

FOLKLORNO KAZALIŠTE I SCENSKA SVOJSTVA OBIČAJA

Ivan Lozica

U nazivu ovogodišnjeg skupa javlja se sintagma *folklorna drama* i *kazalište*. Bilo je mišljenja da bi pridjev *narodna* bio prikladniji, da strana riječ *folklor* više pristaje plesnim nastupima amaterskih društava u pitoresknim nošnjama, pa čak i to da ima pejorativan prizvuk. Napokon, i najznačajnije djelo kod nas o toj problematici objavljeno nosi naslov *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, a njegov autor, Nikola Bonifačić Rožin, i danas zastupa termin *narodna drama* (Bonifačić Rožin 1963).

Odlučili smo se ipak za atribut *folklorna* ponajviše zbog nedefiniranosti i višeznačnosti atributa *narodna*. Argumentacija za to možda je najbolje izrečena u tekstu Maje Bošković-Stulli *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima* (Bošković-Stulli 1973). U toj je studiji dovoljno iscrpno prikazan historijat pojmova usmene i pučke književnosti u svijetu i kod nas. Razmotrena su različita značenja tih pojmova, termini i implikacije njihove upotrebe, daleko detaljnije i potpunije nego što bi to bilo moguće u ovom referatu. Dotadašnji prevladavajući termin *narodna književnost* tim je člankom u našoj folkloristici i znanosti o književnosti opravdano zamijenjen terminom *usmena knji-*

ževnost (koji nije nov, nego je bio upotrebljavan paralelno s terminom narodna književnost). Autorica piše da bi se ta književnost mogla »posve precizno zvati i *folklornom usmenom* ili *tradicijskom usmenom književnošću*« (Bošković-Stulli 1973, 249). U nekim novijim tekstovima (usp. Bošković-Stulli 1982) ona uz naziv *usmena književnost* upotrebljava i naziv *folklorna književnost*, a atribut *narodna* ipak i dalje upotrebljava ponekad u nazivima za narodnu pripovijetku, pjesmu, poslovicu i druge vrste, smatrajući da su ti nazivi (za razliku od termina *narodna književnost*) kulturnopovijesno opravdani. Ne čini nam se ispravnim da po analogiji prihvatimo i termine *narodna drama* i *narodno kazalište*, jer za njih takvog kulturnopovijesnog opravdanja nema.

Dok je naziv *narodna književnost* našao u *usmenoj književnosti* do- stojnu zamjenu, ne bismo mogli govoriti o usmenoj drami i kazalištu — u određenju folklornog kazališta usmenost igra znatno manju ulogu nego u usmenoj književnosti (više o tome usp. Lozica 1976). Usmenost nije razlikovno obilježje po kojem se folklorno kazalište odvaja od nefolklornog — svako je kazalište usmeno (ako nije pantomima ili balet). No, kako pitanje naziva nije predmet ovog referata, zaključimo: odabравši sintagmu *folklorna drama* i *kazalište* izabrali smo manje zlo, svjesni da možda ni to nije najsretniji termin.

Ostavimo li pitanje naziva da bismo razmotrili samo pojmove folklorne drame i kazališta, nailazimo na nove probleme. Postoji li uopće folklorna drama, folklorno kazalište? Odgovor može biti različit — zavisi o definiciji drame i kazališta. Tražiti unutar folklora umjetnost koja je po svemu analogna umjetnosti građanskog društva jalov je posao. Okovi podjele na liriku, epiku i dramatiku uski su i suvremenoj književnosti, a folkloru nisu nikad ni pristajali. Navikli smo da zapisane narodne pjesme smatramo poezijom, bajke literaturom; zaboravljamo da usmenoknjiževna djela u izvornom kontekstu obično imaju i druge funkcije, a ne samo estetsku. Pjesme koje u zapisanom obliku doživljavamo kao čistu liriku nekad su se pjevale ili se i danas pjevaju kao dio svadbenog običaja ili kao uspavanka, bajke zabavljaju djecu ili odrasle itd. Na sličan način, folklorne predstave i nisu samostalne kazališne izvedbe, nego je riječ o predstavljanju unutar običaja i obreda, a motivacija izvođača i publike razlikovat će se od motivacije glumaca i publike u profesionalnom kazalištu.

