

# IGRA "SVATOVA" U OKVIRU SVADBE - TEATAR, META-TEATAR ILI META-OBİČAJ?

*LADA ČALE FELDMAN*  
*Zagreb*

Nakon definicije svadbenog slavlja kao vrste iluzijskog zbivanja, a izvedbe "svatova" u okviru tog slavlja kao "umetnute predstave" obrnutog iluzijskog predznaka, u radu se predstavljačka situacija "svadbe u svadbi" uspoređuje s dramaturškim postupkom teatra u teatru u dramskoj književnosti.

Zanimanje za izvedbe malih samostalnih predstavljačkih cjelina unutar fenomena svatovskog slavlja, koje je tek djelićem svih svadbenih običaja (koji obuhvaćaju i zaruke, prošnju, te ceremonijal pravnog i crkvenog ozakonjenja novonastale bračne zajednice) rodilo se u okviru mojeg istraživanja dramaturškog postupka predstave u predstavi u tzv. umjetničkoj dramskoj književnosti. Svjesna svih zamki koje prijete kada se obrasci umjetničkih produkata mehanički prenose na tvorevine tradicijske kulture, pokušat ću predstave u okviru svadbenog običaja također promatrati kao umetnute predstave i analizirati ih iz teatrološkog kuta, pošto utvrdim bliskosti ili odstupanja od srodne problematike u umjetničkom dramskom/kazališnom korpusu. Kategorije kojima ću se služiti, a tiču se pojave "predstave u predstavi", ključne su kategorije govora o kazalištu uopće - rabit ću pojmove kao što su "iluzijsko zbivanje" ili "konstruirana zbilja" i "svakodnevna zbilja", "gledatelji" i "gledani", "predstavljački prostor" i "gledateljski prostor", "vrijeme predstavljanja", "likovi", "radnja", "gesta", "kretanje", "kostim", "maska", "rekvizit", itd. Valja napomenuti da sam umjesto dihotomije "scena - gledalište" izabrala radije opreku "predstavljački prostor - gledateljski prostor", a umjesto sintagme "kazališna fikcija" sintagmu "konstruirana zbilja". Učinila sam to stoga što potonji termini ne ograničuju razmatrani korpus isključivo na profesionalno građansko institucionalizirano kazalište, pa su primjenljivi i na kazališne oblike koji ruše

tradicionalne odnose scena - gledalište, a prije svega stoga što te kategorije mogu obuhvatiti i predstavljajučke komponente običaja. Nije zgorega ni dodati kako teatrološki rakurs kojem podvrgavamo običaj nikad ne može ispustiti iz vida etnološki rakurs, iz jednostavnog razloga što ne samo ne smije zanemariti svrhovitost, značenje i smisao običaja, nego, dapače, jedino na tim komponentama i može temeljiti opravdanost svojega uvida.

Problem koji razmatramo postavlja više pitanja. Prije svega, koji nas to segment svadbenog fenomena zanima i kakav je njegov odnos prema cjelini svadbe kao običaja? Što implicira sam dramaturški postupak teatra u teatru u umjetničkoj dramsko/kazališnoj proizvodnji i po čemu je naš predmet interesa strukturalno usporediv s takvim postupkom? To je pitanje vezano uz razgraničenje dvaju kazališnih planova: plana svadbe kao teatrabilne, ako ne i teatarske pojave (Lozica 1985, 27), te plana, po našem mišljenju umetnute dramske igre, koja plan svadbe dodatno teatralizira, preuzimajući njegove tematske, dramaturške i predstavljajučke aspekte. Da li je takvo razdvajanje legitimno, te ako jest moguće, implicira li ono istovrsnu ili bar blisku učinkovitost kakva obilježuje i teatar u teatru u umjetničkoj praksi? Naposljetku valja pokazati da je i sama umjetnička praksa prepoznala kazališnu složenost razmatrane običajne situacije tvoreći od nje višeplansku dramsko/kazališnu strukturu.

I djelomični pregled etnografske građe koja se tiče svadbenih običaja u Hrvatskoj pokazuje spominjanje samostalnih dramsko-predstavljajučkih prizora koji se izvode na samome slavlju. Njihova je tematika raznolika, a etnografski ih prikazi bilježe pod različitim naslovima. Kada je o hrvatskim krajevima riječ, najiscrpnije se njima bavio Nikola Bonifačić Rožin. U okolici Zagreba, selima Horvati, Remetinec i Blato nalazi i bilježi tekstove slijedećih igara: "Putnici s pijetlom" (Trešnjevka), "Lovci traže srnu" (Blato), "Brico" (Blato), "Porod mačka" (Blato), "Fotograf" (Blato), "Jarac na svadbi" (Blato), "Medved" (Blato), "Brusač" (Remetinec), "Mlin" (Remetinec) (Bonifačić Rožin 1968, 185-189). U knjizi *Narodne drame, poslovice i zagonetke* donosi čak tekst od pet prizora "Štef i Bara" (114-117) pa ga s pravom naziva pravom svadbenom komedijom. U istoj je knjizi moguće naći i tekstove "Prosidba" (90-91), "Baba gljive bere" (118-122), "Mlin" (122-123) i "Ivica i Marica" (126-127), koji su predložak za predstavljanje bilo ljudi, bilo lutaka. Također je za našu problematiku zanimljiva plesno-dramska scena "Kuna", koju Bonifačić Rožin zapisuje u Mostaru (Bonifačić Rožin 1963). Nadalje, diljem Hrvatskog zagorja nalazi običaj da se izvode, kako ih Bonifačić Rožin naziva, "svadbene dramske igre": "Mrtvac", "Konj", "Mladenci" (bilo da ih izvode maškare, bilo da ih izvode sami svatovi kad mladenci odu sa svadbe), "Porod" (zeca, krpene lutke ili mačke) (Bonifačić Rožin 1962, 1973), ili igre pogađanja oko prodaje bika, vola ili krave, kakvu pronalazi i u Dubrovačkom primorju, a istu igru na svadbi na Dolenjskom spominje još Valvasor 1689. Na otoku Braču Bonifačić Rožin zapisuje tekstove dramskih igara "Svađa na vjenčanju" i "Kriva nevista i krivi mladoženja" (Bonifačić Rožin 1975, 392-394), a u Sinjskoj krajini pronalazi scene "Magarac na svadbi", "Pregled mladoženje" i druge (Bonifačić Rožin 1967-68, 520-529). Tvrtko Čubelić navodi još i igru "Nenad" iz Banije (Čubelić 1970, LXIV-LXV). Igru "Mrtvac" ili "Samrtnik", "Celivanje pokojnika" i "Pop" spominju i etnografska izvješća iz Vojvodine (Mila Bosić 1989, 431). Iako sve te

