

ČASOPIS ZA KULTURU HRVATSKOGA KNJIŽEVNOG JEZIKA  
IZDAJE HRVATSKO FILOLOŠKO DRUŠTVO  
ZAGREB, LISTOPAD 1954. GODIŠTE III.

## IZ BILJEŽNICE KAZALIŠNOG LEKTORA

Bratoljub Klaić

Listajući neki dan po svojoj bilježnici, u koju unosim zapažanja o našem umjetnički govorenom jeziku, kako ga slušam u Akademiji za kazališnu umjetnost, u našim kazalištima i na našem radiju, sjetio sam se jednog članka prof. Stjepana Ivšića, u kojem je autor iznio neka slična zapažanja iz doba svoga nastavnikovanja na Glumačkoj školi u Zagrebu. U tom članku, koji je objavljen u prvom broju časopisa »Hrvatski jezik« god. 1938. na str. 17.—19., prof. Ivšić raspravlja pitanja, koja su još i danas aktualna u našem umjetnički govorenom jeziku, to više, što se od 1938. do danas snažno razvila radiofonija, koja silnim zamasima oduzima kazalištu prvenstvo, ako ni u čem drugom, a ono svakako u broju publike, jer — kako govore ljudi od radija — nigdje na svijetu nema tako velike kazališne dvorane, kao što je eter.

U ovom bih radu želio na osnovi spomenutog članka iznijeti neka svoja iskustva u pogledu umjetnički govorenog jezika i — možda — nadopuniti neke tamo iznesene postavke.

Prof. Ivšić govori najprije o nekim akcentološkim pojavama u kazalištu i piše: »Tako su neki (t. j. glumci, moja opaska) krivo mislili, da se u primjerima kao: danas sam došao *ù pět* sati, a jučer *ù šest*, gdje vremenska oznaka *ù pět* stoji u suprotnosti sa *ù šest*, ne smije iz logičkih i psiholoških razloga govoriti *ù pět* i *ù šest*, nego samo *u pět* i *u šest*.« Takvo mišljenje, koje je prof. Ivšić označio kao *krivo*, često se još i danas čuje u našim kazalištima, i lektori, odnosno učitelji kazališnog jezika, kako je tu vrstu stručnjaka nazvao Milan Begović, muče veliku muku, da uvjere glumce, kako je *ù pět*, *ù šest* jednako ekspresivno kao i *u pět*, *u šest*, pored

toga, što govorenje s akcentom prenesenim na prijedlog ima još i tu odliku, da je pravilno u visokoškolskom smislu.

Osim spomenutih primjera s brojevima u kazalištu dolazi češće, nego to itko i misli, fraza *na smrt* (misliti *na smrt*, biti osuđen *na smrt* i t. d.). Malo je glumaca, međutim, koji ne bi tvrdili, da im je pravilno izgovoreno *nà smrt* logički i psihološki manje izražajno nego *na smrt*. Osobito se to javlja u daljoj vezi, na pr. *na smrt strijeljanjem* ili *na smrt vješanjem*, koje će s akcentom *nà smrt* jedva ikoji glumac primiti »otprve«, odnosno možda i sam iz vlastitog znanja pročitati na prvom pokusu (t. zv. »čitaćem«).

Ali glumci su ljudi poučljivi, i lektorima redovito uspijeva da ih uvjere u opravdanost svojih zahtjeva, pa gotovo i nema slučaja, da je koji glumac ostajao tvrdokorno kod svog urođenog ili možda krivom praksom usvojenog nepravilnog akcenta.

Pa ipak, iako lektori bez rezerve usvajaju prenošenje akcenta na prijedlog, pogotovu kad se radi o jednosložnim riječima i o stajalim izrazima, ima slučajeva, kada — barem po mom mišljenju — to ne smiju zahtijevati. Navest ću ovdje jedan primjer, na koji sam nedavno naišao, o koji sam se, da pravo kažem, spotakao pripremajući dramu Johna Steinbecka »O miševima i ljudima«. Ima tamo mjesto, gdje progonitelji traže ubojicu, i jedan od njih kaže: »Hej, ljudi, ovamo! Naišao sam mu trag. Hajdete ovamo *na trag!*« Na čitaćim pokusima, u radu »za stolom« nije mi se ni najmanje nezgodnim činio akcent *nà trāg*, kako je pravilno i kako sam, razumije se, tražio od glumca. Ali kad je predstava bila izaranžirana<sup>1</sup> i kad sam vidio, da je režiser progonitelje podijelio u dvije skupine i jednu uputio lijevo, a drugu desno, te da je lijeva skupina *zaostala* za desnom, koja je našla trag, postao mi je upravo nepodnošljiv, smiješan i neodrživ moj akcent *nà trāg* jednostavno zato, što oznaka mjesta *nà trāg* i prilog mjesta *nàtrāg* zvuče potpuno jednako. Opasnost od zamjene izraza *nà trāg* i *nàtrāg* nije se opažala kod čitanja, ali sada, kada su bile izrađene scenske situacije, stvar je dobila sasvim drugačiji izgled. Akcentom *nà trāg* došli smo, prvo, u opasnost, da označimo, da je lijeva skupina progonitelja već prije bila tu i otišla dalje, pa je sada zovu natrag. No to autor ne predviđa, a bilo bi i scenski nemoguće, jer bi u slučaju, da je ta skupina već bila na određenom mjestu, morala ona pronaći trag (ili bi je pripadnici druge skupine grdili, što joj to nije uspjelo). Drugo, sve kad bi nas nekako i mimoišla ta opasnost, dočekala bi nas druga, koja izlazi iz činjenice, da je lijeva skupina *zaostala* za desnom, kao i iz činjenice, da prilog *nàtrāg* označuje i pojam suprotan pojmu *nàprijed*. Lijeva bi skupina dakle mogla, ako želi da dođe do traga, poći samo *naprijed*, a nikako *natrag*, jer se nalazi iza desne, koja je na tragu.

Videći ovakvu situaciju na pozornici, nije mi preostalo ništa drugo, nego istaći riječ *trag* i glumca, koga sam na svim čitaćim pokusima upozoravao na akcent

<sup>1</sup> *Aranžirati* u kazališnom jeziku znači izrađivati s glumcima uloge na sceni, odrediti glumcima mjesto, gdje će stajati, položaje, što će ih zauzimati u toku radnje, gestikulaciju i uopće sve, što zahtijeva režijska postava.

*nà trāg*, zamoliti, da odsad govori: »Hajdete ovamo *na trāg*.« Time sam se, dakako, izložio negodovanju, ali mi je i to bilo milije, nego da zbog nejasnoće teksta negoduje publika i kritika<sup>2</sup>.

Ima takvih primjera još, ali će i ovaj jedan biti dovoljan za dokaz, da se prenošenje akcenta unatoč svim pravilima može, pa čak i mora zanemariti, ako bi nas moglo navesti na pogrešnu interpretaciju autorovih misli. To mora pogotovu vrijediti za radio-dramu, jer dok u kazalištu možemo iz situacije na sceni kako tako rasuditi, radi li se o kretanju *nà trāg* ili *nàtrāg*, za radio-aparatom to nikako ne možemo, jer scene ne vidimo, odnosno jer je uopće i nema.

U istom se članku prof. Ivšić osvrće i na dikciju naših glumaca i osobito se zadržava na t. zv. dugim konsonantima. Među glumcima se naime pojavilo pitanje, kako valja izgovoriti frazu *kāp p̄đ kāp*, da li s jasnom eksplozijom iza prvog *p* i ponovnom tvorbom istoga glasa u prijedlogu *po*, dakle *kāp - p̄đ kāp*, ili tako, da se poslije sloga *ka-* odmah sklope usne za izgovor konsonanta *p*, ali da se odmah ne rasklope za izgovor sloga *po*, nego da glas malo zamukne između sklopa i rasklopa. Prof. Ivšić, koji je morao suditi u ovome prijeporu, izjasnio se za ovo drugo i istakao: »Fonetičari znadu, da u tom događaju dobivamo t. zv. *dugo p*, i da je u takome *muku* sadržana *dužina* svih zatvornih konsonanata (labijala, dentala i velara).« Prof. Ivšić je dalje spomenuo primjere: udario *mrāz zà mrāzom*, pa: nije ostao *kāmēn na kamēnu*, »gdje se mjesto dva *z* ili dva *n* izgovara doduše samo jedno *z* ili jedno *n*, ali ovdje i doista *dugo*, onako, kako se izgovara *dugo s* u ruskoj riječi *ssat'* ili poljskoj *ssac* (sisati)«.

Za razliku od sprijeda spomenutih akcentoloških primjera u pitanjima se dugih konsonanata glumci, a i nastavnici dikcije slažu s prof. Ivšićem, i nema gotovo dana, da se u Akademiji za kazališnu umjetnost ili u našim kazalištima netko ne posluži primjenom Ivšićevih misli, jer svaki čas dolaze primjeri, kao *iz drugog grada*, pa *grad djevojaka* i sl., pri kojima posao teče sam od sebe, t. j. govori se: *iz drugo grada*, *gra djevojaka* i sl. s onim karakterističnim *mukom* iza vokala. Ali

<sup>2</sup> Što se tiče naše kazališne kritike, neka mi bude dopušteno reći ovo: Koliko pratim pisanje naših kritičara, ne sjećam se, da sam ovih posljednjih 25 godina zapazio kritiku scenskog jezika, a ako je tu i tamo nešto o tome pitanju i bilo rečeno, spomenuto je samo usput i redovito nestručno. Zato me je neobično razveselilo, što sam u kritici Zvonimira Berkovića o drami »Romeo i Julija« u izvedbi Jugoslavenskog dramskog pozorišta iz Beograda opazio težnju, da se i u tom pravcu nešto poradi. Mislim, međutim, da je Berković trebao biti još oštrij i podvrgnuti kritici i loše i jeftine stihove, kao što su na pr. oni iz scene s kupnjom otrova: »Kad stignemo do Đulijete mi — tad ćeš meni zatrebati ti.« Naši bi kritičari vrlo dobro učinili, kad bi pročitali Šenoine kazališne kritike, iz kojih bi mogli mnogo naučiti, jer među njima nema gotovo ni jedne, u kojoj ne bi bilo dotaknuto pitanje jezika. Evo samo dva nasumce uzeta primjera: »Prijevod te glume je s jedne strane rdav, jer su dosjetke od riječi do riječi iz njemačkog prevedene, pa nemaju u hrvaštini nikakvoga smisla, stranom čusmo opet silu božju prostota kao *huljetine*, *tikvetine* i t. d. Glumci i glumice neka paze na izgovor. G. Popović i Nečeljko govorili su posve bačvarski, a to ne valja. Na naše »kajkavske« umjetnike trebalo bi poslati g. Fr. Kurelca sa njegovom šibom, jer ono »ah« u drugom padežu višebroja izgovaraju, kao da bura sa sjevera duva.« Drugi je primjer iz kritike na njemačkom jeziku: »Störend war Hr. Andrijević namentlich durch sein unsicheres Declamieren und durch falsche Accentuation.« (Usp. za oboje: Šenoa, Kazališna izvješća, Zagreb 1934, str. 69. i 149.)

događaju se slučajevi, i to vrlo česti, svakako mnogo češći nego kod akcentuacije, da ovakvo spajanje, odnosno dugo izgovaranje konsonanata pomuti smisao i naškodi jasnoći. U svojim bilješkama nalazim primjer iz drame »Otočje Lenoir«. Glumac je imao da kaže: »Čitav je ljudski život *niz slijepih ulica*«, a mi smo ga razumjeli upravo obratno, t. j. nekako slično, kao da je rekao *niz* (odnosno *nis*) *lijepih ulica*. Zvučno *z* iz riječi *niz* ispred bezvučnoga *s* u riječi *slijepih* prešlo je u bezvučno *s*, a dva *s* dala su jedno, iz čega se rodila nejasnoća, protiv koje nije bilo lijeka ni dugim akcentom ni mukom ispred rasklopa usana. Što sam drugo mogao učiniti, nego zamoliti glumca, da riječi *niz* izgovori odjelito od *slijepih*, a to sam učinio i drugom prilikom, kada je trebalo reći *ulaz s ulice*, kako bih izbjegao *ulaz (ulas) ulice*, i još jednom, kada sam za radio pripravljavao japansku liriku i u njoj našao stih: »Mi se naslanjamo *srcem uz srce*« (dakako, da izbjegnem *srcem u srce*).

Slični se ustupci moraju raditi i u slučajevima, kao što su na pr. *nemaš što reći* (koje publika, pored napisanog oblika, može razumjeti i kao: *nema što reći* i *nemaš to reći*), zatim *ne časeć časa (ne čase časa)*, *al' ljepota njena (a ljepota)*, *ostati pet, deset minuta (pedeset)*, »Neka te moje pismo izdigne *nad tebe*« (*na tebe*, Shakespeare, Na tri kralja, uloga Malvolija), »Ja se ne ću udavati, dokle god ne bude *bog gradio druge ljude*« (*bog radio*, Shakespeare, Mnogo vike ni za što, uloga Beatrice) i t. d. Poučan primjer, gdje je govornik pod svaku cijenu *morao* jasno izgovoriti dva jednaka glasa jedan za drugim, zabilježio sam u jednoj muzičkoj radio-emisiji. Učenik je krivo rekao: »... jedna nota *na drugoj*«, a nastavnica ga je ispravila: »Nije jedna nota *na drugoj*, nego jedna *nad drugom*«. Takvih primjera imamo i u nekim novim složenicama, kao što su na pr. *podtekst* i *predtakmičenje*, koje izgovorene kao *po-tekst* i *pretakmičenje* ne bi značile ništa (osim što bi ova posljednja mogla značiti pretjeranost u takmičenju).

U drami Petra Ustinova »Ljubav četvorice pukovnika« ima mjesto, gdje glumica mora reći stih: »Kroz ništavost života svoga bijednoga«. Asimilacija krajnjeg skupa *st* iz riječi *ništavost* početnom glasu *ž* iz riječi *života* (*stž — zdž — ždž — žž — ž*) diktira publici, da stih razumije kao: »Kroz *ništavo života* svoga bijednoga«, i lektor tu mora *zasegnuti* i narediti, da se asimilacija ne provodi. Ima međutim i težih slučajeva. Takav jedan teži slučaj bilježim u Mozartovoj operi »Don Juan«, gdje sam pjevačicu razumio: »Ja ću moliti *milo za nj*«. Nisam vjerovao, jer znam, da se moliti može *pobožno, usrdno, predano, toplo, pokajnički, pokorno* i još kojekako, ali *milo moliti* nikako se ne slaže s dobrim stilom, pa bilo to i u operi. Pogledao sam tekst i vidio, da tamo stoji: »Ja ću moliti *milost za nj*«. Asimilacija *stz — zdz — zz — z* naškodila je eto jasnoći, ovaj put jače nego *ništavo života*. Htio bih još napomenuti, da takvo i slično asimiliranje može dovesti i do neestetskih pojava u jeziku. U divnoj lirici Shakespeareove drame »Romeo i Julija« ima na pr. stih: »To tvoje *dà* će meni smrt da *dà*«. Izgovorene s asimilacijom, posljednje riječi ovoga stiha glasila bi *smrda da*, što bi zaista naškodilo suptilnosti pjesnikove lirike.

Toliko, da ne duljimo, o asimilacijama po zvučnosti... A sada nekoliko riječi o asimilacijama po govornom organu, koje i prof. Ivšić spominje u svom primjeru *kāmēn na kamēnu*, a kojima se u poučavanju kazališnog jezika dodaje još i fraza *dān nā dān*. U jednom i drugom primjeru izgovaramo dugo *n*, i ni po muke, dok takvo stapanje ne škodi razumljivosti teksta. Međutim, kod glasa *n* nisam opažao osobitih poteškoća (osim jednom prilikom u »Krvavoj svadbi« Garcije Lorke, gdje dolazi stih: »Med očima *srebrn nož* mu je zaboden«, koje je zvučalo vrlo tvrdo), ali je zato glas *m* neočekivano opasan. Da mnogo ne obrazlažem, ispripravim ću anegdotu, što sam je prije nekoliko godina pročitao u beogradskim »Književnim novinama«. Kažu tamo, da se u nekom kazalištu održavao pokus i da je jedan od odgovornih ljudi — čuvši, da je glumac rekao: »Mače miče Kraljeviću Marko« — prekinuo izvedbu poklikom: »Koga to Marko miče?« Glumac je odgovorio: »Ne koga miče, nego *čime* miče.« Riječ po riječ, i objasnilo se, da junačina od Prilipa, grada bijeloga, nema posla s nejunačkim mačetom, nego da miče junačkim mačem. Glumac nije mogao izgovoriti dugo *m*, pa su — da bi se izbjegla svaka mogućnost zabune — stih prekrojili u: »Miče Marko Kraljeviću mačem.«

Sličnih slučajeva ima mnogo. Jednom sam u nekom kazališnom tekstu zabilježio izričaj: *žrtvovati paklenskim moćima*, koji se, jer glumac nije razlikovao *č* i *ć*, razumio kao: *žrtvovati paklenskim očima*. A na radiju sam neki dan čuo, da će vrijeme od 17 sati do 17,30 ispuniti *lako muzikom*, što je dakako trebalo biti *lakom muzikom*. I još jedan primjer s nedavno održane premijere Shakespeareove drame »Vesele žene windsorske« u kazalištu »Komediji«. Rečenicu »Nijedna žena u Windsoru ne zna bolje od mene, što Ann misli« razumio sam: »Nijedna žena u Windsoru ne zna bolje od mene, što *E misli*.« Asimilacija *En misli* u *E misli* sasvim je jasna iz slučajeva kao *immortalis* iz *immortalis*, ali na ovom mjestu nije bila pogodna, jer je *En* (Ann) prekrstila u *E*.

Još samo nekoliko riječi o slijevanju *vokala*. Mi znamo, da se u našem jeziku vokali, kad dođu jedan uz drugi, izgovaraju bez prekidanja govorne linije, dakle ne *pa-uk*, *pa-un*, *pa-o*, *uze-o* i sl., nego *pauk*, *paun*, *pao*, *uzeo*. Sjeckanju vokala odupire se i naš pravopis, kada ne propisuje na pr. *iz Spa-a*, u *Timbaktu-u*, nego *iz Spaa*, u *Timbaktuu*, gdje dva vokala izgovaramo potpuno sliveno. Zato mi je izgledalo upravo smiješno, kada sam na jednoj dječjoj priredbi slušao pjesmu »Mi smo mali pioniri« pjevanu »Mi smo mali pi-oniri« s jasno odijeljenim *i-o*. A zato me ni najmanje nije smetalo, kad je režiser dr. Branko Gavella uvježbavajući Eshilovu dramu »Agamemnon« dugo stajao na stihu: »*Dva ahejska kralja*, dva *snažna Atrida*« i od glumca tražio, da ona dva *a* izgovori jasno, ali bez prekidanja govorne linije, tako, da se oba čuju, kako ne bi ispalo »*dvahejska kralja*, dva *snažna-trida*). Ali, kasnije sam, uvježbavajući sâm Eshilovu »Žrtvu na grobu« spoznao, da ni to pravilo ne može ostati apsolutno. Tamo je bio stih: »Zbog čega *ona amo* posla žrtvu tu«, koji je glumac izgovarao: »Zbog čega *onāmo* posla žrtvu tu« i time stihu davao upravo obratan smisao. Zamišljena promjena, eventualno »zbog čega

*amo* ona posla žrtvu tu« ili »zbog čega ona *posla amo* žrtvu tu«, bila bi samo polovično rješenje (*čĕgāmo, pōslāmo*), i zato sam zahtijevao od glumca, da *ona amo* izgovori sjeckavo, prekinuvši govornu liniju, unatoč pravilima.

Rekao sam u početku, da mi je želja ovim člankom »možda« nadopuniti neke postavke iznesene u spomenutom članku prof. Ivšića. Nadam se, da sam navedenim primjerima dovoljno pokazao, kako bi ono »možda« valjalo promijeniti u »stvarno« i kako bi trebalo stvoriti zaključak: Poštovati pravila, koliko god se to i gdje god se to može, ali — slobodno i suvereno odustajati od njih, ako to zahtijeva jasnoća teksta.

## DEKLINACIJA SLAVENSKIH IMENA S NEPOSTOJANIM E

Stjepan Babić

Jedno od spornih pitanja u našem pravopisu donekle je i nepostojano *e*, koje dolazi u slavenskim imenima na mjestu, gdje bi u štokavskom bilo nepostojano *a*. To dolazi odatle, što su u staroslavenskom jeziku na tom mjestu bili poluglasovi Ъ ili Ѣ (*jer* ili *jor*), koji su u većini slavenskih jezika dali *e*<sup>1</sup>, a u štokavskom dijalektu *a*. Postavlja se pitanje, hoćemo li s takvim *e* postupati kao s nepostojanim glasom, kako je u tim jezicima, ili ćemo nepostojanost priznati samo našem štokavskom *a*, a slavensko nepostojano *e* zadržati u svim padežima. Boranićev »Pravopis« izričito traži prvi način: »Slavensko nepostojano *e* vlada se kao štokavsko nepostojano *a*.«<sup>2</sup> Belić zahtijeva sasvim suprotno, kad u najnovijem izdanju svoga »Pravopisa« piše: »Na taj način i *Vodopivec*, *Fireček* i t. d. glasiće sa *e*; ali u tom slučaju to *e* će se u promeni zadržavati: *Vodopiveca*, *Firečeka* i sl.«<sup>3</sup>

Da Boranićevo stanovište treba mijenjati, rekao je već prof. Ljudevit Jonke u prikazu 10. izdanja: »Šteta je, što uređivač 'Pravopisa' nije uskladio pravopisni propis s uzusom u pisanju slavenskih imena i prezimena s nepostojanim *e*. Sve se redakcije i svi se izdavači bune protiv likova *Čapka*, *Haška*, *Firečka*, *Čapkov*, *Haškov*, *Firečkov* i izričito zahtijevaju likove *Čapeka*, *Hašeka*, *Firečeka*, *Čapekov*, *Hašekov*, *Firečekov* prema nominativima singulara *Čapek*, *Hašek*, *Fireček*, što će se prije ili kasnije morati usvojiti, ako budemo željeli ukloniti razliku između propisa i stvarnoga pisanja i izgovaranja.«<sup>4</sup>

Već je Maretić u svojoj velikoj »Gramatici« rekao, da to *e* u našem jeziku treba da bude postojano:

<sup>1</sup> Poluglas Ъ dao je u nekim jezicima *o* (na pr. u ruskom, makedonskom), ali takva imena vrlo su rijetka.

<sup>2</sup> Dr. D. Boranić: »Pravopis hrv. ili srp. jezika«, 10. izdanje, str. 36.

<sup>3</sup> Dr. A. Belić: »Pravopis srpskohrvatskoga knjiž. jezika«, novo, dopunjeno izdanje, Beograd 1950./2., str. 116.

<sup>4</sup> »Hrvatsko kolo«, svibanj 1952., str. 309.