Kazalište se prema običajima i obredima odnosi dvojako, ili kao prema vlastitom izvoru iz kojeg je davno poteklo, ili kao prema inspi-

raciji, osvježenju vlastite prakse. Povijest kazališta prikazuje se kao mukotrпно i dugotrajno rađanje suvremene dramske riječi iz obreda prvobitne zajednice. Istraživanja povijesti davnih religija otežana su oskudnim podacima i često opterećena pristranošću i slobodnim interpretacijama istraživača.

Jesu li snovi i strah pred smrću i nepoznatim stvorili kinetički govor i simboličke pokrete pod životinjskim maskama, jesu li naši preci zamjenom lica željeli zastrašiti neprijatelja, poistovjetiti se s totemskom životinjom kao pretkom, zaštitnikom i pomoćnikom, izraziti vjerovanje u selidbu duša ili animističko vjerovanje da je cijela priroda prožeta duševnim silama, teško je danas utvrditi. Deseci tisuća godina povijesti razdvajaju nas i davne maskirane plesače i predstavljače. Što su oni točno radili i što su pri tom mislili i osjećali ostaje nam prilično nedostupno. Suvremena istraživanja u društvima koja i danas još žive u uvjetima sličnim periodu prvobitne zajednice korisna su, ali ne moraju biti sasvim mjerodavna. Prehistorijska arheologija otkriva nam ostatke materijalne kulture, sve je ostalo naša interpretacija.

Osim obreda i igra je važno ishodište kazališta. Možemo pretpostaviti da ono nastaje upravo kao spoj obreda i igre, kao kulturna ili sveta igra u kojoj dramski sukob, oponašanje i prurušavanje postepeno nadvladavaju religijsku svrhu i tvore predstavu kao izmišljenu zbilju. Izvođači stvaraju iluziju kojoj se publika predaje i time omogućuje postojanje izmišljene zbilje unutar stvarne zbilje svakodnevnog života.

Positivistička ideja progresa, ako je nekritički primijenimo u istraživanju, može stvoriti krivu sliku o povijesti kazališta kao o jednostavnoj evoluciji gdje noviji i savršeniji oblici potiskuju starije i manje savršene. Povijesni slijed ne mora biti istodobno i vrijednosna hijerarhija, a rođenjem kazališne umjetnosti iz davnih obreda i igre ne nestaju ni obred ni igra, a ni druge kazališnom činu bliske izvedbe. Dakle, čak i kad izvore profesionalnog kazališta vidimo u običajima, obredu i igri, kad u današnjim folklornim predstavama vidimo razvojne stupnjeve, evoluciju kazališnih oblika, moramo uvijek biti svjesni da obred, igra egzistiraju istodobno uz najavangardniju teatarsku praksu i uz skupe spektakle kazališnih institucija. Oblici folklora bliski kazalištu istodobno su i povijesni stupanj u razvitku kazališta i suvremena pojava. Kazalište nastaje iz folklora i danas, to nije proces koji je završio u antičkoj Grčkoj. Kulturnoumjetnička društva i folklorne grupe u mjestima i krajevima gdje je folklor prestao biti način života, u potrebi za obnavljanjem

njem izgubljenoga stvaraju na pozornicama glumljeni folklor kao folklornu glumu. U utopiji pozornice i izvođači i publika uspijevaju, makar u izmijenjenom i djelomičnom obliku, doživjeti i oživjeti ono što izvan predstave, u promijenjenim uvjetima, u novoj stvarnosti sela više ne postoji.

Ali, ono što nas u ovom trenutku više zanima od suvremenog tzv. folklorizma, to su predstavljački aspekti folkloru u njegovom izvornom kontekstu, u tradicijskoj kulturi.