igre neće biti predmetom naše rasprave, način na koji se one tretiraju u navedenoj literaturi indikativan je: jedino je u Bonifačića Rožina moguće pronaći zaseban teatrološki tretman svadbenog običaja samog i u nj uklopljenih "dramskih igara",<sup>1</sup> te naglašavanje te razdiobe u autora u kojih je na takvo razlikovanje naišao, kao primjerice u Lovrićevom opisu svadbenih igara "Paljenje slame" i "Kadija".<sup>2</sup> No, ni Bonifačić Rožin ni ostali autori ne govore u kakvom su strukturalnom odnosu te osamostaljene predstave sa svadbom samom. Više je puta ustanovljeno da su neke od njih magijskog i apotropijskog značaja, a mnogima je primarna ekonomska funkcija, jer u sebi uključuju skupljanje novaca koji zatim odlazi mladencima (npr. "Baba gljive bere"). Bez obzira na eventualnu obrednu funkciju tih predstavljačkih oblika, koja uostalom s vremenom odumire na korist zabavljačke, pa dakle estetske funkcije, bilo bi zanimljivo i u njima gledati svojevrstni prikaz zbilje seljačkog života. Naime, većina je tih predstava zapravo prikaz nekog narodnog običaja: zaruka, prosidbe, svadbe, poroda, pogađanja prilikom kupoprodaje ili pogreba. Izvode ih najčešće posebni "glumci" - svirači, a katkad i sami svatovi. Oni se za tu svrhu preoblače i maskiraju, dakle, stvaraju *iluziju* kako se običaj *stvarno* odvija. Tako se stvara zanimljiva predstavljačka situacija - u okviru zbiljskog običaja s nekim predstavljačkim svojstvima daje se iluzijski prikaz običaja u predstavi. Slično se zbiva i prilikom karnevalskih ophodnji, kada dio karnevalske povorke čine maskare koje glume svatove (usp. tekst "Ciganski svatovi", Bonifačić Rožin 1963, 81-82). Takav "običaj u običaju" neodoljivo nas podsjeća na kazališni prosede "teatra u teatru", pogotovo ako su "dramske igre" istovrsna tematskog kruga kao i običaj u okviru kojeg se izvode, kao što su dramske igre koje prikazuju pojedine svadbene običaje. Na začudnost ovakve predstavljačke analogije ("predstavljanje svadbe na svadbi") usputno upozorava i Zorica Rajković (1985, 194). Podsjeća li nas "običaj u običaju" na "teatar u teatru" s pravom ili ne, tek valja ustvrditi.

Jer, teatar u teatru u pravom je smislu riječi dijete građanskog iluzionističkog kazališta, upravo onog s kojim folklorno kazalište nema mnogo zajedničkog (Lozica 1985, 22-27). Taj je dramaturški postupak iskaz svijesti kazališta o sebi samom i svojoj iluzijskoj moći, pa se i mogao roditi tek onda kada publika prestaje biti aktivnim sudionikom i gotovo ravnopravnim likom predstave, kakvim je bila pri izvedbama srednjovjekovnih mirakula, misterija i moraliteta, prilikom kojih joj se glumac izravno obraćao kao ravnopravnom liku, kao Čovječanstvu koje valja stvarno opomenuti (Righter 1964, 13-31). Jednom kada je kazalište postalo svjesno svoje iluzijske samodostatnosti, prikazujući radnju kojoj prividno publike nije ni trebalo, jer se odvijala po unutrašnjim zakonitostima nekog zasebnog, naravno iluzijskog, fiktivnog svijeta, rodila se i svijest o kazališnoj moći

<sup>1</sup> On se prije svega očituje u različitim nazivlju: svadba je narodni običaj, predstavljački momenti u uskoj svezi sa svadbenim ceremonijalom su "svadbene dramske pojave" (Bonifačić Rožin 1973) a samostalne predstavljačke cjeline su "prigodne dramske scene", "svadbene dramske igre" ili "glume", ali i u činjenici da autor u svim svojim prikazima folklorne građe ove vrste ističe odvojeno vrijeme i izvodače tih predstava, kao i prvenstveni njihov zabavljački karakter.

<sup>2</sup> Riječ je o prenesenim Lovrićevim opisima tih scena u Bonifačićevom članku o svadbenim običajima u Sinjskoj krajini (Bonifačić Rožin 1975).

da opipljivo, gotovo stvarno rekreira zbilju, pa se tako rodio i teatar u teatru kao iznašašće koje na kazališna način zbori o toj svijesti. Paradoksalno, dakle, svijest o kazališnoj iluziji kazališno se iskazuje kao njezino ostentativno remećenje. Scena na kojoj se odvija iluzijska radnja cijepa se na gledalište i prizorište, a sam cilj toga cijepanja kao da je baš prikaz predstavljačkog ugovora o kojem govori Goffman kada raspravlja o prirodi "teatarskog okvira" (Goffman 1974, 124-125):

Predstava, u užem smislu u kojem ću sada upotrijebiti taj termin, je sporazum koji pojedinca preobražava u izvođača kojega, poštivajući pravila, na dugo i na široko smiju promatrati osobe u ulozi "gledateljstva", i očekivati od njega angažirano ponašanje. (...) Obično se zadržava linija između izvođačkog prostora, gdje se sama predstava odvija i gledateljskog prostora gdje se nalaze promatrači. Ključno je da se podrazumijeva kako gledateljstvo nema ni pravo ni obvezu da neposredno sudjeluje u dramskoj radnji koja se odvija na pozornici, iako tijekom predstave smije izražavati odobravanje na način koji se može tretirati kao zbivanje kojemu nisu dionicima bića koja izvođači prikazuju na pozornici.

