

USMENA NARODNA DRAMATURGIJA — VAŽNA KOMPONENTA U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Tvrtko Čubelić

Usmena narodna književnost — iako razrađena kao sustav i poetika usmenog narodnog stvaralaštva i u svjetskim i u nacionalnim razmjerima — vrlo je teško ulazila u povijest starije hrvatske književnosti, gdje je stvarno bila prisutna i djelotvorna. Bila su tu uvijek mala i najmanja vrata, kroz koja su se upućivali pogledi na narodnu poeziju, a kroz koja se je doista moglo malo i najmanje vidjeti.

A tek kada je bilo riječi o starijoj hrvatskoj dramskoj književnosti, pa zatim o hrvatskoj dramaturgiji i teatrologiji, za usmenu narodnu književnost, i njenu dramaturgiju i teatrologiju, nije bilo ni riječi spomena.

Što će se ipak u ovim Danima hvarskog kazališta čuti nešto i o toj problematici, *homage* pripada drugu Živku Jeličiću.

* * *

Iako u ovome času i na ovome mjestu nije prilika da uđemo u složenu raspravu o sudbini usmene narodne književnosti u pisanoj književnosti i znanstvenim stručnim radovima, ipak ne možemo ni ovdje proći pokraj toga problema nijemo i nezainteresirano.

Usmena narodna književnost prodirala je u sve pore pisane književnosti, od prvih njenih početaka pa sve do naših suvremenih previranja. Književna zbivanja u dugim stoljećima, a kasnije i stručne filološke rasprave, nisu mogle zaobići njenu prisutnost, kao ni sustavnu jezičnu razrađenost u njenim ostvarenjima.

I to se spominjalo, naglašavalo, pa i vrednovalo, ali u historijskom toku vrlo neujednačeno i nesmireno. Sudbina usmene narodne književnosti kako u svijetu kasnije razvijenih prosvijećenih centara, tako i u hrvatskoj literarnoj historiji, bila je često sporna, katkada previđena, a nerijetko omalovažavana. A u jednom mogućem historijskom aspektu koncepcijskih i teorijskih previranja teško je naći umjereniju liniju kontinuiranih, povezanih pregleda ovoga prevažnog problema. Sve se je kretalo u rasponu prenaglašenog isticanja i neprimjerenog potcjenjivanja.

U takvoj situaciji, i u takvoj teorijskoj nesređenosti, imao je presudnog udjela, posebno u našim društveno-historijskim zbivanjima, specifični kulturološki problem; ali i ne samo kulturološki! Tj. problem odnosa prošlosti-baštine i suvremenosti-aktualnosti, problem odnosa grada i tzv. prosvijećenih centara i negradskih sredina. Upravo je ovo pitanje, i to zaostalost ili zrelost u njegovu rješavanju, davalo i pečat našem problemu, upravo je ono, i ono ponajviše, davalo ton i karakter vrednovanju usmene narodne književnosti u širim okvirima književnog i kulturnog stvaralaštva.

I

Istina je da su primjeri usmene narodne književnosti zapisani na selu, u seoskom i seljačkom ambijentu, i od ljudi koji nisu bili školovani, tj. koji nisu stekli ono obrazovanje koje se dobijalo pohađanjem škole i učenjem iz knjiga.

Sama ta činjenica bila je uzrokom mnogih nesporazuma u toku proučavanja usmene narodne književnosti, a i danas izaziva nedoumice. Jer, ako su pisanu književnost stvarali ljudi koji su stekli kakvo-takvo obrazovanje, kako je moguće onda da su usmenu narodnu književnost stvarali ljudi bez toga vidljivog, profesionalnog obrazovanja?

Ne mislimo ni u primisljima osporavati vrijednost i korisnost profesionalnog obrazovanja u književnom stvaralaštvu, ali želimo naglasiti činjenicu da se sposobnost stvaralaštva izgrađuje i brusi u jednoj neuhvatljivoj životnoj borbi, u teško objašnjivim društvenim previranjima, u stjecanju tisuću nečitljivih kulturnih i socijalnih komponenata, u jednom osebnom, iznimnom i neponovljivom životnom, sudbinskom skupu mnogih, iznenadnih i nekontroliranih stvaralačkih poticaja.

Time samo naznačujemo složenost problema književnog, umjetničkog stvaralaštva, želeći ukazati na činjenicu da i oko usmene narodne književnosti postoji iznimna *životna škola* sa specifičnim i osebnim sistemom i stilom obrazovanja, iz kojega onda mogu da proiđu i konkretni, neposredni preduvjeti za relevantno i adekvatno književno stvaralaštvo.

Kao što se za književne epohe i književne pravce ne može kazati da su ih stvarale društvene formacije, npr. robovlasnički, feudalni, građanski društveni poredak, i da su ih mogli stvarati svi konkretni pripadnici toga društva i tih formacija, tako ne možemo ni za usmenu narodnu književnost kazati da ju je stvaralo selo i seljaštvo, gdje je stvarno otkrivena i pronađena, i da su je mogli stvarati svi konkretni pojedinci sela i seljaštva.

Riječ je o jednoj atmosferi te o nizu korisnih i stimulativnih preuvjeta koji su se našli upravo u toj sredini, a koji su bili prijeko potrebni za postanak, rast i trajanje usmene narodne književnosti.

Ova atmosfera i složeni preduvjeti ostaju u našim razmišljanjima jedna od bitnih pretpostavaka, jer samo pomoću i preko nje možemo razumjeti cjelovitost usmene narodne književnosti te izraziti uvjetovanost i povezanost njenih užih tematsko-izražajnih područja s cjelinom — na jedan specifičan i karakterističan način.

To je jedan od daljnjih razloga za opravdanje autonomnosti poetike usmenog narodnog stvaralaštva.

I da uklonimo moguće nesporazume, ovdje naglašavamo osnovnu i bitnu misaonu pretpostavku, da usmena narodna književnost nije ni pučka, ni seljačka, ni analfabetska, ni anonimna, ni tradicijska, nego da predstavlja u svojim najboljim, ali ne malobrojnim ostvarenjima određeno stvaralačko-umjetničko htijenje s razrađenim autonomnim književnim jezikom, specifičnom poetikom oblikovanja i osebnim motivsko-tematskim svijetom.

Pored svega gore navedenog, u tu neprijepornu stvarnost dovoljno nas uvjerava globalni, pregledni uvid u odnose i proporcije unutar same

usmene narodne književnosti, jer zapažamo zakonomjernu određenu raspodjelu i raspored između oblika i užih tematskih cjelina.

Upravo taj, dovoljno neuočeni distributivni zakon u usmenoj narodnoj književnosti, koji se najpotpunije očituje u njezinoj cjelini, govori uvjerljivo u prilog specifičnog i neponovljivog stvaralačkog kodeksa.

A ipak su filološko-lingvističke i literarno-historijske procjene usmene narodne književnosti bile svedene na najmanju moguću mjeru.

Već se je kod Vuka St. Karadžića koncepcija o jeziku i poetici narodne poezije počela sužavati samo na njegove knjige, a bez relevantnog proširivanja na brojna vrela i na drugim stranama. Tomislav Maretić još više sužava takvu koncepciju — iako dolazi poslije Vuka — jer je ostao samo na zbirkama Vukovim, a nije ni približno išao u širinu brojnih vrela kao Đuro Daničić. Neki suvremeni lingvisti izostavljaju u potpunosti građu iz usmene narodne književnosti, a sužavaju se samo na pisana djela nekih, naglašeno boljih i najboljih pisaca (Ljudevit Jonke).

U hrvatskoj literarnoj historiji dao je poseban pečat koncepciji takvog sužavanja Mihovil Kombol, svodeći prisustvo usmene narodne u pisanoj hrvatskoj književnosti na vrlo skromne okvire (Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda, II izdanje, Zagreb, MH, 1961).

Kombolov krug zapažanja o narodnoj poeziji vrlo je karakterističan: »...jednostavan pučki ton«. V. Mihovil Kombol: O. C., str. 45; »...uzak krug osjećanja i nevelika skala izraza, ali joj to ne oduzima ništa od njezine priproste dražesti.« V. Mihovil Kombol: O. c., str. 101.

Kombolov način uočavanja i vrlo sužena ocjena narodne poezije u hrvatskoj starijoj književnosti presudni su i u našim danima.

Iznimku u odnosu prema usmenoj narodnoj književnosti i njenom vrednovanju predstavlja značajni filolog Đuro Daničić. Za njega primjeri iz usmene narodne književnosti nisu samo puka građa koju je trebalo popravljati, poljepšavati, ili podizati na viši nivo. Jednako tako za Daničića nisu primjeri iz usmene narodne književnosti ni puka potvrda tzv. seoskog i seljačkog, čobanskog i primitivnog načina izražavanja i jezika.

U ukupnosti usmene narodne književnosti Daničić je otkrivao razvijeni filološki-lingvistički model jezika koji se razvio do te mjere, da može odgovarati svim zahtjevima ne samo svakodnevnog i razgovornog jezika, nego i potrebama složenog književnog stvaralaštva.

Potrebno je u još jednoj potpunijoj formulaciji naglasiti Daničićevo znanstveno uvjerenje — ponovljeno i ponavljano u svim njegovim rado-

vima — da se u usmenoj narodnoj književnosti obavljao i zbivao sličan stvaralački, oblikovni proces kao u pisanoj književnosti, sa svim onim nezaobilaznim i relevantnim značajkama svakog stvaralačkog, književnog oblikovanja. Daničić nije izdvajao svijet usmene narodne književnosti u zasebnu, izdvojenu sferu, nije ju ni ironizirao, niti uklapao u nemoguće hijerarhijske okvire, kao što su to činili brojni filolozi i lingvisti u postdaničićevsko vrijeme.

Daničić je uočio neprijepornu činjenicu da je usmena narodna književnost na svoj način, svojim mjerilima i vrijednosnim kriterijima, izažimala iz stvarnog i konkretnog života naših naroda repertoar svojih motiva i tema i tako nam pružila umjetničku sliku svoga gledanja na društvo i historiju, a potom ponudila svoju umjetničku spoznaju o čovjeku i svijetu, sa svojom naglašenom umjetničkom porukom. A kako su svi ti stvaralački i oblikovni naponi morali pronaći i sebi primjereni jezični izraz, a na nivou književnog, umjetničkog izražavanja, onda je opravdano govoriti o književnom (umjetničkom i oblikovnom) jeziku i poetici usmene narodne književnosti.

Iz tih i takvih Daničićevih pretpostavaka i teorijskih premisa, pristupamo i mi razmatranjima o usmenoj narodnoj dramaturgiji u hrvatskoj dramskoj književnosti. Za ovaj prvi nastup odabiremo osnovna teorijska i principijelna pitanja, a u drugoj prilici pružit ćemo obilnu građu iz samih književnih djela.

II

Suvremena teatrologija poznaje nekoliko autonomnih teatarskih tokova koji su stoljećima postojali i djelovali, preuzimajući sasvim prirodno različite utjecaje sa strane, ali koji su ipak razvili svoje koncepcije o smislu scenskog stvaralaštva i razradili svoje sisteme rada na pozornici. Ti su teatarski tokovi danas utvrđena teatrološka baština koja nije samo slika prošlosti nego i uvijek novi poticaj za nova teatarska ostvarenja.¹

Orientalni teatar (shvaćen kao ukupnost različitih pa i suprotnih teatroloških težnji) odrazio je impresivno društvo i životne ideale, neobične i strane evropskom kulturnom krugu.

Antički, klasički teatar dao je u svom vremenu vrlo značajna umjetnička dostignuća koja u nekim svojim oblicima ostaju trajne scenske vrijednosti.

Kršćanstvo je na vjerskim težnjama izgradilo svoj teatar koji je bio strogo konfesionalno usmjeren. Crkvena prikazanja — razrađena na tematici Isusova života i s izričitom didaktičkom notom — predstavljala su svojevrsan teatar s nekim pučkim karakteristikama. U svemu dirigirano i tempirano na točno postavljene zadatke ono je trajalo u nekim krajevima sve do 18. stoljeća i odgovaralo je određenim scenskim potrebama.

Svjetovalni evropski teatar razvija se kod raznih evropskih naroda u nejednakim prilikama. Već u 14. stoljeću javljaju se velika imena čija djela znače velika dramska ostvarenja, a istovremeno predstavljaju i značajne datume u scenskom stvaralaštvu.

Do naših dana vrlo je slabo zabilježena usmena narodna teatrologija i njeno dramsko stvaralaštvo te s njim povezan osebujni narodni teatar.

Narodni teatar ostao je po strani od velikih ekonomskih i kulturnih centara. Živio je i postojao je u seoskom i seljačkom ambijentu te u prigradskim naseljima, a trajao je s narodnom pjesmom i pripovijetkom od najstarijih vremena.

Zahvaljujući karakterističnim i suženim pogledima na kulturu i narodno usmeno stvaralaštvo, usmena narodna teatrologija nije otkrivena istovremeno s pjesmom i s pripovijetkom, iako je živjela zajedno s njima, bila je prisutna u javnom društvenom životu, pronosila je uspješno i značajno svoju poruku o ljudima i zbivanjima. I o njoj postoje podaci iz ranijih stoljeća, ali puna pažnja i interes posvećeni su joj u našim danima.

U naše dane izvorni narodni teatar stigao je samo kao torzo značajnog, u nečemu i bizarnog scenskog stvaralaštva.

Potpuno je opravdano da se u tokove teatrologije zacrta i do sada nepoznati tok narodnog teatra zasnovanog na fenomenu izvornog narodnog dramskog stvaralaštva.

III

Nemoguće je razumjeti u usmenoj narodnoj književnosti neponovljivi svijet motivike, tematike, jezika i specifičnih izražajnih sredstava,

s kojima se susrećemo u svakom, i slabijem i boljem primjeru ako polazimo s tradicionalnih temelja kolektivnog stvaralaštva i kolektivističkih koncepcija te općih etnoloških razmatranja, kako se je dosad pretežno pokušavalo i radilo. U takvim aspektima proučavanja ostala su ne samo neobjašnjena, nego i zamučena mnoga osnovna pitanja, a prije i iznad svega cjelovitost i autonomnost usmene narodne književnosti.²

Ako pred nama postoji — nedvojbeno, i u svemu potpuno jasno i neposredno — određeni jezični izraz sa svim obilježjima stvaralačko-oblikovnog, poetičkog sustava, onda treba započeti razmatranja upravo s osnova jedne moguće poetike koja se realizirala u usmenoj narodnoj književnosti i koja se neposredno demonstrira u nizu različitih ostvarenja.

Mi na ovome mjestu konstatiramo samo neprijepornu činjenicu postojanja, trajanja, realiziranja i demonstriranja takvog stvaralačko-oblikovnog sistema, dakle jedne određene i profilirane poetike, a ne ulazimo na ovome mjestu i u ovome času u njeno vrednovanje i njen vrijednosno-aksiološki aspekt.³

Kad se izgradi i stvori jedan umjetnički svijet — a to znači oblikovno-stvaralački proces — onda se on u svome najsretnijem rasponu i usponu ne ograničava na jednu tematiku i na jedan oblik. Zaokružen umjetnički svijet odražava čovjekov život u čitavoj njegovoj punoći, u svim njegovim očitovanjima, u svim njegovim ugodajima i tonovima.

Naravno, uvijek pod svojim uglom gledanja i unutar svoga umjetničkog senzibiliteta. Jer nijedan umjetnički svijet ne može da odrazi društvo i život u svim njihovim očitovanjima, nego samo unutar svojih mogućnosti i u dostignućima svoga izraza i svoje pjesničke spoznaje.

Kad se izgradio svijet usmenog narodnog stvaralaštva, a s njim i u njegovu osvjetljenju njegov izbor tema i motiva, onda se nije moglo stati samo na nekim oblicima, a niti su se mogli proizvoljno odbaciti drugi, preostali. Kao i na drugim umjetničkim područjima, i ovdje se vodila ogorčena bitka na stvaralačkom planu za ova ili ona rješenja. Unaprijed se nije moglo ništa znati; tek zaključena i dorađena ostvarenja pokazuju koji su oblici prikladniji određenom zaokruženom i strukturiranom umjetničkom svijetu.

I u svijetu usmene narodne književnosti — kao cjeline i određene jezično-izražajne strukture — može se tek na kraju stvaralačkog posla reći koji su oblici prikladniji, koji više donose i koji punije dočaravaju specifični umjetnički svijet.

Danas nalazimo najsnažnija ostvarenja usmenog narodnog stvaralaštva u nekim lirskim oblicima, u epskoj pjesmi, u bajci, u noveli, u basni. Ovi oblici potvrđuju, u čistoći svoga oblika, i naglašeno isticanje dramskih situacija. Dramatske napetosti, izražene u dijaloškom obliku, možemo naći u svim oblicima narodne književnosti.