Kazališni ljudi podvojeni su sad u svojim očekivanjima: jedni priželjkuju ni više ni manje nego otkrivanje njima potpuno nepoznatog folklornog kazališta, popunjavanje davne bijele mrlje naše kazališne historiografije, dah prirodne naivnosti i svježine kao moguću inspiraciju kazališnoj praksi. Oni drugi sigurno strepe pred olinjalim igrokazima seljačkog amaterizma, boje se mucave Talije u narodnoj nošnji.

O folklornom kazalištu i teatrolozi i redatelji zaista znaju malo. Problem je u nedovoljnom uzajamnom poznavanju rezultata triju znanstvenih disciplina, teatrologije, etnologije i folkloristike — ali ne samo u tome. Povijest je profesionalnoga teatra velikim dijelom internacionalna — umjetničko kazalište nema svugdje korijene u lokalnim narodnim običajima i obredima. Nije, dakle, čudno da kazališna historiografija zanemaruje folklorne oblike predstavljanja koji su za nju uglavnom periferni. Etnologiju pretežno zanima način života ljudi i relativno je malo pažnje posvećivala estetskim dimenzijama predstavljanja unutar običaja i obreda. Najzad, tradicionalna folkloristika, povijesno orijentirana i uvijek u potrazi za starim i »izvornim« oblicima narodnog stvaralaštva u pravilu je zanemarivala folklorne »dramske« tekstove koji su znatno nestalniji, podložni variranju, aktualizacijama i improvizacijama nego druge usmenoknjiževne vrste. Umjesto promatranja folklornog predstavljanja u njegovom prirodnom kontekstu, umjesto da prate samo predstavljanje, mnogi su istraživači obično ispitivali najstarije dostupne kazivače i na temelju kazivanja rekonstruirali prošla zbivanja. Vizualne i slušne komponente predstavljanja izmakle su takvom načinu ispitivanja, a dijalozi (i inače jednostavni i literarno nerazrađeni) u zapisu po sjećanju kazivača izgubili su i one literarne vrijednosti koje ima živa riječ na sceni.

Bilo kako bilo, radilo se o krivim rakursima promatranja koji nisu omogućavali da se uoči predstavljanje u svakodnevnom životu.

Iako je još Valvasor (1689) uočio glumu u prizoru traženja mladenke unutar svadbenih običaja istarskih Hrvata, ipak gotovo do naših dana nije bilo čak niti pokušaja ozbiljnijeg istraživanja folklornog kazališta u Hrvatskoj. Poticaj A. Radića u *Osnovi za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu* (Radić 1897) ostao je skoro sasvim bez odjeka.

Sustavnije se folklornom dramom i kazalištem bavio tek Nikola Bonifačić Rožin. Njegova je (već spomenuta) knjiga pionirsko djelo na tom području, uz druge njegove članke i rukopise koji se čuvaju u Zavodu za istraživanje folkloru u Zagrebu, svakako polazna točka za svako daljnje istraživanje. Osim Bonifačića Rožina o folklornom su kazalištu izravno pisali još T. Čubelić (1964, 1970) i S. Hranjec (1980). Uz malobrojne referate drugih autora na kongresima Saveza udruženja folklorista Jugoslavije i nekoliko članaka autora ovog teksta, to gotovo da je sve što je o toj problematici objavljeno u Hrvatskoj. Međutim, jedna nedavno objavljena bibliografija o obrednim izvedbama, predstavama i folklornom kazalištu u jugoistočnoj Evropi (Puchner 1982), iako nepotpuna kao i sve bibliografije, broji čak 480 jedinica. Naime, u etnološkoj, folklorističkoj i drugoj literaturi nalazi se ipak mnogo relevantnih podataka. Vjerno opisujući i zapisujući podatke o načinu života ljudi u našim krajevima mnogi su autori, ponajviše u opisima običaja i obreda, bilježili tekstove, opisali kostime, maske i rekvizite, naznačili tijek radnji različitih zbivanja, zbivanja koja možda ne bismo mogli nazvati kazališnim predstavama, ali koja svakako jesu oblici predstavljanja, pa i glume.

Napustimo li čarobnu izolaciju Talijina hrama u potrazi za slobodnijim oblicima kazališnog umijeća, vrebaju nas, međutim, mnoge zamke. Na trgovima, ulicama, sajmovima, na svadbama pod seoskim krovovima ili bilo gdje drugdje, osjetit ćemo da smo uvučeni u čudesan svijet gdje nema više spasonosne rampe koja bi odvajala zbilju predstave od svakodnevnice zbilje. Ako smo skloni isključivosti i zatečeni teškoćama razlučivanja, griješiti možemo na dva načina: ili ćemo svugdje u životu oko sebe vidjeti kazalište, ili ćemo negirati kazališnu prirodu svim pojavama izvan zgrada institucionaliziranih, profesionalnih kazališta. Obje su pogreške fatalne, jer niti su profesionalne predstave jedini oblik kazališnog života, niti je život kazalište. Bit kazališne umjetnosti jest predstavljanje, kao pokazivanje izmišljene zbilje. To pokazivanje izmišljene zbilje može, ali ne mora uvijek imati umjetničku tendenciju, i ne mora uvijek ostvarivati cjelovita scenska djela. Predstavljanje se javlja u

različitim stupnjevima i oblicima kao vrsta ljudskog ponašanja. I samo je kazalište tek jedan od brojnih oblika predstavljanja, a za nas su zanimljivi oblici predstavljanja i obredi, običaji, igre i predstave u kontekstu svakodnevnog života tradicijske kulture, ali i urbanih sredina danas. Mogli bismo razlikovati tri stupnja predstavljanja. *Teatralnost* u ponašanju pojedinca jest zapravo najniži stupanj glume, ali ta je gluma usmjerena na samog izvođača, jer teatralnim ponašanjem pojedinac svraćá pozornost na sebe i na svoje ciljeve, a ne na lik koji tumači. Što je u slučaju pojedinca *teatralnost*, to bismo u slučaju grupnog ponašanja mogli nazvati *teatrabilnost*. Teatrabilnim zbivanjima možemo smatrati različite skupove, svečana otvorenja, primanja, kongrese, sportske i političke manifestacije, ali i pogrebe, svadbe, vjerske obrede, pokladne i druge običaje, pa i razne oblike igre djece i odraslih. Takvo formalizirano grupno ponašanje jest *teatrabilno*, ali ne i *teatarsko*, jer se od teatra razlikuje funkcijom koja nije usmjerena na glumu. Teatralnost, međutim, lako preraste u teatrabilnost ako naiđe na odziv, sudionici teatrabilnih zbivanja ponašaju se teatralno, a od nekih teatrabilnih zbivanja pa do umjetničke kazališne kreacije nije daleko, jer naglašeno odvajanje od svakodnevnog života i sudjelovanje u pripremama i izvedbi lako postaje samo sebi ciljem. U tome i jest teatrabilnost teatrabilnih pojava — one se mogu u nekim slučajevima razviti u umjetnički kazališni čin, ili ih zbog njihovih obilježja možemo uvjetno promatrati kao kazališne oblike. Slabljenjem magijskih i praktičnih funkcija teatrabilnost običaja postaje sve jača.

II

Iako unutar folklorá možda i nema pojava u potpunosti analognih kazališnim institucijama, postoji mnoštvo predstavljačkih situacija koje svakako jesu teatrabilne. Zanimaju nas scenska svojstva običaja, tj. ona koja pripadaju predstavljanju i srodna su kazališnim postupcima.

Izvedbeni dio običaja, ili izvedbu običaja, zvat ćemo *obred* (ritual). Za potrebe ovog rada definirat ćemo *običaj* kao *tradicijski uvjetovano odstupanje od svakodnevnog ponašanja*. To nipošto ne znači da običaji ne pripadaju običnom životu ljudi — oni su i obični i neobični, a njihova neobičnost nije anarhično napuštanje važećih pravila ponašanja, nego posebno (i također tradicijski normirano) ponašanje. Kao što profesionalni glumac napušta vlastito ponašanje da bi preuzeo na sebe ponašanje

lika u izmišljenoj zbilji kazališne predstave, isto tako sudionik običaja napušta vlastito ponašanje da bi preuzeo tradicijom propisanu ulogu unutar izvedbe običaja. Konvencije kazališta i konvencije običaja srodne su po izdvajanju iz svakidašnjice, ali postoje razlike u funkciji izvedbe. Kazališna predstava izdvaja se iz svakidašnjice kao umjetnički čin i tek svojom umjetničkom porukom ponekad služi praktičnim ciljevima (propagandnim, edukativnim, političkim itd.). Običaj se ne izdvaja iz svakidašnjice da bi omogućio slobodu kreacije, nego strogo formaliziranim ponašanjem naglašava ili označava neki važni moment u godini ili u ljudskom životu. Naravno, to ne znači da izvedba običaja ne može biti umjetnički vrijedna — to znači samo to da estetska funkcija nije domi-

Pogledajmo, u sumarnom pregledu (koliko nam vrijeme dopušta) u kojim se to običajima javlja predstavljanje srodno kazališnoj praksi.

Počnemo li od tzv. običaja životnog ciklusa i izuzmemo li vjerske obrede, od poroda pa sve do dobi kad je sposobno za igru s vršnjacima nema značajnijih teatrabilnih pojava. Igre (a ne igraju se samo djeca, nego i mladež, pa i odrasli ljudi) također su formalizirano ponašanje, a mnoge od njih su dijalozima i podjelom uloga bliske kazalištu. Najčešće nema podjele na izvođače i publiku, svi su sudionici, i izvođači i publika istodobno. U nekim igrama postoje stalni tekstovi, formule koje služe kao uvod ili priprema zbivanja — takvi se dijalozii često u igri ponavljaju, kao i sama igra, uz promjenu podjele uloga. Konvencije, pravila igre, izdvajaju igru iz uobičajenog ponašanja, dopuštaju ili čak propisuju i inače nedopušteno ponašanje. Mnoge su igre praćene pjevanjem, pa i plesom (igre u kolu). Pojedinci se u igrama često suprotstavljaju grupi, obično ciklički, jedan po jedan, pri čemu grupa djeluje kao kor i kao publika. Pravila znaju biti neugodna za izvođače, a onaj tko pogriješi, biva kažnjen. Igrači se međusobno poznaju i uživaju promatrajući jedni druge. U nekim igrama smisao je upravo u pokazivanju individualnog predstavljačkog umijeća: iz teksta M. Žuljića o igrama na sijelu (Vareš u Bosni) (Žuljić 1905) donosimo opis igre *Patke*: »Čučnu dvije a dvije žene. Rukama tašune i izdižu ih, baš kao kad patke krilima mlata, a jednako viču: »Pat, pat!« Zatijem čučnuvši skaču unaokolo po sobi, zagrlje se, puštaju se, polete pa rukama priudaraju, a jednako viču: »Pat, pat!« Tako bude čitav džumbus«.

To, što sudionici poznaju žene koje glume patke, nesumnjivo pridonosi zabavnosti igre, a tako je i u mnogim drugim slučajevima folklornog predstavljanja.

Običaji oko sklapanja braka obiluju predstavljanjem. Već od prošnje, preko zaruka pa do same svadbe postoji tradicijom propisana podjela uloga, poznat je slijed radnji, kostimi, rekviziti, zna se gdje treba što učiniti i što treba reći. (O različitim razinama predstavljanja na svadbi više u prilogu Z. Rajković.) Svadba je, uz poklade, vjerojatno kazalištu najbliža od svih običaja, kako na selu, tako i u gradu — dok u ruralnoj sredini svatovi traže utvu zlatokrilu, jarebicu, ovcu ili srnu u mladenkinu domu, na dubrovačkim vlasteoskim pivovima igrali su Držičeve komedije. Osim prikazivanja lažne mlade, igara i maskara na svadbi, osim šaljivih prizora vezanih uz svadbu udovca ili udovice, ponegdje nalazimo i cjelovite male predstave uključene u svadbenu veselje.

Smrt svojom strahotom traži također strogo formalizirano ponašanje, svoje uloge i svoje tekstove, svoj dekor. Ali, i tu se nade prilike za »komendiju« — evo citata iz opisa zabave nakon sprovoda (Lukić 1924): »Potlje večere se ukopnici šalu i komendiju pravu, da malo kućane razveselu: Donesu ponjavu neperku, jedan legne na klup, pokrije se š njom, a drugi ga udaraje štapom ko prst debelim. On pod neperkom pogađa, tko ga ošini, pa ako pogodi, ide 'naj pod neperku.«

Od običaja tzv. godišnjeg ciklusa, kalendarskih običaja, kazalištu su najbliže poklade. Vrijeme karnevala ujedno je i vrijeme svadbi, ali istodobno oduvijek i vrijeme pune kazališne sezone i premijera. N. Batušić (Batušić 1982) piše: »Vrlo je lako dokazati (pomoću vječnog kalendara, pozivom na datume Uskrsa, isprave i sl.) da omo razdoblje u kome su u hrvatskom kazalištu sve do pojave profesionalizma, dakle do 1840. god. koncentrirana sva bitna scensko-izvedbena zbivanja, pada gotovo uvijek u poklade, a posebno u dane između nedjelje pedesetnice i pokladnog utorka.«

Da su pokladni običaji živi i da ne moramo plakati za njima dokazuju upravo transformacije njihovih oblika. Izmjene u tradiciji dokazuju da tradicija živi, da nije izumrla. Karnevalsko je zbivanje protkano predstavljanjem, igrom, zabavom, plesom, pićem i jelom, društvenom kritikom, seksualnom pobunom, traženjem vlastitih korijena u tradicijskoj kulturi zavičaja, ali istodobno služi ponegdje kao turistička atrakcija i kao izvor prihoda u turističkim karnevalskim centrima. Promatrajući karneval kod nas, ali i drugdje, uočiti ćemo lako dva tipa — jedan koji bismo uvjetno mogli nazvati gradskim, s originalnim rješenjima i individualiziranim maskiranim likovima, s naglašenim kritičkim elementima u tekstu osude ili u natpisima na kolima motorizirane povorke, i drugi

tip karnevala u kojem prevladava kolektivno maskiranje i tradicijski likovi, nastavljači davnih stočarskih i agrarnih kultova (zvončari, kurenti, didi, buše itd.) koji se u točno određeno doba godine i na određeni dan upućuju u ophod pješice stalnom rutom pod maskama, uglavnom bez riječi, ali uz buku, galamu i ples. Ta dva tipa karnevalskog zbivanja ne mogu se strogo odijeliti, ali i tamo gdje istodobno postoje nikad se potpuno ne stapaju. Mogli bismo, dakle, govoriti o dvjema komponentama karnevala, kritičkoj i obrednoj (nekad magijskoj) koje od davnina prožimaju pokladnu kalendarsku katarzu.

Od proljetnih se običaja ističe Jurjevo svojim ophodima i krijesovima. Ophodi (križari, ljelje, kraljice, ivančice, ladarice) i krijesovi (Ivanje, Petrovo) karakteristično su obilježje proljetnih i ljetnih običaja, uz čaranje i ostatke magijskih obreda.

Od jesenjih običaja ističe se Martinje krštenjem mošta i vinskih ceremonijama, da bi Nikolinjem započeo novogodišnji ciklus (sv. Nikola, sv. Barbara, sv. Lucija, Badnjak i Božić, sv. Stjepan, Nova godina, Tri kralja) pun kolendi, čestitanja, ophoda (o kolendama više u prilogu T. Perić-Polonijo), maskiranih likova. U tom periodu nailazimo (uglavnom još samo u dječjoj izvedbi) na kratke dramske prizore u ophodu po kućama, s religioznom tematikom (Tri kralja, Adam i Eva itd.).

Od tzv. običaja uz rad, uz zemljoradnju bismo mogli istaknuti običaje za zazivanje kiše (dodole, prporuše), uz lov ophode *vučara* s ubijeni-
nim vukom i inicijacijske obrede lovaca, uz trgovinu rijetke predstave na sajmovima, ali i neke oblike teatrabilnog ponašanja pri kupnji i prodaji (o tome više u prilogu O. Supek-Zupan).

Istraživanje predstavljajući i scenskih svojstava unutar običaja tek predstoji, jer moramo pristupiti običajima i obredima drugim očima i drugim metodama rada nego do sada. Ne smijemo zaboraviti da se i običaji mijenjaju (O tempora! O mores!), da su dio povijesnog procesa i da u njima sudjeluju živi ljudi. Ne postoji jedan jedini »izvorni«
oblik običaja, nego je svaka izvedba običaja izvorna za vrijeme i mjesto u kojem se događa. Ako se funkcije običaja i obreda mijenjaju, moramo otkriti kako i zašto se mijenjaju. Ako promjena funkcije izvedbe utječe na formu, na izražajna sredstva, moramo otkriti koliko i kako utječe. A ako forma ostaje ista, a funkcija se mijenja, onda se moramo zapitati zašto je to tako i u čemu je izdržljivost načina izvedbe.

Znamo da u folklornom kazalištu možemo uočiti posebne kazališne postupke i neke karakteristike koje institucionalizirano kazalište nema.

Glumac je poznat publici, podjela na pozornicu i gledalište ne postoji jer uglavnom pozornica i ne postoji, publika aktivnije sudjeluje u predstavljanju, ne postoji rasvjeta ili kulise, predstavljanje je sraslo s ambijentom koji se po potrebi uvlači u predstavu, pretvarajući predmete i prostore svakidašnjice u scenske rekvizite i sceneriju. Glumac folklornog kazališta snalazi se kako zna, govorom zamjenjuje nepostojeće scenske efekte, obraća se direktno publici, pa i aludirajući na privatni život publike, ako je potrebno. Glumac folklornog kazališta može biti i sceniski rekvizit (usp. Bonifačić Rožin 1961), »Predstava« se ne odigrava uvijek na jednom mjestu, nego dijelom tu, a drugim dijelom tamo, kako to situacija traži. Znamo da se folklorno kazalište služi improvizacijom, koja je omogućena svima poznatom okosnicom zbivanja, pa i stalnim formulama u tekstu, koje mogu poslužiti kao orijentiri za improviziranje. Znamo da pjevanje i ples igraju u folklornom kazalištu vrlo značajnu ulogu. Znamo da folklorno kazalište rado preuzima ocvale postupke profesionalnog kazališta, ali i da se koristi maskom, sjenama, neverbalnim izrazom, sredstvima od kojih su neka davno zaboravljena u profesionalnom dramskom kazalištu.

Do svih ovih općenitih (iako nesumnjivo zanimljivih) konstatacija dolazi se obično generalizacijom iz mnoštva oblika predstavljanja, međusobno vrlo različitih. Igre na sijelu ili svadbi razlikuju se od čitanja osude pokladnoj lutki, individualne maske maškara na maskenbalu razlikuju se od organiziranih ophoda (npr. zvončara), moreška se razlikuje od svađe dviju lutaka oko međe, u izvedbi lutkara skrivenog pod klupom.

Ono što nam nedostaje u istraživanju folklornog kazališta svakako su detaljne analize pojedinih predstava, analize koje bi uzele u obzir sve momente nastajanja, izvedbe i recepcije, uz filmski ili video zapis kao dokument.

Posebnu pažnju zaslužuju scenska svojstva običaja i obreda. Ne bismo se smjeli zaustaviti na izdvajanju samo onih predstavljačkih postupaka koji asociraju ili su identični s kazalištem. Predstavljanje unutar običaja i obreda razvilo je i drugačije oblike, koji su možda jednostavniji, manje elaborirani, ali ponekad dinamičniji i efikasniji.

Zaključio bih ovo izlaganje ukazivanjem na neke od mogućnosti daljnjeg istraživanja običaja i obreda kao teatrabilnih pojava.

Prvo, bilo bi nužno iscrpnije istražiti odnos izvođača prema vlastitoj ulozi u obredu. Izvođač unutar obreda ne glumi nekog drugog, već

iskazuje sebe u suglasju sa zakonitostima, pravilima koja običaj propisuje. Ponekad, u slučajevima kolektivnog maskiranja, izvođač se poistovjećuje s grupom, ili točnije s paradigmom, zamišljenim modelom (zvončara npr.).

Drugo, potrebna je iscrpna analiza ophoda i povorke kao predstavljачkih sredstava mnogih obreda. Povorka u ophodu ostvaruje sukcesiju predstavljanja koja i nije baš tako jednostavna kako na prvi pogled izgleda. Ophod, bez obzira na njegove praktične ili i od samih sudionika često isticane funkcije (skupljanje, magija, održavanje tradicije) omogućuje i predstavljanje pred promjenljivom publikom. Taj tip predstavljanja ne može se jednostavno poistovjetiti s nizom promjena »scenskog prostora«, niti je to samo niz repriza, kao neko zgusnuto putujuće kazalište. Postoji nešto što bismo mogli nazvati *ritmom* ophoda — iako je postupak na svakoj postaji ophoda gotovo jednak, ipak raspoloženje sudionika, kohezija, zajedništvo, imaju svoju putanju, svoju Freytagovu piramidu. Bilo bi zanimljivo usporediti različite ophode i povorke (svaka povorka nije i ophod!), ali i pratiti što se događa kad ophod napušta tradicijom određen put, kad iziđe iz vlastite sredine. Taj, danas dosta čest slučaj, traži obično modificirane postupke, rezultira centralnim nastupom na povišenoj pozornici.

Treće, potrebno je sustavnije istraživanje maske u našim krajevima i to ne samo s etnološkog ili likovnog gledišta. Ne zanima nas samo kako maska izgleda, kako se pravi i gdje je sve ima — zanima nas tko je nosi, kako se nosi i sve što se pritom događa.

Četvrto, potrebno je istraživati transformacije običaja i obreda, jer oni prerastaju u kazalište, bez obzira kakvo to kazalište jest.

Peto, a to ne bi moralo biti i posljednje: moramo istraživati običaje, obrede i druge teatrabilne pojave današnjice — to je lakše učiniti danas nego rekonstruirati i nagađati nakon sto godina.

NAVEDENA LITERATURA

- Batušić, Nikola, 1982, *O kalendaru*, »Prolog« XIV, 53/54, str. 18—24.
Bonifačić Rožin, Nikola, 1961, *Čovjek kao scenski rekvizit*, Rad VIII kongresa SUFJ u Titovom Užicu, Beograd 1961, str. 419—425.
Narodne drame, poslovice i zagonetke, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, MH—Zora, Zagreb 1963.

- Bošković — Stulli, Maja, 1973, *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima*, »Umjetnost riječi« 17, 3 i 4, 149—184 i 237—260.
- O usmenoj književnosti izvan izvornoga konteksta, »Narodna umjetnost« 19, str. 41—57, 1982.
- Čubelić, Tvrтко, 1964, *Narodno dramsko stvaralaštvo*, Radovi Zavoda za slavensku filologiju, 7, Zagreb.
- Usmena narodna retorika i teatrologija, autorova naklada*, Zagreb 1970.
- Hranjec, Stjepan, 1980, *Usmena narodna drama na tlu Međimurja*, u: Zvonar — Hranjec: *Usmena narodna književnost na tlu Međimurja*, Zrinski, Čakovec.
- Lozica, Ivan, 1976, *O određenju folklornog kazališta*, »Narodna umjetnost« 13, str. 141—153.
- Lukić, Luka, 1924, *Varoš: Narodni život i običaji*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. 25. sv. 2, JAZU, Zagreb, str. 255—349.
- Puchner, Walther, 1982, *Parastatiká drómēna, laiká theámata kai laikó theatró stē Notioanatolikē Europe*, »Laographia« XXXII, 1979—1981, str. 304—369.
- Radić, Antun, 1897, *Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. 2, Zagreb.
- Valvasor, Ivan Weikhard, 1689, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, Nürnberg.
- Žuljić, Mijo, 1905, *Igre na sijelu (Vareš u Bosni)*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. 10. sv. 1, JAZU, Zagreb, str. 112—129.