Ista je definicija predstavljačkog sporazuma, kako primjećuje Ivan Lozica (Lozica 1989), donekle primjenljiva i na predstavljačke oblike folklor, pa tako i na svadbu koja je predmetom našeg zanimanja, iako je sam Goffman naziva "nečistom" predstavom, naime predstavom kojoj publika nije nužnim preduvjetom izvedbe, no time ćemo se još poslije pozabaviti. U svakom slučaju, navedenu definiciju valja imati na umu. No, vratimo se teatru u teatru kao umjetničkom postupku. Kazalište, razotkrivajući pravila na temelju kojih publika doživljuje njegovu fikciju kao stvarnost, prosedeom teatra u teatru samo problematizira svoja poetička načela: odnos s aktualnom stvarnošću, neposredan i kritičan ili snovit i uzaludan, preobrazbu stvarnih osoba (glumaca) u fiktivne likove, miješanje, preklapanje ili usporednost sfere iluzije i sfere zbilje. Teatar koji sam sebe komentira postaje na taj način meta-teatar.<sup>3</sup> No ova, nazovimo je "izvanjska", poetička implikacija teatra u teatru povezana je s "unutrašnjim" reperkusijama rascijepljene scene. Umetnuta iluzija odnosi se prema okvirnoj ponajčešće kao umetnuto razobličenje "stvarne" pozadine iluzijskog okvira. Ovakva se kazališna situacija može granati u više smjerova: jednom će gledalac, lik iz okvirne radnje, vjerovati da gleda "stvarnost" koja će se zatim očitovati kao kazališna iluzija i proizvesti olakšanje da se sve zbiljo samo "za šalu", posredno upućujući pravo gledalište kako je i okvirna radnja tek plod kazališne čarolije, kao u *Komičkoj iluziji* Pierrea Corneillea. U nekoj drugoj varijaciji dogodit će se obratno - kralja, uvjerenog da prisustvuje tek dokoličarskoj zabavi, zaprepastit će otvorenost i neposrednost prijetnje koju mu iskazuje naručilac predstave, te istina koju mu kazalište otkriva, kao u "Mišolovci" Shakespeareovog *Hamleta*. Shakespeareov prethodnik Thomas Kyd udvostručit će okrutnost razotkrivene "stvarnosti" iluzijskog okvira tako što će ne samo umetnuti tragediju koja prepričava ubojstvo

<sup>3</sup> Termin meta-teatar, prema analogiji s Jakobsonovom terminologijom, skovao je Lionel Abel, a njegovu definiciju prenosi Calderwood (1971, 4): "... metateatar je dramski žanr koji nadilazi dramu samu (dramu u tradicionalnom smislu), postajući nekom vrstom anti-oblika u kojemu se razrješuju veze između komada kao umjetnički samodostatnog djela i života."

koje se zbilo u okvirnoj radnji, nego će ga još jednom "zbiljski", a ne odglumljeno ponoviti - glumci se "doista", a ne hinjeno međusobno probadaju mačevima na kraju *Španjolske tragedije*. Za nas je tek važno naglasiti, kako umetnuta predstava često nosi *obratan* iluzijski predznak od okvirne iluzije, ona je uvijek na izvjestan način komentar iluzijskog statusa okvira, a upravo me ta činjenica navodi da prikaz običaja u okviru običaja sagledam kao predstavljачku situaciju koja je srodna teatru u teatru.

Kako, naime, gledati na male samostalne izvedbene cjeline unutar svadbene svečanosti? Pripadaju li one istoj razini teatrabilnog ponašanja kao i pojedini dramski i predstavljачki momenti koji prate pojedine strukturalne etape svadbe, kao što su, primjerice, traženje "prave" mladenke (ili nestale životinje), opraštanje od roditelja i zdravice, ili pak globalni teatrabilni momenti - podjela uloga, tradicijom propisano prurušavanje, definiran prostorno-vremenski raspored zbivanja, itd (Rajković 1985, Lozica 1985)?

Ponajprije bi valjalo riješiti pitanje da li je sama svadba, neovisno o tome izvode li se na njoj zaokruženi igrokazi, također i iluzijsko zbivanje, svojevrsna projekcija zbilje? Neosporna je njezina stvarnosna dimenzija - mladenci doista mijenjaju svoj društveni status koji se zatim i prostorno obilježava kao mladenkina promjena boravišta. No ne treba zaboraviti da se stvarnost čina ozakonjenja manifestira isključivo u sferi intime supružnika i eventualno njihove najuže obitelji. Svadbu, međutim, kao običaj, u onome obliku u kojem ga nalazimo u većini sredina obuhvaćenih tradicijskom kulturom, izrazito karakterizira *javni* aspekt, sudioništvo gotovo cijele zajednice. Logično, što se više običaj svadbe svojim smislom povlači u područje osobne intime, kao u urbaniziranim sredinama danas, obred traje sve kraće, predstavljачke komponente gotovo posvema izostaju, jer je sve manje prisutne "publike", sve do potpune krajnosti - mladenci odlaze prisustvovati čitanju suhoparnih dijelova zakona, a njihovom poljupcu prisustvuju tek dva svjedoka, više kao neophodan uvjet zakonitosti braka nego kao osobe s kojima će se podijeliti nešto svadbene sreće. Eto što biva od običaja, reduciramo li ga na njegovu stvarnost! Prema tome, čini mi se, javni karakter običaja upravo je proporcionalan s njegovom teatrabilnošću, a ne s njegovom stvarnošću. I obratno, teatralni i teatrabilni njegovi aspekti u uskoj su svezi s javnošću njegova pokazivanja, s njegovim *javnim* a ne *stvarnim* značenjem. Običaj, kao javni čin, nastoji biti uređena, shvatljiva, donekle predvidljiva, idealizirana, znakovima izražena projekcija, vrsta prakse koja se suprotstavlja kaotičnoj, slučajnoj, pojedinačnoj i nespoznatljivoj zbilji. U prilog tome navodim slijedeće izvatke iz rasprave Ivana Lozice o teatrabilnim aspektima nekih folklornih oblika, pa tako i svadbe:

Predstavljanje (bilo koje, pa tako i folklorno, op. LČF) bismo uvjetno mogli definirati kao pokazivanje *izmišljene zbilje* (kurziv moj, op. LČF).  
(...)

Čini se da obredi uopće služe ljudima da bi prebrodili nepodnošljivu bezgraničnost i kontinuitet.

Slično mišljenje zastupa i Milivoj Vodopija, a citat preuzimam iz navedene Lozičine rasprave:

Napredovanje pojedinca na ljestvici društvenih statusa odvija se u diskontinuiranim skokovima - iz statusa djeteta u status odraslog, neoženjenog u oženjenog, živog u mrtvog, bolesnog u zdravog. Zauzimanje svakoga od tih statusa implicira vrijeme - kronološko kao i društveno, ali obredi prijelaza iz statusa u status (u koje spada i vjenčanje, op. LČF) - *rites de passage*, premda imaju svoje kronološko trajanje, u terminima socijalnog vremena predstavljaju interval bezvremenosti (Vodopija 1976).

Stoga Lozica zaključuje:

Vjerujem da nije teško uočiti sličnost između bezvremenosti (ili zaustavljenog vremena) u obredu prijelaza i u kazališnoj predstavi. U oba slučaja sudionici (i publika) se izdvajaju iz vremenskog toka svakodnevice. Mogli bismo čak reći da su ljudi koji sudjeluju u obredu, kao i oni koji prisustvuju kazališnoj predstavi, do neke mjere lišeni svoga uobičajenog statusa i da preuzimaju na sebe uloge propisane tradicijom, odnosno konvencijama. Običaji i obredi, kao tradicijom uvjetovani otkloni u svakodnevnom djelovanju grupe, pretpostavljaju pored vremenskog i prostorno izdvajanje. Ono se ne mora ostvarivati upotrebom zasebnih zgrada, pozornica i dekora - ponekad je dovoljna drugačija upotreba svakodnevnih prostora i rekvizita, kao posljedica drugačije strukturiranog, formaliziranog komuniciranja (djelovanja) sudionika.

Koja god funkcija ležala u zametku obrednih predstavljačkih sastavnica, bila magijska, društvena ili ekonomska, simbolika predstavljačkih radnji uvijek teži obrani od prisile neukrotive stvarnosti. Stoga mi se irelevantnom čini, u ovom kontekstu, potraga za čistoćom prevlasti estetske funkcionalnosti, do koje ionako može doći promjenom recepcijskog konteksta od kojeg je folklorno predstavljanje nerazdruživo. Konačno, traži li se, prema podjeli funkcija koju donosi Mukařovský, a preuzima Lozica, subjekt na koji bi estetski znak morao upućivati, kao znak koji u sebi odražava zbilju kao cjelinu, ujedinjenu prema slici jedinstva subjekta, nije ga teško pronaći u samoj socijalnoj zajednici, koja izvedbom običaja projicira svoj "zamišljeni red", priređuje sebi predstavu u kojoj sama sudjeluje, ali i u kojoj se sama ogleda, kao u idealiziranoj zrcalnoj slici. U tome se smislu svadbi kao predstavljačkom običaju ne može odreći i izvjesna mjera katarktičkog učinka, jer prikaz zakona koji ravnaju svakodnevicom (sklapanja braka kao temelja obitelji koja je nukleusom socijalnog života) prisutnu publiku koja *u tom trenutku* nije njima podvrgnuta, oslobađa straha i ispunjava joj želje, potvrđujući moralnu opravdanost stega društvenog života. Time ne želim reći da svadbena predstavljanje moramo gledati kao kazališni fenomen, nego samo napomenuti u čemu leži mogućnost da ga gledamo i kao kazališni fenomen. Premda Lozica folklornom predstavljanju odriče estetsku kao primarnu funkciju, jer ga sagledava u uskoj svezi s efektivnošću njegova odnosa sa zbiljom, pa mu time odriče i karakter teatra, ipak i sam napominje kako su stvarnošću opečaćeni likovi svadbenog običaja predstavljački najmanje zanimljivi:

Htio bih podsjetiti da običajima nazivam tradicijski uvjetovane otklone u svakodnevnom djelovanju (odnosno ponašanju) neke ljudske zajednice, grupe. Odatle slijedi da subjekt običaja i obreda životnog ciklusa nije sam pojedinac čiji se životni momenti obilježavaju, nego cijela zajednica koja običajima i obredima obilježava prekretnice u životu svoga člana. U prilog gornjoj tvrdnji lako je naći potvrde u folklornom procesu. Podjela uloga u tim običajima i obredima gotovo je uvijek takva da pojedinac čiji se životni moment obilježava nije protagonist radnje. Naprotiv, on je često pasivan do te mjere da umjesto njega govori neka druga osoba. (...) Tako je i s mladim parom na svadbi, i s regrutima pri polaganju zakletve, i s dobitnicima odlikovanja, i sa slavljenicima značajnih jubileja, da ne nabrajam dalje (Lozica 1989).

Ključnom mi se nadaje iluzijska, projekcijska, tradicijom propisana fabula svadbenog slavlja: nedirnuta, časna djevojka iz dobre kuće rado se udaje za bogata voljena mladića, na što svim srcem pristaju, nakon zaruke i prosidbe, i mladenkini i mladoženjini roditelji. Pošto mladenku i mladoženju mladoženjina svojta otprati u crkvu na vjenčanje, vraćaju se mladenkinoj kući, gdje se priredi veselje i gdje svi uzvanici mladenku neštedimice darivaju lijepim i skupim darovima. Po slavlju, ona se oprosti od roditelja i odlazi muževljevoj kući, gdje je svekar i svekrva prihvaćaju kao vlastitu kćer i gdje se veselje nastavlja.

Promotrimo li bolje, svi predstavljački i teatrabilni aspekti svadbenog običaja tu su zato da potpomognu iluzijski karakter ružičasto zamišljene zbilje. Mladenci su preodjeveni u specijalne kostima, koji ističu mladenkinu čednost (bijela boja) i ljepotu, zbog koje *stari svat* i mladoženja na početku svadbe, u mladenkinoj kući, odbacuju nakazne maskirane "lažne mlade" i na kraju prepoznaju pravu mladenku. Određeni svat izgovara ganutljive riječi oprostaja pri rastanku mladenke i njezinih roditelja, kao što je ovaj govor predvodnika svatova zabilježen u Međimurju:

Dragi japek, vi jeste z menom fno go terpeli, dok ste mene od moje male mladosti ovak zdravo i veselo othranili i denes ovomo mladenco vu roke dali. Ako sam vam se da kaj zamerela, oprostete me i rečete: Idi, čerka, srečnoga ti pota Bog dej.

Draga moja mameka, vi mene jeste pod srcem nosili i kojili. Fno go pot jeste došli s polja znojni i žejni ter ste naprede išli k svojoj čerkece, ku ste našli v zipki ležeču i milo plačeču. Ja vam to nemrem platiti, naj vam višnji Otec plati. Oprostete, ako sam vas da kaj zbantuvala i dejte me svega materinskoga blagoslova.

Dragi strici, strine, vujne, tece, teci, sosede, sosedi i vi drage pajdašice, s kemi sem rasla, po gaji se šetala, lepe vinččke spletala. Duže ne bom z vami pajdašovala nete pesme spevala. Ja sam denek denešnje dobila para, s kem bodem pajdašovala do moje ali njegove smrti. (Blažeka 1939, 200-201)

Zbilja toga oprostaja možda je sasvim suprotna - možda mladenka rado odlazi iz roditeljske kuće, a možda uopće ne želi otići? Ove krajnosti stilizirani govor osobe koja govori u mladenkino ime dovodi u idealiziranu ravnotežu, prema kojoj se mladenka rastaje teška srca, ali vedra čela. I ne samo to: mladenka (zapravo

predvodnik svatova) evocira idilično djevojaštvo i anticipira vječnu vjernost i ljubav prema mužu. Da je pozadina često drugačija svjedoči i ovaj odlomak iz prikaza svadbenih običaja u Srednjem Banatu:

Bilo je i neredovnih načina sklapanja braka, kao otmica i bežanja devojaka, i to u slučajevima kada se obeća jednom, a pođe za drugoga; ili ako joj se momak, koga su joj odabrali roditelji, ne sviđa. One su bile nasilne i režirane, da bi se izbegli svadbeni troškovi. (Mitrović 1976, 222)

Nakon obilata jela, pića, plesa i pjesme, što na čitav budući život mladenaca želi projicirati blagostanje, veselje i sklad, mladenka odlazi mladoženjinoj kući. Tamo prije ulaska u kuću često prima muško dijete na koljena, e da bi i sama bila dobra roditelja, i to muške djece. Svekrva je uvodi u kuću i u nekim joj krajevima čak nudi žlicu meda ili šećera, kako bi joj život u novom domu bio sladak (Nikola Knežević 1965, 134). Izjutra mora prva ustati da počisti kuću, kako bi pokazala da je radišna. Tome često u stvarnosti nije tako, kako humoristično govori i ova narodna pjesma:

Mnogo let študiram, malo naštudiram.  
Veliki sam študent bil, dok sem se oženil.

Uzel sem si ženu mladu i gizdavu,  
mladu i gizdavu, jako nevaljanu.  
Do desete vure spi, do dvanajst se cifra,  
a popoldan simo - tam, da je doma ni.

Jednu kitu prediva celu zimu prede,  
a po deset platnica dve tri lete tke.<sup>4</sup>

Primjera za iluzijsko-projekcijski aspekt sadržaja i smisla predstavljačkih radnji koje se tiču svadbe same ima mnogo, a razlikuju se od kraja do kraja, od "zamišljenog modela" do "zamišljenog modela". Nasuprot Lozičinoj tvrdnji kako folklorno predstavljanje nije oponašanje neke svakodnevene situacije ili zbivanja, pa tako niti "krivotvorenje svakodnevice", koje je, prema njegovom mišljenju, nužan preduvjet da se govori o iluziji zbilje, kakva je svojstvena kazalištu, pošla bih od pretpostavke kako je upravo "zamišljeni model" običaja neka vrst "krivotvorenja svakodnevice", a pokazala sam na kojim argumentima se takvu pretpostavku može temeljiti. Jer, opraštanje od roditelja koje izvodi predvodnik svatova želi oponašati stvarno opraštanje mladenke i roditelja! Svekrva nastoji oponašati radosno primanje nevjeste u kuću, iako se njezinom dolasku možda u zbilji ne veseli. Sva ta hinjena ponašanja strukturirana su prema pravilima tradicijskog zamišljenog modela. Ni kazalište ne reproducira stvarnost samu, nego predodžbe koje o njoj imamo (Ubersfeld 1982). Izvedbe običaja i "zamišljeni modeli" koji ih istovremeno i anticipiraju i čine njihov aktualni sadržaj, u dinamičnom su značenjskom suodnosu, kako pokazuje Lozica u odjeljku o semiologiji predstavljanja:

---

<sup>4</sup> Preuzeto iz članka Smiljke Knežević (Knežević 1981, 183).



U jednoj fazi zamišljeni modeli izvedbe funkcioniraju kao označitelj, a izvedba u nastajanju kao označeno. U drugoj fazi izvedba kao kolektivno realizirani označitelj djeluje na formiranje (ili modificiranje) zamišljenih modela (koji su sad u ulozi označenog). Tako potvrđeni ili u manjoj ili većoj mjeri modificirani modeli opet mogu poslužiti kao označitelj nove izvedbe itd.<sup>5</sup>

Koliko je teško teatrabilni običaj razlučiti od teatarske predstave, toliko je teško lučiti i kazališnu od teatrabilne razine unutar samog običaja. No služimo li se kriterijem "usmjerenosti glume na sebe samu" po kojemu se jačanjem estetske na užtrb ostalih funkcija (magijske, društvene, ekonomske) običaja teatrabilno zbivanje pretvara u teatarsko, zasigurno ćemo ustvrditi kako male samostalne predstave u kojima se igra scena vjenčanja, a kojima je, kako kaže Zorica Rajković, prava svadba poslužila "kao inspiracija i motiv za prikazivanje" (Rajković 1985, 194) pretvaraju kazališno potencijalno zbivanje (svadbu) u pravo kazališno zbivanje (predstavu svadbe). Bonifačić Rožin naglašava, donoseći neke primjere igranja svatova na svadbi, kako takve "dramske svadbene igre" služe isključivo zabavi (1965, 188). Prema tome, one ne pripadaju istoj razini kao i teatrabilni aspekti svadbe, nego se mogu smatrati pravim kazališnim predstavama *unutar* teatrabilnog zbivanja, i to strukturno-tematski istovrsnog, iako naravno, teatrabilni okvir ima svoju stvarnosnu težinu, jer mladenac i mladenka uistinu mijenjaju svoj društveni status, dok se u svatovskoj igri sve zbiva "za šalu".

Što se zbiva u kazališnom prikazu svadbe? On ukida ne samo stvarnosnu dimenziju nego i iluzijsku ozbiljnost, skladnost, vedrinu i red običaja pretvarajući ga u predstavu za zabavu sudionika svadbenog slavlja. Običaj ne postaje samo teatar, nego i meta-običaj, komentar iluzijskog aspekta običaja, koji maskiranjem i prerušavanjem razotkriva u stvarnosti čestu obrnutu sliku. Zato su i moguće, čini mi se, parodične i šaljive izvedbe svadbenog obreda, poput igrokaza *Štef i Bara* kakvu je zabilježio Bonifačić Rožin u Horvatima kraj Zagreba. Štef i Bara siromašni su, a ne bogati mladenci. Pogledajmo didaskalije koje prate njihovu pojavu u tekstu:

ŠTEF (*mladenec ima izvrnuti kaput, iskrivljen škrljak i ružmarin. Velike cipele, prekratke lače, čisto lice*)

*On i Bara su siromaki*

BARA (*mladenka ima rubac na glavi. Kosu naprijed raspuštenu. Cipele obične, sa čarapama. Suknju na falde. Gore haljetak. Na ruci košaricu. Nutra ima pogaču. Još ima jedan buket ruža. Baru igra muški.*)

*Gospon domači* zatim upozorava Baru da bi mogla zaboraviti "dati pogače curam", kako joj običaj nalaže. U drugoj sceni odvija se crkveno vjenčanje, u kojoj saznajemo, da Bara nije ni iz kakve dobre kuće, nego je "čer pokojnoga Sramote". Štef muca i ne zna za pravila crkvenog obreda, pa na uobičajeno popovo pitanje odgovara:

<sup>5</sup> Navedenome bih samo dodala da zamišljene modele ne modificiraju samo izvedbe nego i promjene u vrijednosnom sustavu koje se mogu zbiti u okvirima svakodnevnog ponašanja i djelovanja.

ŠTEF (*muca*): Ja, ja, je... je li Ba, Barek, da se mi, mi imamo radi od Trojak?  
Nije baš sasvim izvjesno ni da se mladenci vole jer Štef popu priznaje:

ŠTEF (*muca*): Čute go, gospodin velečasni, da nema pi, pisane rubače, ne bi je zel.

Evo što biva i od obećane "vječne" ljubavi:

ŠTEF: Hm... go, gospon velečasni, pa ak Bara cr, crkne, bum se još oženil.

Umjesto veselja, Bara "*tiho plače*". Na kraju ih Pop škropi svetom vodom blasfemično izjavljujući "Bog i vrag vas blagoslovi. Bedaki ste bili i bedaki bute hmrlji."

U trećoj sceni *gospon domači* ih nerado prima ponovno u kuću, na što mladenci moraju obećati da neće ništa uzeti.

U četvrtoj sceni Bara nakon operacije rodi mačka i prihvaća ga riječima "Kaj je, je, moje je!"

(Peta je scena parodija jednog drugog običaja: pogađanja na sajmu. Dva mužikaša glume kravu Šareku, koju Štef želi prodati prije nego što crkne. Cjenkanje oko krave okrunjeno je golemom, očitom Štefovom lažju: "A, kaj je mršava! Debela je to krava. Da imam krme, ne bi ju prodal". Prodaja ne uspijeva, pa Šareku ubijaju udarcem sjekire po glavi. I ovo je izvrnuta slika ritualnog pogađanja, o kome je pisala Olga Supek u članku *Ritualni aspekti sajmovi* (1985). U ovome kontekstu može se reći kako su i igre s mrtvacem zapravo parodija običaja vezanog uz sprovod. Tako kod Srba u Vojvodini postoji običaj da se sudionici svadbe, gledatelji svadbene igre, prisiljuju da poljube pokojnika, a tko neće, mora platiti kaznu (Bosić 1989), u čemu ne vidim samo ekonomsku funkciju (skupljeni novac odlazi mladencima) nego i svojevrсно izrugivanje licemjerja naricanjem iskazivane ljubavi prema pokojniku.)

*Štef i Bara* najcjelovitiji su prikaz izvrtanja iluzijskih komponenti svadbe, no i u drugim je svadbenim igrama moguće pronaći parodične, a time i subverzivne momente na račun idiličnog ozračja svadbenih običaja. Na otoku Braču do drugog svjetskog rata maškare su izvodile igru "Svađa na vjenčanju", u kojoj mladoženja ispred popa izjavljuje da nije još dobro promislio bi li se ženio ili ne, dok mladenka ne zna što će na udaju reći njezin drugi momak. Na kraju ih kum uspije privoliti na vjenčanje riječima "napravili smo trošak za pir, pa ajde pomirite se" (Bonifačić Rožin 1975, 392-393). U "Prosidbi" koju u Donjim Kukuruzarima pronalazi Nikola Bonifačić Rožin (1963, 90-91), kazivač izričito kaže: "Bilo je imitiranje prosidbe. Kako su nekada prosili, pa šala o tome. *Djevojka ne pozna momka, niti on nju* (kurziv moj, op. LČF)". U igri "Fufa" (Bonifačić Rožin 1963, 117-118) presvučeni muškarac glumi mladu koja se pred roditeljima brani što su je svekrva, svekar i muž potjerali iz kuće jer nije htjela raditi. *Baba gljive bere*, zabilježena u Nedelišću (Bonifačić Rožin 1963) igrokaz je u kojem se dva muzikanta presvuku u Muža i Babu koja u rukama nosi "dete napravljeno od canjkov", što se tumači kao rekvizit s magijskom funkcijom. No ne može se zanemariti socijalni konflikt koji je zapravo scenarijskom potkom igrokaza: dijete je *nezakonito*, svi prisutni muški svatovi su potencijalni očevi tog djeteta, a sve

prisutne žene potencijalne podvodačice, uključujući čak i mladence, kojima na kraju igre dijete bace u krilo! Nitko ne želi priznati odgovornost, pa svi plaćaju "otkupninu" koja i opet odlazi mladencima. Motiv nezakonitog djeteta prisutan je i u običajima Dubrovačkog primorja, gdje svatovi grde nevjestu, pokazujući joj u krpe umotanu lutku, rekvizit - *corpus delicti*: "Sram te bilo, što si učinila, rodila si prije nego došla, pa kako se nijesi sramila, kako si mogla doći u ovu kuću?" (Bonifačić Rožin 1964-65, 65) Isti motiv nalazimo i u spomenutom izvješću iz Vojvodine, uz još jedan parodični rekvizit, *ružne* vjenčane darove:

U svadbama u Sremu poznate su igre koje organizuju reduše i podrumari u svadbi. Obično reduše i podrumari iz mladoženjinog doma dobro se maskiraju, naprave veliku lutku kao dete, pripreme što ružnije darove, koje zaviju i umotaju u puno hartije, i tako opremljeni odvezu se kolima u nevestinu kuću, gde se nakon venčanja održava ručak. Tamo zbijaju razne igre, šale i dosetke naročito s lutkom, kao da je to mladino vanbračno dete, što uveseljava goste. (...) To su takozvani "supari", "bule", "maškare", ili "landupe". (Bosić 1989, 431)

Plesno-dramska scena "Kuna" zabilježena u okolici Mostara (Bonifačić Rožin 1963, 136-138), specifične je dramske strukture: dijalog se odvija između isprošene djevojke i kora njezinih družica tijekom djevojaštva, a u nekim složenijim varijantama postoje čak dva kora, jedan kor djevojaka, a drugi kor govori umjesto isprošenice, dok djevojka samo mimikom i gestom izražava žalost zbog rastanka s djevojaštvom i ugovorene prosidbe za momka kojeg ne voli (Palma 1981).

Svi navedeni primjeri pokazuju kako predstave na svadbi na neki način dovode u pitanje harmoničnost svadbenog "scenarija", kako ga naziva Mila Bosić u spomenutom članku, naglašavajući kako je on "obavezno morao dovesti do srećnog završetka venčanja i ostanka neveste u novom mladoženjinom domu". A to i jest odlika pravog teatra: propitkivati klišeje koji ravnaju ljudskim životom. No u ovom slučaju, narodni teatar podvrgava šali i implicitnoj kritici kliše koji stvara predstavljački običaj. I ne samo to: kliše se izvrće za vrijeme samog predstavljačkog običaja koji ga nastoji održati u idealnom obliku, i to pred samim njegovim protagonistima. Uspostavlja se specifična vrsta identifikacije, upravo onakva kakvu teatar u teatru problematizira u umjetničkoj dramsko/kazališnoj praksi, prikazom analoških situacija u okvirnoj i umetnutoj radnji. Teatar u teatrabilnom običaju nije meta-teatar, jer ne zbori o prirodi teatra, budući da tek uzgredno pokazuje kako je svjestan kazališnog potencijala običaja, ali bismo ga mogli nazvati meta-običajem, jer svakako komentira prirodu običaja. Za eventualno prisutne gledatelje svadbene svečanosti kao specifičnog, folklornog teatra, umetnute predstave svadbene tematike funkcionirat će baš kao i "pravi" teatar u teatru, i nehotice im ukazujući kako je kazalištu svojstveno stvaranjem iluzije iluziju izvrtati i govoriti istinu. Možda i u tome leži razlog što predstave kulturno-umjetničkih društava, koje nastoje prikazati svadbu "onakvom kakva ona jest", nastojeći zapravo u potpunosti zadržati katkad već i u samoj zbilji odumrlu iluzijsku asocijativnost svadbenih

predstavljajčkih radnji, doživljavamo kao neuspjele, biti kazališta protuslovnice tvorevine.<sup>6</sup>

Ostaje samo kazati, kako bi ovu tezu valjalo potkrijepiti prikazom opsežnije folklorne građe, za što, nažalost, ovom prigodom nisam bila u mogućnosti.

Umjetničko je kazalište zarana prepoznalo samosvojnost identifikacijskog mehanizma koji se uspostavlja u predstavljajčkoj situaciji koju smo upravo raščlanili, pa ju je iskoristilo u izgradnji vrlo složene dramaturške kompozicije višestrukog teatra u teatru. Imam na umu samo dva vrlo slavna primjera iz hrvatske i svjetske dramske književnosti: Držićevu *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediji stavljena* i Shakespeareov *San Ivanjske noći*. Oba su teksta napisana, očito je, u dubokoj ovisnosti o prigodi za koju su bila namijenjena - praižvedba im je oboma bila na plemićkom vjenčanju. U studiji o folklornim događanjima u gradu Dubrovniku Maja Bošković-Stulli podsjeća kako je u Dubrovniku Držićeva doba bio običaj održavati kazališne predstave na svadbama i dodaje:

Ove kazališne predstave na dubrovačkim pirovima podsjećaju na skroman običaj izvođenja malih komičnih scena na seoskim svadbama.

Važno je uočiti, naglašavam, kako strukture obaju komada "računaju" s dodatnim kazališnim planom - svadbom kao specifičnim, već teatraliziranim okvirom svoga iluzijskog zbivanja. O tome koliko je to važna sastavnica Shakespeareova djela, govori James L. Calderwood.<sup>7</sup> Da je ta ista činjenica već Držiću bila izvorištem posebne dramaturške inspiracije za umetnute kazališne kineske kutije, naslućuje i Slobodan P. Novak u kritičkom eseju o *Veneri i Adonu* kada kaže kako Držić "u pokladnu večer i u svečanost pira, dakle, u najjasniji znak obitelji kao nukleusa društvenosti *umeće* (kurziv moj, op. LČF) predstavu koja počinje tako da pisac tom prostoru vlasteoske kuće pridaje sve mandate i legitimnost unutar gradskog teatra".

U Držića se svijest o osobitoj prigodi izrijeком daje do znanja:

VUKODLAK: Ženi se taj mladić i vodi vladiku  
roda Sinčićević andeosku priliku.

Radnja Držićeva okvira usko je povezana s istom tematikom, jer Kojak vodi nećaka Grubišu u grad da se oženi nekom od dubrovačkih *godišnjica*, što pokušava spriječiti Grubišina majka Vlade, u strahu da Grubiša ne uzme kakvu pokvarenu djevojku ili da njega ne "uzmu vile". Već je sam, dakle, Držićev okvir subverzivnog naboja: usred vlasteoskog vjenčanja aludira na seosku zbilju i parodira

<sup>6</sup> Lozica takve predstave naziva "nezgrapnim, diletantskim dezinformacijama o nestalim običajima baš zato što na njih djeluju zakoni pozornice", ali ne kaže koji su to zakoni (Lozica 1985, 9).

<sup>7</sup> O tome Calderwood (1971, 127) kaže: "Unutrašnja fikcija drame ne samo zrcali nego se i stapa s kazališnom prigodom, pa podjela na umjetnost i aktualna zbivanja nestaje. Ako se prisjetimo da je komad vjerojatno bio napisan i prvotno izveden kao dio svečanosti na jednom aristokratskom vjenčanju... onda postaje očitim da je Shakespeareova prva publika bila uvučena u imaginativnu identifikaciju s publikom Vratilova komada budući da je zabava u čast Tezeja i Hipolite postala ne samo analognom nego i doslovno dijelom zabave koju je Shakespeareov komad pružao nepoznatom paru čije vjenčanje se slavilo."

nepomućenu vjenčanu slogu roditelja i mladenaca. Okvir radnje ne napaja se samo domaćom folklornom tradicijom (Vukodlak je, čini se, daleki odjek prastare maske svadbenih običaja), nego čak neke autore navodi i na usporedbu s talijanskim oblicima koji su se nazivali "mogliazzo", "bruscello", "mariazzo", a riječ je o komadima koji su *parodirali seljačke svadbene običaje* (kurziv moj, op. LČF) (Košuta 1961). Proturječnost istovremenog napajanja običajem i izvrtanja njegove iluzijske sastavnice navodi i Šveleca da upozori kako "tu neće biti riječ o "običajima" u folklornom smislu, već o običajima koji su preuzeti iz sfere stvarnog života". Držić, zapravo, u duhu tradicije malih komičkih predstavljačkih oblika izvođenih na seoskim svadbama, razotkriva zbiljsku pozadinu tih svadbi: iz dubrovačkih su sela, kako Švelec izvješćuje, "dolazile "kmecke" kćeri za *godišnjice* u dubrovačke kuće" i "tu bi radile kućne poslove, učile kuhati i šivati, a poslije bi se, ako je bilo sreće, i udavale, razumije se, za seoske momke".

Dubrovački pisac, međutim, uvodi još jedan umetnuti plan, pripovijest o Veneri i Adonu, koja je "u komediju stavljena".<sup>8</sup> Čini se da je, nasuprot tradiciji parodičnih predstava na seoskoj svadbi, postojala tradicija izvedbi mitoloških prizora na plemenitaškim pirovima, a ti prizori svojim su identifikacijskim paralelizmom morali goditi protagonistima pira, a ne rugati im se. Mladenka se poistovjećuje s božicom Venerom, a mladenac s Adonom. No Držić uvodi rustički okvir koji remeti takvu neposrednu identifikaciju i navodi Grubišu da se zaljubi u Veneru, jer on umisli da je mitološka Venera vila iz folklornih vjerovanja. Upozorivši što biva kada publika neupućeno poistovjeti stvarnost i fikciju, Držić parodičnost pojačava i čini dvostruko ubojitom.

Znatne su sličnosti sa Shakespearovim komadom, čime bi se valjalo detaljnije pozabaviti.<sup>9</sup> I ovdje se miješaju i međusobno analoški prepliću, s iluzijskog aspekta raznorodni, folklorni i kazališni planovi: stvarna svadba u okviru koje je prvi put izvedena komedija, u komadu samom okvirna trostruka svadba Hipolite i Tezeja, Hermije i Lisandra, te Helena i Demetrija, u okvir umetnuta snovita vilinska prepirka Titanije i Oberona, kao produkt folklorne predaje vezane uz Ivanje, i tragična mitološka priča o Piramu i Tizbi, i ona "u komediju stavljena", jer je izvodi, kao predstavu na kraljevskoj svadbi, smiješno zanatlijsko društvo, koje, ne razumijevajući prirodu kazališne iluzije, poput Držićevih seljaka, onemogućuje doslovnu identifikaciju, pa prikazani komad, umjesto da zbori o uzvišenoj ljubavnoj vjernosti, govori mnogo više o tome koliko ljudske predodžbe o veličini ljubavne postojanosti ovise o snazi iluzije, a istu podrugljivu potku sadrži i zabava s napatkom čarobnog cvijeta koju si priređuje Puck, također lik iz narodne predaje.

Vjerujem da sve što sam iznijela svjedoči koliko je opravdano o svadbenom običaju suditi kao o zasebnoj vrsti predstavljanja i koliko bi bilo plodonosno

<sup>8</sup> Matko Sršen zanimljivo pretpostavlja kako su umetnutu "komediju" o Veneri i Adonu izvodili plemići, a okvirnu radnju o Vlasima Držićevi Pometnici - pučani (Sršen 1982, 75).

<sup>9</sup> Kritika koja se bavila šekspirskim temama u Držića obično je uspoređivala *Grižulu* i *San Ivanjske noći*, ali usporedba dramaturškog ustrojstva Shakespeareove komedije i *Venere i Adona* nije još privukla ičije pažnje.

tragati, ne samo za motivima i temama, nego i za dramaturškim postupcima u umjetničkoj dramskoj književnosti koje je ta vrsta predstavljanja uvjetovala.

## LITERATURA

Blažeka, Marija Ilona

1939 "Hrvatski ženidbeni običaji, Cirkovljan u Međimurju", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 32, 1, 194-202.

Bogdan-Bijelić, Pavlina

1929 "Ženidba, (Konavli u Dalmaciji)", *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, 27, 1, 111-136.

Bonifačić Rožin, Nikola

1962 "Građa o narodnoj drami", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 1, 92-108.

1963 *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Matica hrvatska, Zora, Zagreb, (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27) .

1964-1965 "Svadbena dramatika u Dubrovačkom primorju", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 3, 39-73.

1968 "Dramske igre na svadbama u zagrebačkim selima", *Rad XII kongresa SFJ - Celje 1965*, Ljubljana, 185-190.

1967-1968 "Narodna drama i igre u Sinjskoj krajini", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 5-6, 517-577.

1973 "Folklorno kazalište u južnom dijelu Hrvatskog zagorja", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 10, 217-257.

1975 "Maškare i njihove dramske igre na otoku Braču", *Narodna umjetnost*, Zagreb, 11-12, 365-397.

Bosić, Mila

1989 "Elementi folklornog teatra u svadbenim običajima Srba u Vojvodini", *Zbornik radova 36. kongresa SUFJ, Sokobanja 1989*, Beograd, 429-433.

Bošković-Stulli, Maja

1990 "Folklorno događanje u gradu Dubrovniku", *Forum*, Zagreb, XXIX, 1-2, 161-179.

Calderwood, John L.

1971 *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Čubelić, Tvrtko

1970 *Usmena narodna retorika i teatrologija*, [vlastita naklada], Zagreb.

Goffman, Erwing

1974 *Frame Analysis*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Hranjec, Stjepan

[1987] "Svadba između etnologije i teatrologije", *28. kongres SUFJ. Zbornik radova - Sutomore 1981*, Cetinje, 153-156.

Knežević, Milivoje

1968 "Svadbeni običaji kao obred i inscenacija", *Rad XII kongresa SFJ, Celje 1965*, Ljubljana, 191-194.

Knežević, Nikola

1965 "Arhaični elementi u svadbenim običajima", *Rad XII kongresa SFJ, Celje 1965*, Ljubljana, 133-137.

Knežević, Smiljka

[1987] "Videnje društva i života u narodnoj poeziji svatovskih obreda i običaja na kajkavskom jezičnom prostoru", 28. kongres SUFJ - Zbornik radova - Sutomore 1981, Cetinje, 177-184.

Košuta, Leo

1982 "Siena u životu i djelu Marina Držića", *Prolog*, Zagreb, XIV, 51-52, 29-56.

Kraš, Marijan

1985 "Bednjanska svadba", *Godišnjak Gradskog muzeja u Varaždinu*, Varaždin, 7, 207-220.

Lozica, Ivan

1982 "Obred, karneval, kazalište", *Prolog*, Zagreb, XIV, br. 53- 54, str. 8-11.

1985 "Folkloro kazalište i scenska svojstva običaja", u: *Dani hvarskog kazališta*, knj. 2, Književni krug, Split, 22-33.

1989 *Teatralni oblici folklora u Hrvatskoj*, (doktorska disertacija), rkp. br. 1325, Zavod za istraživanje folklora, Zagreb.

Mitrović, Vladimir

1981 "Uloga obrednih igara u svadbenim običajima u srednjem Banatu", *Rad XXIII kongresa SUFJ. Slavonski Brod 1976*, Zagreb, 221-224.

Novak, Slobodan P.

1984 *Planeta Držić*, Zagreb, Cekade.

Palma, Mile

[1987] "Svatovski obredi i običaji - građa i elementi za usmenu teatrologiju (na tlu Hercegovine)", 28. kongres SUFJ. Zbornik radova - Sutomore 1981, Cetinje, 173-176.

Rajković, Zorica

1985 "Dramski momenti u svadbenim običajima", u: *Dani hvarskog kazališta*, knj. 2, Književni krug, Split, 177-195.

Righter, Anne

1964 *Shakespeare and the Idea of the Play*, Chatto nad Windus, London.

Sršen, Matko

1982 "Držićev obračun s njima", *Prolog*, Zagreb, XIV, 51-52, 72-82.

Supek-Zupan, Olga

1985 "Ritualni aspekti sajmovi", u: *Dani hvarskog kazališta*, knj. 2, Književni krug, Split, 348-357.

Švelec, Franjo

1968 *Komički teatar Marina Držića*, Matica hrvatska, Zagreb.

Ubersfeld, Anne

1982 *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris.