



Ivan Lozica

**PROBLEMI KLASIFIKACIJE
FOLKLORNIH KAZALIŠNIH OBLIKA**



Za razliku od usmene književnosti, folklorne glazbe ili plesa, čije postojanje nitko ne osporava, postojanje se folklornoga kazališta dovodi u pitanje. Iako je teorija o obrednom podrijetlu kazališta gotovo univerzalno prihvaćena, prihvaćena je kao aksiom kazališne historiografije. Povijest kazališta doima se kao model jednostavne evolucije, gdje složeniji i sve savršeniji oblici kazališne umjetnosti zamjenjuju i ukidaju jednostavnije i manje vrijedne. Postoji kazalište, postoji amatersko kazalište, pa i pučki teatar (popularno kazalište za puk), ali ne postoji folklorno kazalište, a ako postoji, to su onda samo one rijetke i malobrojne predstave sa svjesnom dominantnom estetskom funkcijom, vrlo često »utonula kulturna dobra«, izvedbe pod utjecajem pisane književnosti, crkve, ili na koji drugi način bliske građanskoj kulturi. U novije vrijeme tu su još i dramatizacije narodnih običaja, razni dijalozi (ponekad

čak i pjevani) kao međutočke na priredbama folklornih društava — i to je sve. Ipak, folklorno kazalište postoji.

Folklorno kazalište ne postoji i ne može postojati ako u tradicijskoj, folklornoj sredini tražimo institucionalizirano građansko kazalište. Poigrajmo se riječima: tko po brdskim zaseocima traži Hrvatsko narodno kazalište, taj ga neće naći! Rođenjem profesionalne kazališne umjetnosti iz magijskih i religijskih obreda prošlosti ne prestaje postojanje tih i drugih kazališnom činu bliskih izvedbi. Slični procesi traju i danas. Nestajanje mnogih tradicijskih oblika predstavljanja ne znači da folklorno kazalište sasvim izumire — stare se forme zamjenjuju novima, potreba za glumom i predstavljanjem nalazi nove mogućnosti zadovoljavanja. Svijest o scenskim vrijednostima narodnih običaja, plesa, pjesme itd. dovela je folklor na scenu, i tako se dogodilo da su izvanteatarske funkcije, nekad dominantne, ustupile mjesto baš teatarskoj funkciji u radu lokalnih kulturno-umjetničkih društava. Proces koji je stvorio folkloristiku, pa i sam pojam *folklor*, danas se nastavlja: spoznaja o vrijednosti blaga koje izumire doprla je i do samih sudionika folklornih procesa na selu, potaknula obnavljanje već zaboravljenih tradicija, transformiranih u novim životnim uvjetima.

Dva primjera klasifikacije folklornih kazališnih oblika u Hrvatskoj

Istraživanje folklornog kazališta u Hrvatskoj zaostaje i za ostalim teatrološkim istraživanjima i za istraživanjem drugih aspekata folklor. Razumljivo je da se prvi istraživači nisu ozbiljnije mogli posvetiti pitanjima klasifikacije. Nikola Bonifačić Rožin priređuje prvi izbor narodnih dramskih tekstova (Bonifačić Rožin 1963) upozoravajući na postojanje narodne dramske književnosti, a time i na postojanje narodnog kazališta. Potrebe edicije u kojoj je knjiga tiskana i istraživačko usmjerenje autorovo rezultirali su podjelom dramskih tekstova u tri skupine, »prema tome koliko dramskog karaktera ima kod svakoga od njih« (Bonifačić Rožin 1963, 19). Podjela N. Bonifačića Rožina na *narodne glume*, *narodne igre* i *narodne običaje i obrede* nije, dakle, zamišljena kao klasifikacija folklornih kazališnih oblika, nego kao podjela *zapisanih* dramskih tekstova. Nazivi triju skupina pokazuju da je autor ipak uzeo u obzir i izvođenje i funkciju izvođenja, a to potvrđuje i podjela *narodnih gluma* na *glume sa čovjekom*, *glume s lutkom* i *glume sa sjenom*, kao i to da su *glume sa čovjekom* svrstane prema vre-

menu i prilici izvođenja. Kombinirani kriteriji ove podjele posljedica su implicitne autorove teze o obrnuto proporcionalnom odnosu magije i dramskog dijaloga — magijska funkcija vezana je uz šutljive, zastrašujuće maske, a slabljenjem magijske funkcije maska polako nestaje s glumčeva lica i javlja se dramska riječ. Kako je magija svojstvena običajima i obredima, oni bi morali imati manje razvijen dijalog nego igre, a igre bi opet imale manje razvijen dijalog od gluma. Podjela na običaje i obrede, igre i glume predstavljala bi na taj način istodobno i tri stupnja u gradaciji razvijenosti dramskog teksta. Iako je ova pretpostavka o odnosu magije i drame privlačna i uvjerljiva, ipak običaji i obredi nemaju isključivo magijsku prirodu, a mnogi imaju i razvijen dijalog. Tako se dogodilo da su se razvijeniji tekstovi nekih običaja našli u grupi narodnih gluma. Članovi diobe međusobno se ne isključuju, neki običaji svrstani su u glume, a neke glume istodobno su i običaji, podjela je ostala nejedinstvena jer nije provedena po jednom principu. Na spomenute nedostatke upozorila je M. Bošković-Stulli (Bošković-Stulli 1965, 205), predloživši podjelu po funkciji na tekstove koji su sastavni funkcionalni dio narodnog običaja, na tekstove relativno osamostaljenih scena vezanih još uvijek uz pojedine običaje i na tekstove samostalnih scenskih izvedbi. Takva podjela svakako bi bila jedinstvenija, iako bi za potrebe antologije dramskih tekstova i ona bila neprikladna jer bi se u grupi samostalnih scenskih izvedbi npr. usporedo s dramatizacijama narodnih pripovijedaka našle i igre i lutkarske predstave i kazališta sjena i dramatizacije običaja. Podjelu N. Bonifačića Rožina možemo ubrojiti u nedostatke njegove, za istraživanje folklornoga kazališta inače dragocjene knjige, ali moramo primijetiti da je autor ipak uočio tri bitna kriterija za podjelu folklornog kazališnog izraza: kriterij razvijenosti dramskog teksta, kriterij funkcije izvođenja i kriterij načina izvođenja.

Okrstivši područje folklornog kazališta zbunjujućim nazivom *usmena narodna teatrologija*, T. Čubelić ga je shvatio nešto uže nego Bonifačić Rožin. Čubelić stalne, zapisane tekstove koji su vezani uz obred ili koju konkretnu povijesnu temu, koji se uče napamet i ne dopuštaju naglašenu tekstovnu improvizaciju (kao što su *Moreška*, *Robinja s Paga* i *Betlehemari*), smatra drugim tipovima teatarske prakse (*konfesionalno-teatarska praksa* i *teatarska praksa naših malih gradova i polugradova*) i primjećuje da se takvi tekstovi i jezikom razlikuju od tekstova *usmene narodne teatrologije* (usp. Čubelić 1970, XLVI—XLVII). Čubelić spomenute aspekte teatarske prakse smatra graničnim područjima koja je uvijek teško razdvojiti, ali želi naglasiti »vidljive i osjetljive razlike u razgranatoj teatarskoj praksi« (Čubelić 1970, XLVII). On piše o klasifikaciji

usmene narodne teatrologije (Čubelić 1970, LVII—LXVII), odlučuje se za podjelu na četiri osnovna oblika prema načinu izvođenja (prema odlučnim i presudnim scenskim sredstvima): a) teatar sa sjenama, b) teatar s lutkama, c) teatar s maskama, d) teatar — dramske igre (koji se ostvaruje u dva oblika: 1. dramske igre, 2. scensko-muzičke igre). Pored ove podjele, po kojoj su razvrstani i tekstovi u njegovoj knjizi, autor spominje i mogućnosti nekih drugih podjela, »prema motivsko-te-matskoj obradi, tj. prema osnovnom ugođaju i karakteru dramske fature« na »lakše komedije, oštrije satire, farse, komedije karaktera i komedije situacije, pojednostavljene melo-drame i dr.« (Čubelić 1970, LXI—LXII), te prema »užem te-matskom kriteriju« na scensko-dramske igre sa *svatovskom tematikom*, na one s područja *momačkih i zabavnih igara*, na one s područja *različitih društvenih zanimanja i zvanja*, na one s područja *historijske tematike* u užem smislu itd. Te dvije druge mogućnosti podjele (po temi i načinu obrade teme) Čubelić je samo naznačio, ostavši na razini analogije s pisanom dramskom tradicijom i na razini nabranjanja različitih tema i motiva. Za razliku od Bonifačića Rožina, Čubelić nije imao sluha za specifičan način postojanja folklornog scen-skog izraza u kontekstu, pa dok s jedne strane nastoji precizno razgraničiti *usmenu narodnu teatrologiju* od pisane dramske književnosti, s druge strane u njegovoj knjizi nikakva razlika ne postoji između običaja i obreda, igre i kazališnih oblika. Sve je to uključeno u područje *usmene narodne teatrologije*, život je promatran kao teatar, a da u takvoj koncepciji čak i krvava zbilja i zločin figuriraju kao kazališni čin drastično pokazuje tekst Stevana Delića (usp. Čubelić 1970, 147—150), tekst o ot-mici djevojaka, s navođenjem tri konkretna slučaja otmice, s ubojstvima, premlaćivanjem staraca i detaljnim opisom načina silovanja. Čubelić je običaj otmice shvatio kao *usmenu narod-nu dramsku igru* i uvrstio spomenuti tekst u svoju knjigu, i to baš kao prvi primjer u skupini dramskih igara.

Drama i predstava

Svaka je klasifikacija neizbježno arbitrarna: klasifikator bira karakteristike na temelju kojih klasificira činjenice, i to one karakteristike koje su po njegovu mišljenju bitne za samu pri-rodu činjenica koje je potrebno klasificirati. Da bismo klasifi-cirali činjenice, moramo ih prvo prikupiti, ali da bismo ih pri-kupili moramo izdvojiti bitne karakteristike koje će nam po-moći da činjenice koje želimo klasificirati prepoznamo kao ta-kve (usp. Cohen, Nagel 1934). U slučaju kazališnih činjenica pi-

tanje prepoznavanja bitnih obilježja na temelju kojih bismo neko zbivanje mogli smatrati kazališnim činom prilično je složeno, jer je i sam kazališni čin kompliciran. Ne postoji jedina jedina karakteristika kazališne predstave koju bismo mogli izdvojiti kao specifično i najbitnije kazališno svojstvo, *proprium* kazališne predstave. Još sudbina Aristotelove definicije tragedije pokazuje nam da kazališnu predstavu nije lako definirati, da nije lako odabrati ni rod a ni specifičnu razliku i da specifična razlika nije jednostavna, nego uočljiva na različitim razinama predstave. (Aristotel piše o fabuli, karakterima, dikciji, mislima, scenskom aparatu i glazbi.) