati. Ali on potrebi za psovkom ne odolijeva. No, u isto vrijeme ne odolijeva ni potrebi da Boga izuzme iz psovke. Želi nemoguće, želi opsovati i osporiti psovanje. Želi u isto vrijeme jedno i drugo što se do komičnosti potire (nešto kao da kaže "sjeverojug"). Zato opsuje Boga, ali mu u isto vrijeme poručuje da se to na Njega ne odnosi. Apsolutno nemoguće. Apsolutno dvostruko. Apsolutno podlo. U isto vrijeme i bogohulno i bogobojazno. Dvostruko. Kratki iskaz iskazao je njegovu dvostrukost. Doinuo se do paradoksa. Postao je literatura. Posvjedočio je protuslovlje ljudskog. Nagao nas na obrambeni smijeh od takva samozavaranja i sebe i samog Boga.

Gotovu frazu književnik ne treba kreirati.

Treba je samo zabilježiti. Literarni iskaz već živi u narodu. Kreativno-spisateljsko samo je u njegovu prepoznavanju i zapisivanju.

Glumačko-redateljski iskaz te literature treba promatrati iz ovog temelja. Iz njega valja doći do stanovitih zaključaka o tzv. dijalektalnoj glumi kao procesu preuzimanja i iskazivanja gotovih govornih modela puka i o nesposobnosti dijalektalnih glumaca za glumački iskaz na književnom jeziku. Možda ćemo i do toga doći.

POTPORA POETIKA RAZVOJU DIJALEKTALNOG TEATRA

Osim već spomenutih zaključaka o zalazu u vrijeme jezične zrelosti sredine za kazališno korištenje dijalektalnog idioma, a što je rezultiralo i kasnom pojavom dijalektalnog teatra u splitskom glumišnom prostoru, valja svakako spomenuti još jedan djelatni uvjet u funkciji posezanja za prenošenjem govornih konvencija puka na pozorničke daske. To je bila pojava umjetničke, dakle i kazališne, poetike sočrealizma. U vremenu staljinističke, todorpavlovske "estetike" socijalnog realizma, kazalište je dobilo ideološke naputke za oslušivanje govora naroda. Pa ipak, u splitskom području prvi takav zalaz kazališta u to umjetnički neeksplloatirano jezično bogatstvo događa se tek u vrijeme samog prekida državne jugoslavenske politike s dotičnom poetikom. Godina

1952., kada se pojavljuje komad Ante Jelaske *Daje na kišu*, godina je onog Krležina govora u Ljubljani na Kongresu književnika Jugoslavije i proklamirane ideološke distance od književnog "inženjeringa duša". Dakle, usprkos sedmogodišnjem trajanju spomenute poetike u našim prostorima, valja nam zaključiti da je do pojave prenošenja govora puka, jezika neknjiževnog, na kazališne daske trebalo ipak pričekati vrijeme u kojem su stasali uvjeti za prepoznavanje književnih vrijednosti pučkog govornog idioma.

A Ante Jelaska bio je prvi kazalištarac koji je s pozicije ovladanosti književnim jezikom (o čemu svjedoče njegovi kasniji napisi o kazalištu i polemike) počeo na scenu prenositi autentični govor splitskog puka. No, u nedostatku izvornih komada čija bi dramaturška svojstva bila primjerena uspostavljenoj razini splitskog kazališta² i koji bi odgovorili ideološkim zahtjevima trenutka i njegovu osobnom angažmanu, Jelaska sam počinje na splitskom narječju pisati komade, a potom kao redatelj i režirati djela pisana na pučkom govoru. Ta želja uskoro ga je, posebno u periodu njegove redateljske zrelosti kad se suočio s činjenicom nedostatka dijalektalnih komada, dovela i do toga da se latio adaptacija i dramati-zacija proze odgovarajućih autora. Zato je prilikom govorenja i pisanja o dijalektalnom teatru u Splitu neizbježno prije svega govoriti o redatelju i dramati-zatoru Anti Jelaski. Dakako, pritom će biti neizbježno spomenuti još neka redateljska imena. No, pritom će ipak biti nužno zaključiti da su se njihova nastojanja u tom smjeru, čak i onda kad su se deklarativno i poetičarski zalagala za drukčiji pristup izazivanju kazališne činjenice, kretala na tragu Ante Jelaske.

ANTE JELASKA, PISAC, DRAMATIZATOR DIJALEKTALNE PROZE I REDATELJ

Podimo redom!

Daje na kišu, komad Ante Jelaske uprizoren je 20. travnja 1952. godine na dan desete godišnjice formiranja Narodnooslobodilačkog odbora grada Splita. Redatelju Vatroslavu Hladiću asistirao je sam autor djela. Takvim "šegrtovanjem" poslije završene Glumačke škole Jelaska se priprema za skoro preuzimanje vlastitih redateljskih zadaća. Na sadržajnoj

razini komad se zalagao za pozitivnu ocjenu onih splitskih težaka (iz Velog Varoša, gdje je scenografski radnja i smještena) koji su podupirali ilegalni predratni rad Partije, a za negativnu ocjenu onih drugih koji su bili antikomunistički usmjereni. Pritom je autor nastojao prepoznavanje negativaca olakšati i isticanjem njihovih osobnih deformacija. Primjerice Toma Fjeni, lik kojega je vrlo uspješno igrao Slavko Štetić, glumac čija je sklonost prema karikaturalnom bila izražena u njegovim mnogim kreacijama, odvajajući se od socijalnog i političkog interesa puka, nastoji to svoje opredjeljenje iskazati i govorom. Radi toga, onakav primitivac kakav već jest, umeće refleks "jata" svojstven književnom govoru i u riječi s onim glasom "i" koji nije izdanak staroslavenskog "jata", npr. umjesto "fin" (talijanizam) on kaže "fjen". Otud mu i posprdni prikropak imenu Toma "Fjeni". Tom jezičnom karakterizacijom "fjenoće" Jelaska ismijava pučanina koji se odvojio od puka. Nasuprot njemu, pozitivne ličnosti govore čistom (onovremenskom) čakavštinom. Autor im ne stavlja u usta riječi koje bi izazivale smijeh. Ta mogućnost namijenjena je samo negativnim osobama. Očigledno, Jelaska je nastojao dramaturški funkcionalno rabiti jezično obilje kraja. Komad je ideološki dobro ocijenjen, što je vidljivo iz kritike Branka Zupe u "Slobodnoj Dalmaciji".

U svom sljedećem komadu *Konkurencija* (groteska u 3 čina), prikazanom 17. travnja 1953., Jelaska jezik ne stavlja, kao što je to učinio u komadu *Daje na kišu*, u funkciju iskazivanja ideološke razlike između dobrih i loših ljudi. Njemu nije ni nakana u tom komadu ideologizirati. Znatno više zanima ga izazivanje smijeha, zabave, komedijskih efekata. U tu svrhu utječe se uporabi raznih varijanti čakavštine (splitske i otočne), a jednako tako i "vlaškom", kroz govor uvijek groteskno raspoloženog Slavka Štetića. I, naravno, pozicija primjećivanja onih komedijskih dijalektalnih osobina u odnosu na književni jezik, a što smo se u ranijim recima trsili objasniti, izaziva salve smijeha, tim više što u ovom komadu gledatelj ima priliku uspoređivati i međusobno suprotstavljene dijalektalne varijante. Smiješnost postaje samoj sebi svrha. Izostaje onaj dublji komedijski razlog. Takvom funkcijom jezika lica su, ponajprije zbog njihova gov-

ora, a ne zbog nekih složenijih i komedijski važnijih razloga, izložena smijehu publike. A to kritičar Branko Zupa u svojem osvrtu 21. travnja 1953. u "Slobodnoj Dalmaciji" poima kao nedostojan postupak prema govornim svojstvima ljudi iz različitih krajeva Dalmacije. Posebno ismijavanje "Vlaja" ocjenjuje kao "malograđanštinu najgore vrste, nepoželjnu i štetnu".

Godine 1954. Ante Jelaska režira Goldonijeve *Ribarske svađe* u prijevodu Ive Tijardovića na srednjodalmatinsku čakavštinu. Hvaleći Jelasku za njegovu živu postavu i smisao za stvaranje komičnih situacija, Čiro Čulić u svojim kritikama u časopisu *Mogućnosti*, lipnja 1954. i u kritici u "Slobodnoj Dalmaciji", od 26. lipnja 1954., zamjera glumcima na pretjeranom unošenju "spličanizama" i sklonostima prema improvizaciji. Time su očitovali težnju, kaže kritičar, za jeftinim efektima i podilaženjem publici, odvajali su se od Goldonijeve orijentacije prema "realističkim vrednotama" i približavali praksi glumaca *commedia dell' arte* protiv koje se borio upravo Goldoni. Na kraju kritike Čulić zdušno hvali Slavka Štetića u ulozi Paruna Furte.

Ovo djelo Jelaska je prikazao na Splitskom ljetu, i to prvi put na Ljetnoj pozornici Kina Split godine 1954. I to, dakako, nije bila tzv. ambijentalna predstava, nego predstava koja je u uvjetima ljetne pozornice imitirala samu sebe s pozornice u kazališnoj kući, a u oslikanoj scenografiji Milana Tolića. Međutim, Jelaska poslije iskustava s obnovom predstave godine 1959. i novom predstavom, premijerom 1963., nastoji za Splitsko ljetno 1967. ostvariti, uz pomoć scenografa Milana Tolića, ambijentalnu predstavu na Boškovićevoj poljani (Carrarina poljana). A to samo po sebi znači da je njegov redateljski pristup uprizorenju Goldonijeva teksta i ovaj put bio u skladu s konvencijama realističkog teatra, sa zbiljnošću događanja.

Godine 1976. Jelaska ponovo režira isto djelo. Ali ovaj se put sa scenografom Ivicom Tolićem odmiče od realističkog, zbiljskog događanja i priklanja prikazbenoj konvenciji kazališta u kazalištu. Predstava je uprizorena na Carrarinoj poljani 13. lipnja 1976. godine. Putujuća glumačka družina bučno i uz glazbu dolazi na mjesni trg vukući kola natovarena stilizira-

nim scenografskim elementima i začas sama sebi priređuje uvjetnu scenu za kazališno zbivanje. Za iskaz takve nakane akademski slikar Ivica Tolić, sin ranijeg Jelaskina scenografa Milana Tolića, s bogatim iskustvom scenografa kazališta lutaka, pokazao se kao sretno odabran suradnik režije, a glumac Ratko Glavina u ulozi Parona Furte, sa svojim komedijskim izrazom primjerenim redateljskom zamišljaju, bio je središnja zabavljачka figura ove pučke predstave.

Ovom su premijerom Jelaskina redateljska istraživanja *Ribarskih svada* prestala. Do novog uprizorenja ove Goldoni-Tijardovićeve komedije trebat će pričekati petnaest godina. I to će tada učiniti, 31. ožujka 1991., Vanča Kljaković, koji je krajem sedamdesetih počeo preuzimati Jelaskin pučki repertoar splitskoga govornog idioma. No prije negoli se usredotočimo na njegov redateljski hod po Jelaskinu tragu, valja nam zabilježiti i druga Jelaskina uprizorenja dijalektalnih djela.

Ante Jelaska godine 1955. režira *Amerikansku jahtu u splitskoj luci* Milana Begovića. Riječ je o komadu koji je na razini jezika dobrano odmaknut od izvornog (doduše, povijesno modificiranog u odnosu na "tvrdu" čakavštinu) govora puka početkom prošloga stoljeća. To je govor splitskih patricija koji urbani, salonski splitski govor miješaju s talijanizimima. Valja, naime, ovu prigodu iskoristiti i spomenuti da se u splitskim aristokratskim obiteljima, čak i u onima koje su bile prototalijanaške, rabio tzv. "muški" i "ženski" jezik u privatnoj komunikaciji (u službenim situacijama težilo se književnom izričaju). Pod "muškim" govorom podrazumijevao se govor između muškaraca, oca i sina za obiteljskim stolom. Oni u nazočnosti žena razgovaraju blagom splitskom čakavštinom, ikavskom zamjenom "jata". Otud i naziv "muški govor". No za istim tim stolom, otac se obraća ženskoj čeljadi, supruzi, nevjesti, kćeri, na odgovarajućoj varijanti talijanskog jezika. Isto tako i sin ili zet. Nježni spol ostavlja se u jezičnoj oazi mekanog, ljubavnog jezika. Otud i njegov naziv. Begovićev jezik u *Jahti* nešto je između, zatečen u situaciji rasapa stroge hijerarhijske ritualnosti, u vrijeme kad ekonomska stabilnost propalih patricija narušava raniju

znakovitost uporabe jezika. To je govor isprepletenih jezičnih refleksa, Splićani bi kazali "mišancija". Moglo bi se pomisliti da je komad s takvom (komičnom) uporabom jezika mogao još uvijek dogmatske godine 1955. funkcionirati kao komedijski otklon kazališta od povijesne istrošenosti patricija. Na ovu pomisao osobito upozorava činjenica da je dvadeset godina poslije spomenute predstave *Jahtu* redateljski uprizorio Marin Carić suprotstavljajući "dekadentnom" govoru patricija izvorni (onovremenski) čakavski govor jednostavnog puka u međuigrama činova. Naravno, takvih međuigara u komadu nema, no na dramaturškoj razini Cariću je zbog nečega bilo stalo suprotstaviti fosiliziranim konteima energiju puka pa od Ive Marjanovića, glumca i dobrog poznavatelja splitskoga govora, naručuje spomenuta intermeća. I ona se igraju u samom gledalištu, na improviziranom podiju koji je trebao predstavljati Konobu kod Špira Demejane (prema naslovu intermeća).

HNK u Splitu još je jednom posegnuo za *Jahtom*. Dogodilo se to godine 1997. u režiji Gorana Golovka. I to nije ništa čudno. Milana Begovića u Splitu drže velikim piscem.

Još uvijek smo kod Jelaske. Skokovi iz kronološkog kontinuiteta dijalektalnog teatra bili su nužni, a možda će još uvijek biti, samo zato jer dokazuju da je sve ono što se u tom smjeru događalo mimo samog Jelaske bilo ili prvotno predloženo od njega samoga ili na njegovu tragu.

Godine 1965., uz scenografsku suradnju Ivica Tolića, Jelaska uprizoruje kolaž Miljenka Smoje *Ča je pusta Londra kontra Splitu gradu*. Očigledno, to je bila godina jedne čudne posustalosti splitskog kazališta, godina u kojoj je direktorska (intendantska) fotelja izmicala ispod debele mudrosti jednog samoupravljača i štafetno se podmetala pod naslage pameti drugog. Kazalište je bilo u duhovnoj i materijalnoj krizi. Preživljavanje je bilo glavna preokupacija ansambla već umornog od pustih i beskorisnih sastanaka. Valjalo je posegnuti za nekom predstavom koja bi napunila praznu kazališnu blagajnu. Predloženo je Miljenku Smoji, autoru kratkih koserija *Balunjeri*, *Mali Marinko* i *Ježinac* da napravi kolažni komad o svakodnevnom životu Splita. I zaista, Smoje

je nešto u tom smislu učinio oslonom na svoje već objavljivane koserije, a Jelaska se prihvatio posla i svakodnevno naručivao nadopune za poveznice uzajamno neučvršćenih cjelina. Tako je stvorena predstava bez ikakvih pretenzija na bilo što drugo osim na zabavu, smijeh³ i nešto veći utržak novca u kazališnoj blagajni.

Dolaskom Marka Foteza godine 1967. za direktora Drame, o repertoaru se počelo razmišljati nešto sustavnije. Fotez nastoji iskoristiti potencijalnu energiju ansambla pa potiče Jelasku na dramatizaciju proze Marka Uvodića, koju je u to vrijeme bila objavila Matica hrvatska Split. I zaista, Ante Jelaska, vjerojatno i sam željan boljeg komada od onog Petra Slavinića *Da nije ljubavi*, a koji je na zadovoljstvo kazališne blagajne režirao godine 1966., uspijeva složiti vrlo čvrsto dramsko tkivo iz Uvodićeve proze. Svoju dramatizaciju *Libra Marka Uvodića Splićanina*, a moglo bi se čak kazati i suautorstvo predložka stvorenog na Uvodićevim motivima, režira za Splitsko ljeto godine 1968. Koristi prirodni ambijent Carrarine poljane, sve njezine kuće i balature. Za scenografske nadopune pobrinuo se Petar Zrinski, a za kostime Margita Gavrilović.

Valja sada kazati da od datuma te predstave, 2. rujna 1968., počinje i kazališna karijera, dotad pretežno filmskoga glumca, Borisa Dvornika. Našavši se u Splitu u vrijeme proba *Libra*, iznenada je bio zamijenjen da zamijeni oboljelog Slavka Štetića u ulozi Mikule. U kratkom roku Dvornik je uspio svladati vrlo zahtjevnu ulogu i posvjedočiti talent i šarm kazališnog glumca "ka stvorena za spli'ske komade". I od tada će Dvornik biti nezaobilazno glumačko uporište splitskog regionalnog repertoara. Vrlo značajno ostvarenje Kate Aždaje ("Vlajine") ostvarila je Zdravka Krstulović. Ona se tom kreacijom (vjerojatno najboljom od svih svojih uloga) dovinula do one neposrednosti izraza koji je gurao u sjenu njezina važna glumačka ostvarenja na književnom jeziku.

Libar Marka Uvodića Splićanina bila je nesumnjivo uspješna predstava i važan kazališni događaj koji je suvremenom Splitu zazrcalio jednu ne tako davnu minulu i ne posve minulu "mižerju" splitskih težaka, ribara, "Vlaja", neimaštinu Geta, štimung kaleta, komba i kantuna na kojima pod odsjajem mjesečine

klapa "pismom" taži čežnju za punijim životom.

Uspjeh *Libra* izazvao je Jelasku na novu dramatizaciju preostalih Uvodićevih novela. Jelaska njihovu rasutost i sadržajnu autonomnost uspijeva sretnim poveznicama i nadopunama povezati u jednu kontrapunktnu dramaturšku cjelinu. Nazvao ju je *Drugi libar Marka Uvodića Splićanina*. No to je vrijeme redateljve pune zrelosti i potrebe za iskorakom iz konvencija standardnog teatra. On se želi poigrati literarnom materijom. Zato sve ženske uloge dodjeljuje muškarcima. Uz izvanredne maske Jurice Papića i očigledno raspoložene glumce za taj eksperiment, osobito Jugoslava Nalisa u ulozi Kate Bumburele, Ive Marijanovića u ulozi Paškve i Vasje Kovačića u ulozi Dujke, Jelaska, sa scenografom Mijom Adžićem, uspijeva ostvariti vrlo zabavnu predstavu. Pa iako je spomenuti eksperiment s muškarcima u ženskim ulogama privodio opasnosti da se izigravanje spola prelije preko rubova zahtjevnijeg kazališnog smisla u lakrdiju, ipak se mora zaključiti da je dotični efekt zamjene ponudio jedno racionalno, ne samo emocionalno, suočenje s nemilim i često tužnim sudbinama splitskih Varošana i Lučana, onim njihovim dogmatiziranim kodeksom ponašanja ("besida je besida!") koji se katkad očitovao protiv čovjeka kao svojevrsni apsurd sredine.

Ante Jelaska još jednom poseže za tekstovima Marka Uvodića. On priređuje "tri sudske fjabe". Predstavu naziva *Mali libar Marka Uvodića Splićanina*. Premijera je održana 18. prosinca 1971. u dvorani Doma Brodogradilišta. Dakako, "fjabe" nisu imale onu pretenziju prezentiranja totaliteta življenja starog Splita kao raniji *Libri*. Njihovo zračenje bilo je ograničeno na komične sudske dogodovštine. Pa ipak, i s tako suženim obzorima one su na svoj zabavan način svjedočile postupanje i komoditet izdanaka splitske srednje klase, njihov način razmišljanja i skrivanja iza sadržajno višestrukih govornih modela urbanog splitskog govora.

Napuštajući ponovo načas kronologiju Jelaskina regionalnog repertoara, odnosno kronologiju samog regionalnog repertoara HNK-a Split, sad je prigoda zabilježiti i to da je dva Uvodić-Jelaskina *Libra* režirao i Vanča Kljaković, i to *Prvi libar* godine 1993. u HNK-u Split i *Mali libar* godine 1995. u Gradskom kazalištu

mladih Split. No te predstave u kazališnom smislu nisu više imale onaj značaj kao praizvedbe u Jelaskinoj režiji. Ako još zabilježimo i to da je sam Jelaska ponovo postavio *Prvi libar*, godine 1981. na Carrarinoj poljani, onda smo zabilježili sve premijere svih *Libara*.

Ali još uvijek nismo završili s Jelaskinim priložima regionalnom repertoaru. On za Splitsko ljeto 1972. na Carrarinoj poljani postavlja vlastitu dramaturšku obradu i lokalizaciju na splitsku čakavštinu *Pjacete (Il Campelo)* Carla Goldonija. No čini se da ta predstava nije izazvala onu pozornost publike kao predstave temeljene na prozi domaćeg Uvodiča.

Dvije godine poslije Jelaska se prihvaća režije Smojina komada *Roko Prvi Krvolok oli Ča je život vengo fantažija*. Riječ je o jednom tada još uvijek neizvijenom Jelaskinu osjećanju Uvodičeva opskurnog svijeta, njegovu ponovljenom zaletu u nj. No, ovaj put on to čini na Smojinu tekstu kojemu na individualnoj razini likova nedostaje onoga Uvodičeva tragijskog motiva apsurdna kao izdanka mentaliteta sredine i njezina dogmatiziranog kodeksa ponašanja. Stoga je redateljeva nakana da svoju sondu ponovno porine do dubina jednog posebnog mentalnog sklopa – onakvog kakvog je mogao osjetiti kad je zaranjao preko Uvodičeva teksta u socijalno bespuće Geta, u prostor u kojemu je “mižerja” natjerala “na diljenje stola i postelje Vlajinu, škovacinku, onu ča mete ulice i batelanta” – ostala na površini, tek prizivajući one dublje smislove značajnijeg pisca od Smoje.

Miljenko Smoje kao dramatičar zadovoljava se nudenjem dramatičara, njezinu razlogu, svoje reporterske slike. I to se, dakako, pokazuje nedostatnim za samu dramu. Ono što ostaje redatelju, to je njegova muka da scenskim sredstvima površinu dramatičarova ispisa publici “proda” kao njegovu, ili svoju, dublju socijalnu i kritičko-ideološku viziju određenog vremena. I to je s pozicije umijeća režije svakako vrijedno nastojanje. To je razložnost njezine uloge u otvorbjenju takva teksta. Međutim, upravo tu plemenita nakana režije nailazi na velike nevolje u konkretnom slučaju *Roka Krvoloka*. Roko i njegova Dujka bešćutnosti i socijalnim determinantama sredine ne mogu suprotstaviti sebe kao dostojna nositelja proturadnje ili same radnje. Oni su u dubini

sebe pogrešni. Iskorak iz bijede u kojoj jesu ne mogu ostvariti alkoholom i svojim “fantažijama”. Njihova ovisnost može izazvati tek sućut. Njihov “anarhižam”, one Rokove uznosite “batude” o “rašpi” kojom “triba” obračunati sa “svima bogatima”, mogu izazvati tek smijeh publike koja ne misli, a dobro je da tako ne misli, kao Roko i ne živi kao Roko. Teoretičari socijalizma, u vrijeme kad se komad izvodio, kazali bi: “Komad je bezidejan!” Poklonici kapitalizma i slobodnog poduzetništva čak ni to! No to je vrijeme kad vladajućem socijalizmu “idejnost” nije ni potrebna. Osobito ne kazalište koje nudi “neku idejnost”. Pa čak ni socijalističku. U razdoblju dekadencije (koja je već tada bila očita) jedne ideje, Rokov “anarhištički” i posve bezopasni bunt mogao je biti pojmljen kao zabava. I tako je funkcionirao. Takav je i bio potreban. Miljenko Smoje postao je poželjan pisac. Pisac koji zabavlja. Reporter u važnoj funkciji amortizacije stvarnosti. Ventil parnog stroja kojemu se tlak opasno podigao. Za jugotip (hedonističkog) ljevičara, vrlo prihvatljiv! Poželjan! To je i danas. Kao evokacija “sretnog” vremena. Za desničare i ortodoksne ljevičare bio je samo prijevara. Onda kao i danas. A za estetičare, one čija je prosudba umjetničkog vazda iznad interesa i lijeve i desne pragme, nikad nije bio zanimljiv.

Jelaski je uspjelo složiti gledljivu predstavu s nizom režijskih zanimljivih situacija, mnoštvom likova i razvijenom scenom s više igračih prostora i lokaliteta zbivanja. Scenograf Mijo Adžić iskazao se. Boris Dvornik kao Roko glumački je briljirao. I to je bilo to. Drama se nije dogodila. Umjetnost kazališta bila je upotrijebljena u tamponiziranje ozbiljnijih i već rastvorenih rana vremena.

Redatelj Vanča Kljaković, koji je, kao što smo to već uočili, išao po Jelaskinu tragu u ovom segmentu repertoarnog odabira, u privatnom pučkoglazbenom teatru Uniondalmacija u Splitu, 1977. – 1978., oformljenom u svrhu izvanredovite kazališne zarade skupine glumaca na čelu s Borisom Dvornikom i menadžerima Joškom Markotićem i Nikšom Župom, prihvaća se teksta o *Roku Krvoloku* i “čisti” ga od svih lica izuzev samog Roka i njegove Cicibele. Radnju smještaju u njihovu barku i oko barke na Matejuški. Sad je to komorni komad samo s dva lika, pogodan

za nasmijavanje puka i repriziranje mnogih predstava koje će ostvarivati dodatni prihod glumcima i organizatorima turneja. Godine 1983. HNK u Splitu tu verziju teksta u Kljakovićevoj režiji uvrštava u svoj redoviti repertoar pod naslovom *Roko i Cicibela*. Uloge igraju Boris Dvornik i Neva Bulić. No o toj "osušenoj" verziji jednog ambicioznijeg pothvata ne bi trebalo posebno govoriti.

Ovim smo zabilježili sva Jelaskina nastojanja na oživljavanju regionalnog repertoara. I prije nego prijeđemo na nastavljača te tradicije, na one priloge Vanče Kljakovića koje nismo bilježili uz Jelaskine dosege jednostavno stoga jer su bili Kljakovićeve izvorni odabiri, a ne posezanje za tekstovima koje je već Jelaska otkrivao, valja nam se malo zaputiti unatrag, ili skoknuti unaprijed, i koji se trenutak zadržati i na predstavama onih redatelja koje nismo dosad spominjali.

I DRUGI REDATELJI

Redatelj Braslav Borozan, Splitsanin na radu u Narodnom pozorištu u Beogradu, režirao je godine 1960. svoj komad *Konte Fifi Diogen*. Kritičar Ćiro Ćulić u "Slobodnoj Dalmaciji" od 22. prosinca 1960., hvaleći Borozanov komediografski talent, zamjera mu želju da kaže više nego što je to moguće, što radnju odvodi na "sporedne tokove". Pohvalio je Ivu Marjanovića koji je Kontea Fifija, "bivšeg čovjeka", osjetio više kao tragičnu nego kao komičnu figuru. Ukupno je, uključivši i sljedeću godinu, odigrano 16 predstava, dakle znatno manje od drugih dijalektalnih komada. *Konte Fifi Diogen* više nije postavljan na splitsku pozornicu.

Redatelj Tomislav Tanhofer, koji je dugo i uspješno režirao u Splitu, prihvatio se godine 1963. postavljajući Machiavellijeve *Mandragole* u prijevodu Hranka Smodlake⁴ na, kako prevoditelj sam kaže, "splitski dijalekt od prije tridesetak godina (kad se još prilično neiskvaren govorio) i još ga malko ublažio približivši ga književnom jeziku..."⁵ Nažalost, Tanhofer s ovom predstavom nije imao osobita uspjeha. Onako ozbiljan kakav je bio, znatno skloniji antičkoj i klasicističkoj tragediji uznosite geste i pravno etičke zapitanosti, jednostavno nije imao "mota" za rene-

sansnu komediju, a ni nužne vrckave neodgovornosti za "uživanciju" u Machiavellijevim podvalama. Tanhofer više nikad nije režirao dijalektalni komad.

Splitskom (modificiranom) čakavštinom, osim Kljakovića, bavili su se još Joško Juvančić i Ivica Boban, a i skupina splitskih glumaca koja je pod naslovom Udruženja dramskih umjetnika od 1955. do 1958. po završetku Ljetnih igara, od 1. do 10. rujna, za svoju zaradu koristila preostali pozoriški podij na (Boškovićevoj) Carrarinoj poljani i na njemu davala pučke komade. Tako je u scenskom oblikovanju *Konfužjuna u Getu* Petra Kukulja glumcima pomogao Ante Jelaska, dok je *Veli Varoš* u maškare Špire Kovačića i komad *Mandina oće zeta iz Kalifornije* Frane Jurića režirao glumac Ivo Marjanović. Iz istih razloga, potrebe da se nešto i dodatno zaradi, skupina glumaca pod vodstvom glumca Rade Perkovića godine 1970. osnovala je Pučku pozornicu "Varoš" i u Društvenom domu dotične mjesne zajednice izvela komad Ante Katunarića *Kuma Mande i čer joj Pupa*. No čini se da financijski efekt nije bio osobit. Pozornica se uskoro ugasila.

O svim ovim spisateljskom uracima i njihovoj kazališno-književnoj nezrelosti bilo bi razloga pisati samo u nekoj studiji o socijalnom položaju naših glumaca i njihovoj prisili da "za koricu kruha" zažmire pred visokim načelima svoje profesije.

Joško Juvančić godine 1994. režira, u prijevodu Vanče Kljakovića, komad Eduarda de Filippa *Ratni bogatuni*. Upućeniji će se odmah dosjetiti da je riječ o *Napuljskim milijunašima*, komadu koji je de Filippo napisao 1946., a koji se već kasnih pedesetih igrao i kod nas nudeći nam sliku beskrupuloznog bogatstva švercom jedne napuljske obitelji za vrijeme Drugoga rata. Kljakovićeve splitske lokalizacije i adaptacija otvorila je prigodu redatelju Jošku Juvančiću da splitskom gledateljstvu godine 1994., u vrijeme rata u Bosni i iščekivanju redarstveno – vojnih operacija u Hrvatskoj, predstavom *Bogatuna* ponudi prijenos davne napuljske ratno-profiterske drame jedne obitelji, njezin moralni pad, u splitsko područje, da Splitsane suoči s njihovim ratnim profiterima, kradljivcima automobila i preprodavačima humanitarne pomoći. I ta se nakana na razini etičkog poslanja teatra pokazala vrijednom. No čini se da su

ipak nastali stanoviti nesporazumi na razini identifikacije vremena zbivanja s jezikom predstave. Naime, suvremeni splitski govor, kao sredstvo identifikacije vremena događanja, nije isto što i splitsko-težačka čakavština još egzistentna između dvaju ratova. A Kljaković je u svom prijevodu težio upravo toj jezičnoj slici. Jezik se, dakle, očitovao kao zbunjujući element u recepciji ovog dramskog zbivanja i njegova vremena.

Znatno prepoznatljivija i dramaturški funkcionalnija uporaba jezika pokazala se godine 2001. u prijenosu Borisa Dvornika Williamsove drame *Tetovirana ruža* u splitski lokalitet, zapravo u ono područje grada u kojemu manje-više ilegalno prebivaju pridošlice i splitska sirotinja koja nema svog doma u samom gradu. Naslovljenu kao *Serafina Splićanka*, dramu je redateljica Ivica Boban, uz pomoć scenografkinje Vesne Rožić, smjestila u zastrašujuće okruženje svih mogućih ekoloških opasnosti, onih materijalnih i onih duhovnih. Usred smetlišta i narkomanskog sastajališta (nadopisane epizode B. Dvornika!), mjesta na kojem kurve najnižeg ranga nude svoje usluge pijanim mornarima, svi Serafinini strahovi u ime časti, morala i ljudskog dostojanstva bivaju izloženi neprekidnoj provokaciji. Sva njezina hipertrofirana briga za čistoću kćeri postala je u slijedu režije Dvornikove adaptacije – u njegovu jeziku obitavatelja rubnog područja velikoga grada gdje se isprepliću govorni idiomi šireg kraja, gdje se ispod "splićanizama" naslućuje izvorni "vlaški" akcent pridošle osobe – moguća i upravo neminovna čak i u vremenu 50 godina starijem od onoga u kojemu je nastala izvorna drama. Ksenija Prohaska u ulozi Serafine dovinula se do zavidne visine glumačkog izraza.⁶

Ostaju nam još samo neki nespomenuti prilozi redatelja Vanče Kljakovića.

PREDSTAVE VANČE KLJAKOVIĆA

Prije svega, a i iznad svega, valja nam odmah i s neskrivenim zadovoljstvom pohvaliti Kljakovićevu režiju *Filomene Marturano* Eduarda de Filipa. Riječ je zapravo o komadu u prijevodu Slavka Mijića i Vladimira Rismonda na splitsku čakavštinu, o njegovoj lokaliziranoj radnji, odnosno vremenski situiranoj

između dvaju ratova u splitski građanski milje. Naime, vlasnički kapitalistički odnosi, koji su pokretačka energija zbivanjima u komadu, protuslovlili bi godine 1975., u vrijeme samoupravnog socijalizma, njegovu prikazbenom realitetu u Splitu da je u adaptacijskom postupku bila zadržana izvorna vremenska situiranost radnje. Sve je to vrlo umješno učinio Ivo Marjanović. I nazvao je komad *Šjora File*. A Vanča Kljaković uspio je sentimentalističke i melodramatske opasnosti motiva majčinske ljubavi i njezine dovitljivosti znatno umanjiti provlačeći ih kroz filter socijalnog pučkog humora. Tako se došlo do jedne predstave profinjena iskaza koja se mahom događa u građanskom salonu. A već je taj ambijent sam po sebi, u scenografiji Mije Adžića, ponudio gledalištu ugodu gledanja, dok je režija uspostavom odnosa među licima komada privela glumce do takve govorne komunikacije kojom su posvjedočili sposobnost da svoj izraz obremene višestrukim sadržajnim konotacijama. U tom nastojanju znatnu potporu imali su u izvrsnom poznavanju splitskoga govora i onih njegovih mogućih sadržajnih višeslojnosti o kojima je bila riječ na početku ovog napisa.

Zato sada ovim sretnim primjerom prakse dijalektalnog teatra možemo poduprijeti ranije iskazivanje uvjerenja o tome da vezanost pojedinog glumca za njegov govorni regionalni idiom može dotičnog glumca privesti do onih glumačkih rezultata koje znatno teže doseže u "umjetnom" književnom govoru. A to znači da s tog dosega glumac može istraživati i mogućnost prodora u tajne umjetničkog iskaza i na književnom jeziku. Iz tih optimalnih izgleda isključeni su samo oni glumci koji su prejako vezani za svoj izvorni govor pa sve ono što nije "njihov govor", iz njihovih usta zvuči zaista umjetno.

U svakom slučaju ova predstava obilježila je značajan kvalitativni pomak splitskoga glumišta koje se u to vrijeme mahom događalo u dvorani Doma Brodogradilišta (sve do godine 1979. kad je obnovljena u požaru uništena kazališna zgrada). Splitskoj publici otkrila je jednu novu Mariju Daniru (u ulozi Šjore File), glumački uvjerljivog Jugoslava Nalisa u ulozi Dujma, a trio braće, Josipa Gendu, Aleksandra Čakića (poslije i Ratka Glavinu) i Vasju Kovačića, afirmirala je kao perspektivne moderne glumce. No

iznad svega važno je istaknuti jednu od potonjih obnova predstave, godine 1980., kad je ulogu Dujma preuzeo Boris Dvornik. On je iskazao to lice kao čovjeka kojemu se u vrtlogu života "stvari događaju", kao osobu koja zbog neke usporenosti unutarnjeg razlikovanja čestitosti od ugone življenja iznenada i na svoje čuđenje dolazi do suočenja sa svojim pokvarenim računalom i jednostavno, onako pasivan kakav jest, dopušta da mu ga ljepota mladosti sinova definitivno popravi. Ta Dujmova dobroćudnost i njegova vječita zbunjenost situacijom, dakle Dvornikov izmak godine 1980. iz nekakve ideološke kritike samoživog kapitalista i priklon dubljim ljudskim osobinama, ostat će antologijska glumačka vrijednost splitske pozornice.

Dijalektalni teatar u Splitu ovom predstavom doivnuo se do svoga vrhunca, onog koji je već bio najavljen Jelaskinim predstavama Uvodićevih *Libara*. Poslije toga, poslije ovog dosega, Kljakovićevo kaskanje po Jelaskinu tragu nije ni njemu, a ni teatru donijelo sličan uspjeh. U tu kategoriju samo "tekućih" predstava valja nam, osim onih već prije spominjanih, svrstati redom po vremenu nastanka:

– Kljakovićevo obradu i lokalizaciju Pirandellove komedije *Čovik, zvir i kripost*, izvedenu na Splitskom ljetu godine 1976. i ponovo kao premijernu predstavu u zgradi Kazališta godine 1982. Iako su glumci Ivica Vidović, Zdravka Krstulović, Josip Genda i Vlatko Dulić, a u kasnijoj postavi Boris Dvornik u ulozi Kapetana umjesto Dulića, ostvarili vrlo dobre uloge iskazavši smisao za detalj, očigledno je da je u objema predstavama splitska čakavština uspijevala svojom komedijskom moćnošću potisnuti onaj dublji filozofski razlog Pirandellova kazališnog umotvora, što dokazuje da dijalektalni teatar nije u svakoj prilici razložan za sam teatar, iako može biti razložan za kazališnu blagajnu.

– Kljakovićevo režiju, iz godine 1985. *Belcanta* Jakše Zlodre, djela napisanog po motivima Machiavellijeve *Mandragole*, ali vrlo neinventivno, sumorno i pritom bez ikakvih dubljih konotacija koje bi tu sumornost pravile razložnom. Ostalo je nejasno zbog čega se jedan ugledan redatelj prihvatio režije tako neoriginalna i svakako neugledna komada.

– Kljakovićevo predstavu (1990.) de Filippova komada *Šjor Bartulovi snovi*. Ona je prije svega bologvala od boljke u samom djelu, a to je nekakav iznenadni intelektualistički napor pučkog pisca da zade u pirandellovsku filozofijsku "humorističnost" privida i stvarnosti, dakle u prostore u kojima se autorova glumačka sposobnost za konkretnost vrlo loše snalazila. S druge strane, čakavizacijom teksta njegovi su tokovi dodatno prizemljeni za konkretnost svojstava govora pa su Bartulovi "glasovi iznutra" (*Le voci di dentro* – kako je komad naslovljen u izvorniku) djelovali kao nešto izvan iskustvenog. A tome se, ometajući recepciju izgovaranog, suprotstavljalo gledateljevo znanje o svojstvima čovjeka koji se čakavštinom služi prvenstveno za iskazivanje stvarnog, opipljivog. Tako je pokušaj uprizorenja ovog teksta na dijalektu potencirao njegove mane i samog sebe učinio umjetnički bezrazložnim.

– Za razliku od upravo iznesenog slučaja, splitska je čakavština svojom vezanošću za konkretno i svojom zreloom izbrušenošću, onom kojom govorno lice istim riječima uspijeva prikriti licemjerstvo i dati oduška svojoj podlosti, vrlo dobro poslužila iskazu i komičnih i mračnih i sebičnih i prevarantskih tokova Kljakovićeve komedije *Teštament*, koju je sam režirao godine 1997. u Gradskom kazalištu mladih. Ova predstava svakako spada u red uspješnijih Kljakovićevih dijalektalnih predstava. Ali, nažalost, samo djelovalo nije originalno Kljakovićevo djelo, kako bi se to moglo pomisliti oslonom na "osobnu kartu predstave" u cedulji predstave, nego je vrlo prepoznatljiva obrada i lokalizacija Farzanova libreta za

komičnu operu *Gianni Schichhi* Giacoma Puccinija (dakle onog Schichhija prevaranta kojega Dante smješta u svoj *Pakao*). A očigledno je čak i to da je sama Puccinijeva glazba Vanči Kljakoviću bila pouzdani dramaturški vodič.

– Sljedeća Kljakovićeva dijalektalna predstava zapravo je monopriča pod naslovom *Ja i moj mali kumpanjo* koju je Boris Dvornik složio, za demonstraciju svoga glumačkog naboja, od noveleta Miljenka Smoje o psu Šarku. Kljaković je dotičnu priču postavio na Splitskom ljetu 1999. na južnoj strani Carrarine poljane. Pritom je vrlom glumca prepustio samog sebi, ne podupirući njegovo dugo izlaganje nužnim radnjama i mizanscenskim potpornicima njegovoj (od vremena do vremena posustaloj) memoriji.⁷

– Iste godine Vanča Kljaković u Gradskom kazalištu mladih postavlja komad Marcela Pagnola *Marius*. Međutim, on taj tekst, koji je već godine 1969. u splitskom HNK-u postavio Ante Jelaska, čakavizira i naziva ga *Mario*. Tako radnju iz Marseillea prenosi u stari Split. Predstava je svakako bila melodramatski dopadljiva, s nekoliko izvrsnih “spličanističkih” detalja, s ugođajem konobe, koloritom žarkog Mediterana i prozračne mjesečine – svega onoga što je moglo pogodovati oku željnom zasuziti. No homogeniziranje ansambla, njegovo privođenje do zajedničkog koda igre pokazalo se složenim zadatkom. Osim toga, redatelju je u prvi plan izbila Mariova ljubomora kao razlog njegova napuštanja voljene djevojke – umjesto da se njome posluži tek kao izlikom za udovoljavanjem mističnom zovu nepoznatih mora i dalekih obala, onom svom egzistencijalnom određenju kojemu žrtvuje ljubav.⁸

Ovim su nabrojena očitovanja dijalektalnog teatra na splitskom glumišnom prostoru, i to počevši od njihova prvog profesionalnog pojavljivanja u dramskoj formi godine 1952., izvedbom Jelaskina komada *Daje na kišu*, pa do vremena pisanja ovih redaka.

I sada nam je konačno moguće postaviti pitanje:

Kakav je i koji doprinos takvog teatra našoj dramskoj književnosti i razvoju općeg kazališnog izraza u splitskom glumišnom prostoru?

I još jedno pitanje:

Je li možda moguće pomisliti i to da je dijalektalni teatar u nekim slučajevima, prvenstveno onda kad se starao o pružanju zabave i ugone gledalištu, kompenzirao nezainteresiranost kazalištaraca za istraživanja koja su se mogla kretati i u drugom smjeru?

Odgovarajući na prvo pitanje, odmah nam valja kazati da teatar dijalektalnog (čakavskog) idioma nije, nažalost, rezultirao ni jednim izvornim dramskim komadom čiju bi vrijednost mogli ocijeniti kao takav nezaobilazni estetski doseg koji će se trajnije situirati u povijest naše literature i kazališta.

Međutim, ako se zapitamo o širem doprinosu literaturi pojave takvog teatra u Splitu, valja kazati da je ona znatno pridonijela nužnoj potrebi kritičke valorizacije književnika Marka Uvodića i određenju njegova mjesta u povijesti naše književnosti. I taj će doprinos s vremenom biti sve više priznavan dramaturgu Uvodićeve proze, redatelju Anti Jelaski koji je prvi i režirao *Libre* Marka Uvodića.

Na planu samog kazališnog izraza neprijeporno je to da su u uspjelim Jelaskinim predstavama *Libara*, a isto tako i u profinjenom redateljskom postupku Vanče Kljakovića u oblikovanju predstave *Šjora File* Eduarda de Filippa i nekim drugim predstavama, glumci u susretu sa sebi bliskom jezičnom materijom dobili snažne poticaje za identifikaciju svoje (glumačke) osobnosti sa svojstvima dramskih osoba. I to iskustvo o vlastitom sretnom zalazu u jedan dramski realitet, saznanje o svojoj glumačkoj moći njegova dosezanja, sasvim je sigurno djelovalo instruktivno i otkrivalo im subjektivne putove i metode ovladavanja i realitetom izričaja i onih dramskih osoba čiji govor nije bio pisan na srednjodalmatinskoj čakavštini. I tu valja vidjeti doprinos dijalektalnog teatra teatru na normativnom jeziku. Ali sudjelovanje u tvorbi dijalektalnih predstava nije se tako sretno reflektiralo na sve glumce. Neki od njih svoje glumačko prepoznavanje realiteta dramskih predložaka pisanih na govoru njihova kraja jednostavno nisu bili u stanju prebaciti na književni jezik. I ostajali su vječno u svom jezičnom rezervatu. U njemu su bili “ka riba u vodi”.

Odgovarajući na drugo pitanje, valja nam energiju za taj odgovor iscrpiti iz odgovora na prvo pitanje.

Vidjeli smo da dijalektalni teatar nije rezultirao novim dramskim djelima, kao i to da je često posezao za nevažnim spisateljskim uracima, pa čak i za nekim nepotrebnim lokalizacijama koje su znatno skraćivale piščevu sondu zaronjenu prema biti problema. Regionalni jezik, poigravanje s njime, njegova privatnost i zabavnost – to su bile kompenzacije za odustajanje od drugih mogućnosti iskazivanja djela.

Jedno je sigurno, izvođenje djela na splitskom govoru (ovdje namjerno nije napisano “srednjodalmatinskoj čakavštini”) izazvalo je određena nesuglasja glede samog poimanja jezika igranih dramskih predložaka. Često su, naime, jezikoznalci osporavali jeziku tih komada naziv “srednjodalmatinska čakavština”, kako je obično u cedulji i najavi predstave bio označen prevoditelj ili adaptatorov rad. Pritom su mislili na onu splitsku čakavštinu čiji se razvoj od Marulićevih vremena naovamo reflektirao kao čisti izdanak svog izvornog počela, neiskvaren raznim utjecajima susjednih govora, osobito štokavskog, otočnog i venecijansko-talijanskog. Međutim, splitski dijalektalni teatar, čije su predstave bile vremenski locirane najčešće u prvu polovinu prošloga stoljeća, težio je za prijenosom slike stvarnoga govora splitskog lokaliteta na pozornicu. A taj govor gotovo da više nije ni rabio upitno-odnosno “ča”. On ga je mijenjao u “šta”. Isto je tako mnoge izvorne riječi čakavskog mijenjao pohrvaćenim talijanskim izrazima. S vremenom je počeo nedosljedno rabiti i ikavsku zamjenu “jata”. Ovaj proces već je ušao u završnu fazu. Čakavski se više i ne čuje na splitskim ulicama. Lokalizatorima, dakle, nije s pravom zamjerano to što posežu za neakvim kolokvijalnim izdanom čakavskoga, govornom varijantom jednog bivšeg jezika, onda kad svoju radnju smještaju u interijere ili ulice Splita sredinom, ili nešto prije, prošloga stoljeća. Pokušaj nametanja teataru zadaće jezičnoga govornog muzeja onda kad taj teatar poseže za govorom svoga kraja u određenoj vremenskoj zoni, i to poseže za takvim govorom s pozicija privrženosti realističkoj kazališnoj poetici koja nije sadržavala nikakvih teorijskih pretpostavki koje bi takvu nakanu kazalištaraca sprječavale – to je bio jedan od mnogih intelektualnih nesporazuma koje je iznjedrio teatar koji ovdje razmatramo. No to je bio i poticaj takvog

teatra potrebi da se konačno suočimo s pozicijom čakavskog jezika u njegovu izvornom lokalitetu. A ona je danas uistinu takva da se uvaženom sveučilišnom profesoru stare hrvatske književnosti Nikici Kolumbiću učinilo sasvim imperativnim prevesti *Juditu* Marka Marulića na književni hrvatski jezik. Kolumbić, izvorno i sam čakavac, učinio je to ne zato što nije mogao razumjeti Marulićevu čakavštinu, kao što je to slučaj s mnogim njegovim studentima književnosti, nego radi toga da bi tim istim studentima veličanstvo jednog pjesničkog iskaza na već mrtvom jeziku napravio živim i žuđenim štivom.

I da zaključimo: da se kojom srećom u vremenu cvjetanja dijalektalnog teatra u Splitu dogodio takav komad koji bi poput Marulićeva spjeva poživio u hrvatskom narodu pet stotina godina, njegova veličanstvenost i sama bi prizivala svoga Nikicu Kolumbića.

A glumca je nažalost nemoguće prevesti. On izvan svoga tijela ne postoji.

- 1 U svojoj knjizi *Manipulirano kazalište*, Književni krug, Split, 1993. na str. 42. napisao sam: “Razlog za ovaj otklon od publike očigledno pozdravljene izvedbe valjalo bi tražiti na dvije razine, isključujući, dakako, onu ideološku koju je opereta zadovoljila: načelnom stavu *Comoedie* protiv operete ili, a možda prije to, u otporu *Comoedie* prema svakoj autentičnoj kazališnoj tvorbi splitske sredine koja oduzima prostor i novac ‘našim’ komadima.” Više o slučaju *Floramy*e moguće je vidjeti na stranicama 41. – 43. dotične knjige.
- 2 Od godine 1945. do 1952. Dramu u Splitu vodili su pouzdani redatelji, najprije Tomislav Tanhofer, a poslije njegova odlaska u Jugoslovensko dramsko pozorište brigu o njoj, sve do svog odlaska u Sarajevo, godine 1952., preuzeo je Kalman Mesarić.
- 3 O tome svjedoči i intervju Miljenka Smoje u “Slobodnoj Dalmaciji” od 25. svibnja 1965.
- 4 Hranko Smodlaka, splitski arhitekt, izdanak poznate obitelji Smodlaka, u poznijim godinama nastojao je participirati u kazališnom životu Splita. Godine 1964. na Komornoj pozornici HNK-a Split praizveden je njegov komad *Antipatra ili krivi spoj*.
- 5 Smodlakina izjava u “Slobodnoj Dalmaciji” od 11. prosinca 1963.
- 6 O ovoj predstavi govorim nešto više od 186. do 190. stranice svoje knjige *Kako zaštititi literaturu od kazališta*, Radio KI-Eurodom, Split, 2002.
- 7 O monoprči *Ja i moj mali kumpanjo* govorim nešto više na 88. stranici svoje knjige *Kako zaštititi literaturu od kazališta*, Radio KI-Eurodom, Split, 2002.
- 8 Više o tome na 140. – 143. stranici knjige *Kako zaštititi literaturu od kazališta*, Radio KI-Eurodom, Split, 2002.