Međutim, ti primjeri i ta pojedina mjesta sama za sebe ne potvrđuju postojanje autonomnog oblika drame i dramskih oblika, s njihovim bitnim dramaturško-teatrološkim značajkama. Doduše, oblici se međusobno i ukrštavaju, jedni prelaze u druge, jedni se unose u druge i nije ih moguće u svemu shematski jedne od drugih odvojiti. Ali se osnovni oblici, pa tako i dramski oblik, nužno izdvajaju.⁴

Za razumijevanje autonomnog oblika drame odlučne su dvije činjenice.

1. raznolikost oblika unutar cjeline usmene narodne književnosti;
2. naglašeno obilje dramskih situacija u svim oblicima usmenog narodnog izraza.

Strukturi usmenog izraza odgovara prvenstveno dijaloška forma sa što više neposrednosti i izravnosti u prikazu teme i likova. Zato se može razumjeti obilje dramskih prizora u svim usmenim stvaralačkim oblicima.

Ali unutarnji stvaralački zakoni usmenog izraza nisu ostajali samo na dramskim situacijama. Nužno su se tražile i teme izrazito unutar-nje dramske napetosti, koje bi se izrazile primjerenim dramskim dijalogom i u adekvatnom scenskom okviru.

I sasvim je logično da je takvih stvaralačkih težnji bilo vrlo mnogo. Naše današnje traganje za njima i za njihovim ostvarenjima u potpunosti ih potvrđuju. Samo, njihovo trajanje i postojanje, u koordinatama usmenog stvaralaštva na seoskom i seljačkom terenu, bilo je mnogo više izloženo prolazu, zaboravu i razaranju, nego što se to dešavalo s pjesmama, pripovijetkama i kraćim proznim oblicima.

Kako su narodne drame angažirale veći broj ljudi kao interprete i glumce, a oni su se vrlo brzo razilazili ili su otpadali iz dramske radne zajednice, sasvim je onda razumljivo, što je dramski oblik trajao kratko vrijeme. Trajao je kraće od pjesme i pripovijetke, jer su te strukture čvršće povezane i manje su izložene promjenama.⁵

IV

A ustalilo se već generacijama pogrešno mišljenje da u usmenoj narodnoj književnosti nema izvorne narodne drame, tj. dramskog oblika koji bi bio primjeren suputnik izvornoj narodnoj pjesmi i izvornoj narodnoj pripovijetki. Smatralo se nemogućim da se u usmenom stvaralaštvu — kod kojega je naglašen difuzni karakter više nego kod ostalih oblika — razviju i ustale tako složeni oblici kao što je drama. A gotovo nemogućim smatrano je scensko izvođenje i samostalni scenski život pojedinih djela.

Stoga je odsustvo spoznaja i činjenica o narodnoj drami u cjelokupnoj stručnoj literaturi bilo razumljivo, jer je bilo rezultat jednog, inercijom tradicije posvećenog uvjerenja o granicama i uskoći narodnog usmenog stvaralaštva kao unaprijed predodređenog samo za kazivanje i saopćavanje, a ne i za scensko izvođenje.

Najviše se stiglo do uvjerenja i tvrdnji da postoje ili dramski elementi, ili dramske situacije, ili dramski sukobi u pojedinim pjesmama i pripovijetkama, koji su se zatim otkrivali i analizirali.

Tek otvaranje novih metodskih pristupa cjelokupnosti usmene narodne književnosti uz prevladavanje tradicionalno-komparatističke i opće etnološke koncepcije omogućilo je i ovdje ne samo nove rezultate nego i nove spoznaje.

A u narodu živi i narodna drama: bogata, raznolika, vesela, podrugljiva, katkada i raspojasana, s podjednakom starinom i sličnog podrijetla kao i pjesme i pripovijetke. Negdje, doduše, živi kao vrlo zanimljiv torzo, negdje u razbijanju i nestajanju, a gdjegdje i aktualna. Ali danas nije više tako očuvana i cjelovita kao što je bila nekad u povoljnijim prilikama, i kao što je još uvijek očuvana pjesma i pripovijetka.

U tim se tekstovima ne radi samo o uočljivim dramskim situacijama koje smo i ranije u tekstovima pjesama i pripovijedaka otkrivali, nego se radi i o postojanju autentične dramske fakture koja potvrđuje izvorno narodno dramsko stvaralaštvo sa svim bitnim dramaturškim i teatrološkim obilježjima, a u okviru određenog sustava i poetike usmene narodne književnosti.

U narodnom životu i narodnoj kulturi bilo je mnogo prilika, raznih poslova, običaja i obreda, mnogih igara u kojima je sudjelovao manji ili veći broj osoba.

Svaka izabrana osoba vršila je određeni dio posla i govorila (rjeđe pjevala) određeni dio teksta.

Broj osoba bio je uvijek drukčiji, već prema zadatku, ali uvijek unaprijed određen i oblikovan sadržajem koji se izvodi i načinom koji se scenski prikazuje.

To nam potvrđuje da se narod znao i dramski izražavati. Znao je da glumi, da svoj govor prati gestom, da izvodi i nosi specifičnu masku, da dijaloški i scenski prikazuje neku radnju ili neki događaj.

Za razliku od pjesme i pripovijetke, koje se uglavnom slušaju, ovakva se ostvarenja gledaju i slušaju, jer imaju pečat dramsko-scenske fakture.

Takva su ostvarenja zaokružene tematske i scenske cjeline sa svim osobinama scenskih komada, tj. dramskih djela.

Tekstovi ove vrste imaju točno određen broj lica (ovisno o tematsko-idejnoj osnovi), a raspored njihovih uloga scenski je cjelovit i svrhovit.

Naročito naglašavamo ovdje misao i koncepciju scenskog okvira u kojem se izvodi dramska radnja. To znači:

1) da se anticipira scenski prostor, gdje će se odvijati scensko-dramska radnja pred amfiteatralno postavljenom publikom;

2) da je zamišljen scenski raspored prostora, prema kojemu rasporedu se pojavljuju glumci i odvija radnja;

3) da je utvrđen scenski redoslijed pojave glumaca, toka radnje, iskorištavanja prostora i ispunjavanja određenih uloga;

4) da je već unaprijed razrađen sistem scenografije i kostimografije, koji je u svemu primjeren osnovnom dramaturško-teatrološkom karakteru scenske radnje.

Našu pažnju posebno privlači izgovoreni tekst koji nije prepušten samoj osobi prema njenoj volji i raspoloženju, nego je usmjeren u cilju scenskog zapleta i raspleta.

Dionice što ih govore odnosna lica nisu puka pričanja, ili prepričavanja, ili opisivanja, nego neposredni tekst svakog lica u kojemu se ono očituje idejno i karakterno, a potom scenski.

Svaka dionica glumačkog teksta — i u pojedinostima, i u cjelini — vezana je najneposrednije uz prethodno izgovoreni tekst, na njega se nadovezuje i nadopunjava ga, ali istovremeno i očekuje daljnju nadopunu s druge strane, od strane ostalih sudionika u scenskoj radnji. U tome je dramaturško-teatrološka bit scenskog dijaloga, a mogli bismo kazati i presudni, bitni značaj scensko-dramskog zbivanja.

Postoji i osnovna ili glavna scenska ideja, utkana u svaki pojedinačni tekst. Ona zapravo sve povezuje i sve pokreće u dijalog u kojemu se očituju oprečnosti i sukobi karaktera, shvaćanja, morala.

Nju je možda najteže predočiti i opisati, jer ju je teško otkriti u nečemu konkretnome. Centralna, a to znači osnovna ili glavna scenska ideja više je u ugođaju ili atmosferi scensko-dramske radnje, a ponajviše se očituje u zaključcima, u završnom dojmu nakon ostvarene predstave. Ona je istovremeno i najpouzdaniji kriterij dramaturško-teatrološke vrijednosti određenog teksta. Iako ju je, naravno, vrlo teško konkretizirati.

Prisutan je i stvarni redatelj koji raspoređuje, savjetuje, kontrolira i koji svemu daje konačnu i do određenih granica skladnu zaokruženost. U praksi narodne drame nije odlučan jedan konkretan čovjek, ali na kraju prevladava jedna volja, jedna koncepcija, jedan dramaturško-teatrološki slijed scenske radnje.

Sve gore navedene komponente teatrologije izvedene su iz konkretnih dramskih tekstova, iz neposrednog scenskog zbivanja, te ulaze u širi vid strukturnih zakonitosti usmene narodne teatrologije.

V

Na području usmene narodne teatrologije pitanja tematskog raspona i svijeta znatno su određenija nego na ostalim područjima usmene narodne književnosti.

I terminološki, i sadržajno, već je na prvi pogled jasno, da se na scenskom prostoru i pozornici mogu zbivati određeni dramski događaji koji već po svojoj spoljašnjosti upućuje na njihov teatrološki značaj. Nećemo nipošto reći da je i dramaturška faktura sadržana u vidljivim vanjskim teatrološkim obilježjima, jer je ona u nečemu sasvim drugom. Ali mi ukazujemo na njih ponajviše zbog toga, jer su ona neprijeporna potvrda o teatarskim zbivanjama, a osobito potvrda da se u ambijentu usmene narodne književnosti mislilo na teatar, radilo i djelovalo teatarski.

I ta djelatnost nije bila ni mala, ni neznatna, ni sporedna, ni slučajna. Štoviše, postojali su mnogi i vrlo stimulativni poticaji za jedan bujniji teatarski život, jer su se i stvarale mnogobrojne situacije koje su nukale da budu na sceni iznesene.

Dva su važna razloga uzrok bogatom teatarskom životu.

Prvo

Tome su išle u prilog okolnosti razgranatog narodnog života koji se je u najvećem svom dijelu odvijao pred očima drugih, dakle na svojevrsan scenski način, tj. dramaturški i teatrološki. U jednom kompleksnom i isprepletenom društvenom životu, gdje nije moglo biti povlačenja u osamu, a niti se je moglo izdvajati od socijalnih zbivanja, gdje su se ljudi stalno susretali, sukobljavali i sporazumijevali potpuno na drugačiji način nego što se to zbiva u modernom životu, morale su nastajati mnoge dramske situacije, a dramaturško-teatroloških poticaja moralo je biti na pretek.⁶

Drugo

U sredini i ambijentu, gdje je kategorija usmenosti, slušanosti i govorenosti predstavljala osnovnu konstitutivnu i oblikovno-stvaralačku snagu, najpotpunije se poetička potreba za književnim oblikovanjem mogla očitovati upravo na sceni.⁷ Mi ovdje s velikim oprezom kažemo najpotpunije, jer se u scenskom zbivanju može i govoriti i pjevati, i plesati, i svirati, i glumiti, na čitavoj ljestvici načina i izražajnih mogućnosti. I kad kažemo najpotpunije, onda ne izričemo vrednosni sud i ne nadmećemo usmenu narodnu teatrologiju pjesmi i pripovijeci. Aksiološka razmatranja ne ulaze ovdje u obzir.

Stoga mislimo da je u svijetu usmene narodne književnosti dramaturško-teatrološka djelatnosti bila znatno najšira i najraznolikija, zauzimala je daleko najveći prostor, znatno širi, posebno od pjesama i pripovijedaka, a da ostale oblike i ne spominjemo. Ali je istovremeno ta djelatnost najbrže prolazila i padala u zaborav, jer kompleksnost njenog izvođenja nije nailazila na tako znatnu podršku u kategoriji i stvaralaštvu usmenosti, kao što su to mogle naći pjesme i pripovijetke.

Stoga je tematski raspon usmene narodne teatrologije vrlo širok: od svakodnevnog života, različitih zvanja, godišnjih obreda, intimnog života do svadbe i smrti. A u svijetu usmene narodne teatrologije susrećemo najosobeniju galeriju likova: od historijskih likova preko društvenih i vjerskih predstavnika do neobičnih i egzotičnih osoba.

Treće

Izrazitost i značajnost scensko-dramske djelatnosti u svijetu usmene narodne književnosti — tj. izrazitost u izboru tematike, likova, jezika,

načina izražavanja — govori uvjerljivo u prilog i njenoj izvornosti, autonomnosti. Ne može ju se izvoditi iz nečeg drugog i drugačijeg — npr. iz narodnih obreda i običaja, kako to uporno čine etnološki usmjereni proučavatelji — nego joj moramo priznati njene izvorne tendencije, kao i lirskoj i epskoj pjesmi, proznim i kraćim oblicima. Bez tog svog obilježja ne bi se održala do danas, a pogotovu ne bi tako uspješno demonstrirala svoja obilježja.

VI

Činjenica je da se kod nas posve zaboravilo na narodnu dramu i s njom povezano narodno kazalište, a podatke o njihovu postojanju imamo već iz XIII stoljeća, kad se spominje da su Trogirani za uskršnjih dana imali običaj »da prave kraljeve i igraju se oružjem«. U jednom opisu Dubrovnika iz XV stoljeća spominje se da su se u slavu gradskog patrona izvodile vesele igre koje su osim Dubrovčana izvodili i susjedi iz okolice i čak plaćenici nekih susjednih vladara. Appendini,⁸ a kasnije i Karadžić spominje da su po Dubrovniku i okolici još za vrijeme republike išle maske: čaroje, vila i turica, odraslima za zabavu, a djeci za strah. I sada još u Konavlima za vrijeme poklada učine masku konja, koja sliči na spomenutu turicu. U Korčuli se već nekoliko stoljeća igra tradicionalna »Moreška«, drama o robinji povezana s bojnim plesom. Dva njezina najstarija rukopisa potječu iz XVIII stoljeća. Tekst paške pokladne drame o robinji, koja također ima bojni ples, štampan je g. 1846. u »Zori dalmatinskoj«.

Još nedavno se ovakva »Robinja« izvodila i na otoku Hvaru. Njenu starinu potvrđuje i činjenica da ju je u XVI st. dramatizirao istaknuti pjesnik Hanibal Lucić (1485—1553). Lucićeva »Robinja« još se i danas izvodi u našim kazalištima. A izvedena je i na ljetnim pozornicama u Hvaru i Dubrovniku.

Kod nas su poznate tradicionalne igre s pokladnom lutkom duž cijele obale i na otocima. Fašnikova lutka poznata je i u kontinentalnim hrvatskim krajevima. Lastovski »Poklad« spominje se u XVII stoljeću, a jedan primjer Mesopustove oporuke iz Dobrinja na otoku Krku sačuvan je iz 1718. godine. U Novom Vinodolskom čuva se čitava zbirka stihovanih Žitaka »Mesopusta«, s ulogama suca i advokata. Najstariji tekst je iz 1862. godine.

Kao nekada u Trogiru, birao se »kralj« i drugdje po hrvatskoj obali i na otocima. U Krapnju ga spominje padre Pellzer iz Rovinja g. 1640. Do pred drugi svjetski rat birao se »kralj« na otoku Krku, a u Istri (Krnica i Marčana) koledvari su po selu koledvali s »kraljem« na čelu. Godine 1852. opisao je A. Čepulić »koledvače i koledvačice« u Rijeci, te spominje da su u čitaonici pjevali pjesme u hrvatsko-primorskom narječju i na kraju »prizor jedan iz žudijske povjesnice deklamirali«.

I stranci su putujući po našim krajevima, ili pišući o njima, spominjali ponekad narodne dramske igre. Tako Valvasor u XVII stoljeću opisuje život i neke običaje istarskih Hrvata, pa između ostalog spominje dramski prizor kad svatovi traže mladenku »jarebicu« a ukućani im dovedu staru babu sa sitom na glavi.⁹ Valvasor je zabilježio i hrvatski tekst pjesme što je izgovaraju dok mladencima daju blagoslov i lome nad njima kolač: »Našem bratcu, naši nevesti, da bi mu žito svako rodilo, angeli stahu, amen nazvahu, amen, amen!«

Varijanta ovog teksta uz magijski čin za plodnost i blagostanje mladenaca još do danas živi u Istri i po Dalmaciji.

* * *

Ovo je samo neznatni dio građe u povijesti postojanja usmene narodne dramaturgije, koji možemo ovdje prezentirati.

Punija i povezaniya povijesna građa o šire zasnovanoj usmenoj narodnoj teatrologiji predmet je posebne rasprave.

VII

Glavni izvor nesporazuma oko teatrologije u usmenoj narodnoj književnosti dolazio je iz nepoznavanja kriterija za dramske tekstove.

Najčešća je tvrdnja bila da toga nema, a i ne može biti u usmenoj narodnoj književnosti, i to iz dva razloga:

1) narod se u svojoj jednostavnosti i priprostoti ne zna i ne može dramski izražavati;

i 2) dramsko je izvođenje toliko složeno da se ne može ostvariti bez velikih napora i bogatije zrelosti koju ne možemo naći u siromašnoj sredini narodne pjesme i pripovijetke.

Prosvjetiteljsko-intelektualistički odnos i ovdje je zatvorio šire pri-
stupe usmenoj narodnoj književnosti i onemogućio njeno sagledavanje
u svoj punoći i svestranosti.

U skladu s našim ranijim izlaganjima mi naglašavamo da su i ti
problemi riješeni u samom tekstu i da nam ovaj daje pouzdane kriterije
za raspoznavanje dramskih tekstova, tj. takvih tekstova koji su namije-
njeni scensko-dramskom izvođenju.

Te kriterije nalazimo u neizostavnim pojavama koje uvijek prate
dramaturški i teatrološki vid određenih tekstova te stvarno uvjetuju
i konstituiraju mogućnost njihova scenskog izvođenja. To su didaskalije,
scenografija, kostimografija, glumac, tekst i redatelj.

Didaskalije su prva i uvijek prisutna komponenta u scensko-dram-
skom izvođenju, a sadrže uvodna objašnjenja o svemu onome što će se
na sceni zbivati. To su obavijesti o prostoru gdje će se dramski prizori
izvoditi; zatim upute o kostimima, rekvizitima, ponašanju glumaca, pa i
opisu publike.

Nisu u svim tekstovima podjednake: negdje su opširnije, negdje
kraće, a ponegdje samo u natuknicama.¹⁰

Scenografija u usmenoj narodnoj teatrologiji zasniva se na određe-
nom scenskom sistemu. Iako je u pravilu vrlo jednostavna i oskudna,
ona predstavlja određeni način i sistem scenskog izražavanja, jer je
potpuno u skladu s osnovnim karakterom samog teatarskog izvođenja.¹¹

Bila je velika zabluda vidjeti u jednostavnoj i usmjerenoj scenogra-
fiji siromaštvo duha i zaostalost sredine. A drukčije nije moglo biti zbog
duha i misije samog teatra u cjelovitosti i cjelokupnosti usmenog narod-
nog stvaralaštva.

Stoga o njoj posebno i govorimo.

Pozornica i scena uvijek su jasno postavljene. Ne postoje doduše
stalne pozornice, fiksne i na jednom mjestu, nego postoje stalni ambi-
jenti, npr. pred kućom, u dvorištu, na sijelu i noćnim prelima u ovećoj
sobi, na teferičima i izletima, na trgu. Pozornica je dakle vrlo pokretna,
s najnužnijim rekvizitima. Organizira se ad hoc i u svemu je vrlo srodna
tzv. izvornoj šekspirskoj sceni, gdje se sredina scenskog zbivanja pre-
težno zamišlja i pretpostavlja ili se samo najvažnijim natpisom i ozna-
kom diskretno anticipira. Stoga su scenski rekviziti svedeni na naj-
nužnije, tek toliko koliko je potrebno da se dočara pozornica teme i
zbivanja.¹²

Odlučno je da se scena organizira u svakom slučaju izvođenja dramske igre: publika se postavi u polukrug ili u krug, dakle amfi-teatralno, scenski se prostor odredi i obilježi pred publikom, a glumci iz pozadine istupaju na scenu pred gledaoca i predstava počinje. Tzv. šekspirske karakteristike pozornice i ovdje su vidljive iz scenske radnje i tekstova koji glumci govore.

Kostimografija je u potpunosti primjerena scenografiji i samom osnovnom teatarskom ugođaju i karakteru.¹³

U većini slučajeva narodni će glumac postupiti u pogledu izgleda glumčeva slično kao i u pitanju pozornice. On će se maskirati, ali samo djelomično, koliko je potrebno da istakne karakter uloge: on će uzeti neke odjevne predmete koji upućuju na ličnost koju uloga tumači, ili će istaknuti kretnjama i frazama dotični karakter.

U tome pravcu narodna drama poznaje prilično bogat repertoar maskiranja. Ali u samom načinu maskiranja izbjegava se realistička ili imitativna težnja; uvijek se podvlače karikaturalne crte sa željom da se istakne crta *groteske*. Zato su glumci prerušeni u starija i slabija odijela, a lične maske su u osnovi uvijek poruge dotičnome karakteru. Samo u nekim igrama više obrednog karaktera, npr. »Zvončari« u Kastvu, »Kurenti« u Sloveniji, »Moreška« na Korčuli, kostimi su potpuniji, puniji i s naglašenom težnjom da se što više približe idealnom uzoru, originalu.

Upotreba ostalih scenskih rekvizita pokazuje iste zakonitosti koje susrećemo pri upotrebi maski i izgradnji same pozornice. Ako se glumac posluži npr. konjem, vukom, ovcom i sl., ili ako mu treba što od oružja, onda će se uvijek poslužiti samo simbolično određenim predmetima. Bilo kakav predmet treba da predoči željenu sliku, npr. običan štap na kojemu glumac jaši i poskakuje treba da dočara jahanje na konju. — To je određen scenski sistem koji nije potvrđen samo u tzv. šekspirskoj pozornici, nego i mnogo ranije, a susrećemo ga i u modernom dramskom izvođenju.

Time je gledalac vrlo važan sudionik u izvođenju drame, jednako kao i u slučaju narodne pjesme i pripovijetke. A sve u skladu s općom zakonitošću usmenog stvaralaštva.

Glumci su u narodnoj drami u pravilu otvoreniji, smioniji pojedinci koji nastupaju prema prilikama i situaciji. Ponajčešće su nastupi vezani uz istovrsne uloge: glumac se stalno drži svoje uloge, tj. svoga faha, a samo iznimni pojedinci nastupaju u raznim ulogama. Tamo gdje se

izvode narodne drame podjela je uloga ustaljena i već se unaprijed zna kakve se zamjene mogu izvršiti.

Budući da glumci nisu profesionalci, nisu ni ravnodušni prema ulogama. Njihov društveni položaj, a osobito ethos njihove sredine neposredno se odražava u načinu tumačenja uloge: to je značajno vrelo angažiranja glumaca i oblika *improvizacije*.¹⁴ Njihovo uživljavanje u ulogu nosi pečat njihova stava: oni će odmah ironizirati ulogu milicionera, suca, žandara, učitelja, djevojke, udovice, popa i sl. Neće im davati realnu vrijednost i značenje nego više ton *groteske*.

Značajna je karakteristika usmene narodne glume u tome da će se svi glumci u pravilu truditi da se što manje izjednače s ulogom koju igraju. Svaki će glumac na bilo koji način pokazati (ili bojom glasa, ili gestom, ili kojom napomenom) da se on ne identificira s ulogom i da je on sasvim druga ličnost i s drukčijim pogledima.

Scenski, glumački nastupi u seoskoj sredini bili su rado primljeni, ali nisu bili naročito cijenjeni. Ethos patrijarhalne sredine nije se mogao u svemu pomiriti s naglašenim scenskim gledanjem pojedinaca na pozornici. Ako se tome još doda da su narodne drame u izboru tema i scenskom rječniku u svemu slobodnije, u mnogočemu i naturalistički raspojasane, onda se može razumjeti zašto glumački nastupi nisu bili u onoj cijeni u kojoj su bili nastupi narodnih pjevača i pripovjedača. Razumljiv je s istog gledišta potpuni nedostatak žena-glumaca, jer se svaka žena-glumac sa svojim scenskim izlaganjem izvrgavala ozbiljnoj poruzi i kritici.

U ovoj se činjenici nalazi razlog, zašto je usmena narodna teatrologija razvila svoj specifičan ugođaj, svoj specifičan žanr. On je ponajviše slobodan u izrazu i frazi. Naturalistički termini i naturalističke scene česte su i upravo se teži k jednom slobodnijem, nesputanom i bezobzirnom načinu izražavanja — upravo suprotno od osnovnog ethosa koji vlada u svakodnevnom životu i međusobnim odnosima.

Takav ugođaj narodne drame i njenih pojedinačnih dionica nameće onda i glumcima veće zahtjeve u njihovu nastupu. Ali će oni ipak sve učiniti što je u njihovoj moći da se ograde od uloge i da pokažu da oni to samo govore, ali da se ne izjednačuju sa sadržajem scenskog nastupa.

Glumci u narodnim dramama ne izdvajaju se u svojoj sredini od svojih suvremenika i ne daju svome poslu ni jednu izdvojenu profesionalnu crtu. Stoga se s punim opravdanjem može reći da su — s gledišta

uloge i njenog ostvarenja — u narodnoj drami i tema i tumač, interpret, istinski i neposredni predstavnici narodne sredine.

Tekst i sadržaj uloge određeni su idejom i scenskim okvirom same drame, ali u svojoj konkretizaciji predstavljaju klasičan primjer usmene narodne improvizacije.

Sav je nastup u cjelini i u konkretnom saopćenju lična, glumčeva improvizacija (od manje uspjele do savršenog ostvarenja): sve je u karakteru i vrijednosti improvizacije. Na sličan način, ali samo donekle, kao u srednjovjekovnoj *commedia dell'arte*. Ovdje je scensko-dramaturški kanon mnogo tvrdi i shematičniji, a u narodnoj drami pružene su šire mogućnosti individualnog izražaja.

Okvir i osnovni tekst je jednostavan, shematičan, ali sudionici sudjeluju u njemu svojim ličnim angažiranjem. Zaustavljajući se na nekim frazama i pasusima, modulirajući ih prema svojim mogućnostima i u određenom tonu, glumci daju poznatom tekstu živu scensku sliku. Tako tekst dobiva na značenju, a pogotovu u scenskom okviru na pozornici. Samo u malobrojnim dramskim igrama, većinom obrednog i vjerskog podrijetla, tekstovi su pretežno ustaljeni pa se moraju učiti napamet, npr. dramske igre »Kraljice«, »Betlemari« i dr.

Redatelj u narodnoj drami nije izdvojena i nadređena ličnost dramskom ansamblu. On je u njemu, živo sudjeluje, savjetuje, mijenja i na kraju kao konačna koncepcija i dramska volja daje pečat zaokruženosti i cjeline narodnoj drami. Mnogobrojni primjeri izvornih narodnih drama potvrđuju jedinstvenu redateljsku volju upravo svojom zaokruženosti i cjelovitošću.

O redatelju u narodnoj drami nemamo u ovome času nikakvih podataka, ni onako oskudnih kao što imamo u narodnim pripovjedačima. Njegovo se postojanje ipak mora potvrditi na osnovu onoga što vidimo i čujemo u toku dramskog izvođenja.¹⁵

VIII

Tematika usmene narodne teatrologije nalazi se u svim granama narodnog života, ali se nije mogla idealno naći posvuda u jednakom opsegu i s jednakim ugođajem. S jednog šireg i dubljeg zakona raspodjele tematike unutar cjeline usmenog narodnog stvaralaštva i njenih

užih oblika, u narodnoj je drami razrađena ona tematika koja nije ušla ni u lirsku, ni u epsku narodnu pjesmu, a ni u narodnu pripovijetku. K tome treba dodati da je za izbor same tematike bio odlučan način izvođenja, zatim sistem organizacije scenskog prostora i specifičan odnos prema glumčevu pozivu i zadatku.

Najbogatije situacije za dramski izraz nalaze se oko *svatova*. Kod prosidbe djevojke, davanja prvih darova, pri odvođenju djevojke u novi dom, pri svadbenom ceremonijalu vrlo je mnogo prilika gdje se stvaraju neizvjesni dramski odnosi među prisutnim osobama, tj. zainteresiranim strankama. I mada se cjelokupan svadbeni ceremonijal vrlo mnogo ponavlja i mada je ustaljen već stoljećima, on ipak pruža izvanredno mnogo nepredviđenih (odatle dramskih) zapleta među ljudima. U takvim se časovima susreću ljudi s različitim karakterima i moralnim osobinama, oni se kao takvi očituju, a onda su neizbježivi i ozbiljni sukobi i šaljivo-podrugljivi raspleti.

Sama svadba dramski je komponirana. Dijalozi i monolozi redaju se po unutrašnjoj logici samog događaja, a zadaci i uloge pojedinih osoba određena su konkretnom situacijom, uvijek drukčijom, uvijek aktualno usmjerenom i neposrednošću motiviranom. Angažiranje osoba u cijelom svadbenom procesu, spretno ili nespretno izvođenje i nastupanje pojedinaca stvara i zasebne manje dramske cjeline koje će se katkada izdvojiti, osamostaliti i kasnije u posebnim prilikama izvoditi.

Utvrđeni su takvi primjeri »Gljive« iz Međimurja i »Nenad« iz Banije. U njima se obrađuju slobodnije i s porugom ljubavni motivi. Iz Horvata, nedaleko Zagreba, poznata je parodija ženidbe »Štef i Bara« s grubljom porugom i nesputanim rječnikom. Obuivanje magarca iz okoline Sinja poznata je dramska igra sa svadbenom tematikom.¹⁶

I *Pokladni period* razvio je neobično bogatstvo dramskih situacija.

Tom se prilikom najviše izvode dramske igre u kojima se čitaju tekstovi, tzv. žitak, o mjesnim i aktualnim zbivanjima.

Prijelaz u novo proljeće, a s time u vezi prevladavanje neprijateljske i strašne zime te pojava novog života, omogućili su i u svjetskim razmjerima, i posebno u našim prilikama, vrlo pogodne scenske zamisli. Oko naročito izgrađene *lutke*, u svim mogućim varijacijama, a u vezi s njenim spaljivanjem ili potapanjem koje je popraćeno čitavim ceremonijalom izvođenja, nastajali su vrlo različiti dramski tekstovi i spontane, autentične narodne drame s većim brojem angažiranih osoba (glumaca), s podijeljenim ulogama i točno postavljenim scenskim rasporedom. Naj-

potpuniji primjer takve svestrane i bogato razrađene narodne drame predstavlja »Mesopust« iz Novog Vinodolskog u Hrvatskom primorju. Vinodolski »Mesopust« angažira velik broj ljudi dodjeljujući svakome točno određen zadatak, s većom ili manjom važnošću u cjelini komada. Pripreme su opširne i svestrane, jer treba rasporediti i odrediti uloge većem broju sudionika i točno fiksirati scenski redoslijed svih prizora.

Starinski i poganski običaji i obredi oko tjeranja zime i obnove života u prirodi otvorili su vrata mnogobrojnim slobodnijim asocijacijama, a prilikom izvođenja omogućili su nesputana izživljavanja i glumaca i prisutne publike. Razumljivo je da su izvorne pokladne narodne igre i drame najslobodnija očitovanja svih želja i osjećanja, slično kao i pisana djela o istoj temi.

Usmena narodna teatrologija nalazila je uspješno svoju građu i na drugim područjima.

Momačke igre na sijelima, sa svim elementima momačkog nadmetanja i momačke psihologije, dale su nekoliko zanimljivih narodnih drama. Te ćemo elemente naći u dramskoj igri »Lopov« iz Otavica kraj Drniša.

»Kolo od Buzović« s otoka Krka obrađuje primanje momaka u momačko društvo: braća Buzovići primaju »jednog ili više brate u bratovščinu« s uvodnom napomenom: »Nu, iskusite ovoga vašega mladog brata ako ča zna, za da ga naučite ono ča još ne zna«.

Novi član mora odgovarati na postavljene zagonetke, a time je ova dramska igra zadržala neke elemente iz starodrevnog inicijacijskog obreda uvođenja omladine u život.

Slične elemente sadrži i dramska igra »Bemberovo brijanje« iz Josipdola kod Čakovca.

Karakteristike nekih zvanja i njihovo odlučno značenje u određenom historijskom periodu obrađeno je i u kraćim dramskim igrama. Tako su orači, pastiri, sijači, ribari, mlinari i drugi postali zanimljivi u narodnim dramama. U Međimurju je poznata igra »Mlinar« u kojoj se obrađuje prodaja mlina popraćena s opažanjima o društvenim odnosima.

Prisustvo tuđinaca i osvajača u našoj zemlji omogućilo je oblikovanje nekoliko zanimljivih dramskih tema. U igri »Turčin i Bula« iz Like s jetkom ironijom ocijenjena je turska vladavina, a društveni odnosi iz toga doba prikazani su u igri »Adžija« iz Vareša u Bosni. Svakako je najpotpunije i scenski reprezentativno obrađena ta tema u poznatoj korčulanskoj igri »Moreški«, razrađenoj scenografski bogato.

Historijska tematika, u užem značenju, nije ulazila u usmenu narodnu teatrologiju jer se teško mogla uklopiti u strukturu i osnovni ugođaj scenskog izvođenja. Glavno je mjesto zauzela društvena tematika.

Navedeni primjeri, kao i mnogi drugi, potvrđuju i na ovom tematskom području istu zakonitost kao i na području pjesama i pripovijedaka. Elastičan i difuzan oblik izvorne usmene narodne teatrologije, a prema tome i dramske igre, tražio je i izabrao sebi primjerene motive i teme. A u slučaju stvaralačke nadarenosti narodnog improvizatora nastajala su i uspješna scensko-dramska ostvarenja.

IX

Pomalo je nejasno kako je bilo moguće mimoići vrlo vidljive tragove prisustva narodnog dramskog stvaralaštva u starijoj hrvatskoj dramskoj književnosti i dramaturgiji, kada se ono na više mjesta i na različite načine pokazivalo mnogo izrazitije nego što se i sama narodna poezija očitovala. Mnoga djela dubrovačko-dalmatinskih pisaca donose uvjerljive i žive podatke o izvornim narodnim dramskim predstavama, doduše u obliku vrlo diskretnih napomena i konstatacija. Ali su to svakako dragocjena svjedočanstva o vidu i očitovanju nacionalne kulture i književne tradicije, koja se ne mogu omalovažiti ni u cjelini društvenog života, a ponajmanje u našim nacionalnim teatrološkim nastojanjima.

Ovdje ćemo odabrati samo tri potvrde iz kojih možemo nešto izvući za naše probleme.

U »Posvetilištu Abramovu« Mavre Vetranića anonimni Pastir — koji »popleska po šiji« službenicu Abramovu Kujaču — govori Kujači i Gobjislavi o djevojkama u svome selu:

*prie neg se udome, s mladci se štrkaju,
ter naše sve selo, pravo vam sada rieħ,
vazda je veselo, er je tuj šalom smieħ,
tanci su i pjesni, glumac je bez broja,
velje su ljubezni, rados je svakoja,
diele se kitice i cvietje ostalo;*

Na jedan usputan i vrlo diskretan način spomenuto je samo jednom riječju postojanje i trajanje izvornih narodnih dramskih priredaba. Drukčije se i opširnije nije moglo ni učiniti, jer su te priredbe bile sastavni dio normalnog, svagdašnjeg narodnog života, pa su se zato i spominjale samo uzgredno.¹⁷

Druga je potvrda iz »Novele od Stanca« Marina Držića. Mladi Dubrovčanin Dživo Pešica govori Stancu:

*U ovi grad jednome ja dođoh na Ivanjdan
i srjećom mojome ne nađoh nigdi stan,
ter k vodi tuž sjedoh u ovoj prem dobi.*

Nikako nije ni slučajno ni promašeno, što je Držić zamislio svoju »Novelu od Stanca« upravo na Ivanjdan i u blizini vode, jer se na taj dan u narodu izvode na posijelima, u dvorištima, u kućama, kraći dramski prizori pretežno ironično-satiričkog karaktera, te složeniji narodni običaji koji imaju redovito dijaloško-dramsku fakturu.¹⁸

Još nam potpuniju informaciju o neiscrpnom značenju poklada pruža sam Marin Držić u Prologu Dunda Maroja sljedećim riječima: »Ma ovo brijeme od poklada budući od starijih našijeg odlučeno na tance, igre i veselja, i videći se našoj družini od Pometa ne puštat proć poklade bez kojegod fieste ili lijepje ili grube, stavili su se za prikazat jednu komediju koja, ako i ne bude toliko dobra i lijepa, ali su ove žene lijepje koje ju će gledat, i vi dobri koji ju ćete slušat.«¹⁹

Navedosmo izravne potvrde iz Vetranovića i Držića kao najdragocjenije, jer su bliže našem problemu, a ovdje izostavljamo »pjesni od maskerate« i farse Nikole Nalješkovića, suvremenika i znanca Marina Držića, koje obiluju vrijednom i rijetkom građom o narodnom životu i posebno o živov tradiciji izvorne narodne dramaturgije.

Uz književna vrela o dramskim izvedbama u narodu — dakle o izvornoj narodnoj teatrologiji — postoje još raznovrsni i bogati podaci o povijesnim i kulturno-povijesnim izvještajima o Dubrovniku te u nedovoljno istraženoj arhivskoj građi. Ovdje izdvajamo F. M. Appendinija, kao jednog među starijima, koji je prikupio vrijednu i korisnu građu za različite naučne discipline o Dubrovniku. S područja izvorne narodne teatrologije i njenih karakterističnih maskiranih likova (ili maškara) donosi, pored ostaloga, poučne i instruktivne slike bembelja, turice i čoroja te sliku Konavljanke u narodnoj nošnji.

Još se je više informacija o dramskim izvedbama moglo sakupiti u doba dubrovačkih poklada koje su se izvodile redovno svake godine i tako omogućavale određenu tradiciju prirodnog redosljeda u kompleksnom i raznolikom pokladnom obredu. Pokladne, šaroliko maskirane povorke iz neposredne dubrovačke okoline, iz Konavala kao i iz udaljenije pozadine s brižno razrađenim groteskno-scenskim ritualom, s barjaktarem i barjakom na čelu, bile su — apsolutno sigurno — u središtu pažnje svoje okoline za vrijeme tih suludih i raspuštenih dana.

I sigurno je da su se i Marin Držić, i brojni raniji i kasniji književni suputnici, nagledali i naslušali improviziranih scenskih prizora kako u samom Dubrovniku i u neposrednoj okolini dubrovačkoj, tako i na širem dalmatinskom i otočnom prostoru, jer su mimo njih prolazili i sa svojom zajednicom u njima sudjelovali kao prolaznici, promatrači, sudionici, kritičari.

Još uvijek i danas traju svadbene i pokladne svečanosti, doduše, u oslabljenim oblicima. I kao što danas u pokladno vrijeme odzvanjaju okolna sela oko Dubrovnika cikom i vikom, svirkom i bubnjevima, a u improviziranim priredbama nastupaju groteskno-maskirani likovi i izvođači s nesputanim prigodnim tekstom, tako je slično ili još izrazitije bilo u Držićevo doba.²⁰

Time ne mislimo sužavati opći kulturni vidokrug Marina Držića i njegova doba, zatvarati ga u provincijalne okvire, a istovremeno negirati u njegovoj komediografiji prisustvo evropskih kulturnih poticaja i refleksa, nego želimo samo naglasiti i previše jasne podudarnosti s nacionalnom zavičajnom teatrološkom stvarnošću.

Završit ćemo naša izlaganja jednim velikim čuđenjem nad razmatranjem i vrednovanjem naše kulturne i književne baštine i tradicije, te popratnim pitanjem: imaju li naši literarni historičari pravo i tako odriješene ruke da previde i omalovaže toliko obilje činjenica iz svijeta usmene narodne dramaturgije koja je nesumnjivo živo i neposredno sudjelovala u općoj dramaturško-teatrološkoj atmosferi?

BILJEŠKE

¹ Joseph Gregor: *Weltgeschichte des Theaters*, I—II, München, 1933.

² Tvrtko Čubelić: *Komparatizam, komparatistički aspekti i komparatističke koncepcije u proučavanju usmenih narodnih književnosti*. — *Makedonski folklor*, god. II, br. 3—4, Skopje, 1969, str. 17—39.

³ Poetika (grč. *poietikós* koji pripada stvaranju, pjesnički, *poësis* pjesničko stvaranje; lat. *ars poetica* pjesničko umijeće), stručni naziv za određeno područje nauke o književnosti, koje proučava pjesničko stvaralaštvo, pjesničke oblike i ona obilježja književnosti koja je čine umjetnošću. Danas je termin poetika — slično kao i termin retorika — prilično potisnut, zamjenjuju ga noviji termini kao nauka o književnosti, ili opća teorija umjetnosti, ili estetika. Ipak se zadržava u upotrebi u jednom užem, određenijem značenju kao termin za oznaku stvaralačkog, oblikovnog. U tom smislu i mi ga upotrebljavamo, ali ga sužavamo i izjednačavamo s problemom samog stvaralaštva, tj. s tipom i formom stvaralaštva. U tome smislu i govorimo o poetici usmenog stvaralaštva.

⁴ Tvrtko Čubelić: *Usmena narodna književnost. Uvod u književnost*. Urednici Fran Petre i Zdenko Škreb. Drugo, dopunjeno izdanje. Znanje, Zagreb, 1969.

⁵ Potpunije o teoriji i primjerima vidi u djelu, *Idem: Usmena narodna retorika i teatrologija. Izbor tekstova s objašnjenjima i rasprava o usmenoj narodnoj retorici i teatrologiji*. Zagreb, 1970.

⁶ Ovdje mislimo posebno da naglasimo koncepciju životne škole, kao jednu od bitnih pretpostavaka za razumijevanje usmene narodne književnosti.

U sociološkim okvirima usmene narodne književnosti nije bilo teatarskih škola, a niti je značajno dolazila teatarska tradicija iz urbanih sredina. Ne osporavam, a niti nićemo veliki utjecaj sa strane prosvijećenosti, ali odmah napominjemo da pomoću takvih teza ne možemo objasniti ono bitno u našoj problematici.

Moramo nužno otvoriti široke razgovore o jednoj složenoj, mnogostranoj, svestrano stimulativnoj životnoj školi u kojoj se je brusila usmena narodna književnost sa svojim umjetničkim kriterijima i spoznajama. U toj životnoj školi nizale su se sreće i nesreće, uspjesi i porazi, provjeravale su se želje i ambicije, a najintimnije slutnje dobivale su podršku ili porugu. U toj i takvoj životnoj školi stvarale su se teme koje su reprezentirale društvena previranja, izgrađivale su se ličnosti koje su znale tumačiti čovjekova nastojanja i otkrivati spoznaje do kojih se mučno i polako dolazilo.

Treba zamisliti tu životnu školu kao svojevrsni sistem obrazovanja i svestranog dozrijevanja, gdje se je onda mogao i stvoriti specifični oblikovno-stvaralački proces iz kojeg je proizašla usmena narodna književnost.

⁷ *Idem: Kategorije usmenosti i pisanosti kao prvotni i konstitutivni principi u jezičnim i književnim realizacijama*. »Radovi« Zavoda za slavensku filologiju, 9, Zagreb, 1969.

⁸ Francesco Maria Appendini: *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, divise in due tomi e dedicate all'eccelso Senato della Republica di Ragusa. Tom I—II, Ragusa MDCCCII—MDCCCIII.

Poslije str. 332: Ta. I (Bembegl, ovvero Silen)

Ta. IV (Turrizza ovvero Marte)

Ta. V (Cioroje, ovvero Bacco)

⁹ Johann Weichard Freiherrn von Valvasor: Die Ehre des Hercogthums Krain. Laibach, MDCLXXXIX. 2 te unveranderte auflage. Rudolfswerth 1877.

U mojoj knjizi koju navodim u bilješki 5, na str. XXXV knjige, donosim na njemačkom jeziku potpuni Valvasorov tekst.

¹⁰ Didaskalije (grč. didaskalía nauk, uputa, prema didáskein poučiti): nije bitno u kolikom su opsegu didaskalije saopćene, a niti one konstituiraju dramu — jer je suština ove u nečemu drugom — ali mi smatramo i u usmenoj narodnoj teatrologiji prisustvo didaskalija u tekstu upravo njegovim dramaturškim usmjerenjem. Navodimo jedan zanimljiv i poučan primjer iz dramske igre »Hajduk« (str. 184 u mojoj knjizi).

Jedan igrač obuče na se vrlo poderane haljine, a oko glave zamota kakvu staru izdrpanu šalinu. Na prsi priveže nekoliko konjske stare ploče i to su mu odlikovanja za junaštva, što je počinio. Za pas metne dvoje drvljadi kao dvije male puške, među njih zadjene mašu mjesto jatagan i uzjaše na štap, te pošto se je malo nagario po licu, uleti u sobu kao pomaman. Razigra konja po sobi, a mašom maše na sve strane kao da bi sve posjekao.

šalina — oveći poderani šal; maša, perz. — žarač; jatagan, tur. — dugi krivi nož; nagario se — nacrnio se;

Kao što se vidi iz priloženog teksta, upute su višesmjerne: govore i o sceni, i o kostimima, i o načinu glume, a ukazuju i na publiku.

¹¹ Scenografija (grč. scene pozornica, graphein pisati) predstavlja značajnu nadopunu scenskim okvirima na ostalim područjima usmene narodne književnosti, i može se potpuno razumjeti samo u njenoj ukupnosti.

Iako su elementi scenografije prisutni i u primjeru koji smo naveli za didaskalije, navest ćemo jedan primjer koji će još potpunije odgovoriti svome zadatku. Iz dramske igre »Svadba — Traženje ovce« (str. 151 u mojoj knjizi).

Kad svatovi dođu po mladu, nađu je u kući zatvorenu. Nikoga vani. Svatovi pošalju svoga glasnika. On nastoji da se tajno zavauče u kuću. Ukoliko uspije, pojavi se na prozor i svatovi mogu bez zaprike u kuću. On se obično provuče kroz podrum. Ako ne uspije, on čeka svatove vani. Preko vrati od mladine kuće je mladina barjak.

I ovdje su upute višesmjerne.

¹² Ovdje posebno naglašavamo tzv. šekspirske karakteristike pozornice, jer je riječ o najreprezentativnijem teatrološkom fenomenu u historiji ljudske kulture. Ali je sam tip pozornice znatno raniji i stariji, a mi ga naglašavamo kao neprijepornu potvrdu osebnjune teatrološke tradicije u našoj nacionalnoj kulturi.

¹³ Kostimografija (franc. costume, na sceni svako odijelo u kojemu glumac nastupa, grč. graphein pisati) u usmenoj narodnoj teatrologiji predstavlja određeni sistem odijevanja, koji potpuno logički odgovara sistemu scene kao i samom sistemu izvođenja scensko-dramske igre.

Navodimo primjer iz dramske igre »Zučur-popa« (str. 195 u mojoj knjizi).

Za ovu se igru odaberu dva igrača; jedan obuče crne, poderane dugačke haljine; bradu načini od bijele vune, o ramenu objesi torbu, a u ruke uzme štap. To je zućur-pop, i za njim ide sa torbom o ramenu i štapom u ruci njegov dak.

Iako jednostavno izrečen i prikazan, gornji primjer ipak jasno potvrđuje našu misao o postojanju određenog kostimografskog sistema.

¹⁴ Dublje zakonitosti usmene narodne improvizacije na području usmene narodne teatrologije moraju se usrdnije povezati s općim usmenim karakterom narodne književnosti. I ovdje je nužno naglasiti da su kategorije usmenosti i govorenosti konstitutivne snage u oblikovanju tekstova.

Sistem natuknica, koji nužno proizlazi iz kategorije usmenosti i koji čini osnov pamćenja i reproduciranja u cjelokupnosti usmene narodne književnosti, posebno je razrađen u usmenoj narodnoj teatrologiji. Glumac ne uči ulogu napamet, on je i ne zna svu napamet, nego mu natuknice, međusobno povezane i usklađene, omogućavaju da ispuni svoj glumački zadatak.

¹⁵ Najviše prijeporno pitanje u usmenoj narodnoj teatrologiji jest pitanje: postoji li tu konkretni redatelj koji je na bilo koji način nadređen dramskoj grupi i ima li u svemu odlučnu riječ, kako i na koji način? Pitanje u izvjesnom smislu — presudno ne samo za redatelja, nego i za cjelokupnost usmene narodne teatrologije.

Izravnih podataka nemamo nigdje, pa ni u samom tekstu; ni približno kao što imamo za druge dramaturške komponente o kojima smo ovdje opširnije govorili.

Ipak ukazujemo na jednu presudnu činjenicu. U većini dramskih tekstova, ili barem u jednom dijelu, otkrivamo unutrašnji logički — u dramaturškom smislu — red, postupno razvijenu scensko-dramsku fakturu i privođenje ukupne scenske radnje jednom dramaturškom zaključku. U najmanjim, jednostavnijim tekstovima, npr. u dramskim igrama »Orači« (str. 155) ili »Brijat se« (str. 177), a pogotovo u složenijim, pa i glomaznim scenskim radnjama kao što je novovinodolski »Mesopust« (str. 162) mi otkrivamo takav unutarnji red i jednu jedinstvenu dramsku volju i dramaturšku tendenciju. (Svi primjeri u mojoj knjizi.)

U tim faktorima nalazimo nedvojbene potvrde o postojanju, radu i presudnoj funkciji jednog živog konkretnog redatelja.

¹⁶ Svi primjeri koje ovdje, kao i nešto kasnije, navodimo nalaze se u knjigama:

a) Nikola Bonifačić Rožin: Narodne drame, poslovice i zagonetke. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, Zora — MH, 1963.

b) Tvrtko Čubelić: Usmena narodna retorika i teatrologija — Zagreb, 1970.

¹⁷ Mavro Vetranic Čavčić (1482—1576): Posvetilište Abramovo. Skazanje četvrto, Govor osmi. SPH, IV. U Zagrebu, 1872, str. 330.

¹⁸ Marin Držić: Novela od Stanca, prikazana u Martolice Hajdinova na piru. Pet stoljeća hrvatske književnosti, 6, Zagreb, MH — Zora, 1962, str. 42.

¹⁹ Idem: Dundo Maroje. Prolog. Pet stoljeća hrvatske književnosti, 6, Zagreb, MH — Zora, 1962, str. 194.

²⁰ M. Medini: Dubrovačke poklade u XVI i XVII vijeku i Čubranovićeви nasljednici. U Dubrovniku, 1898.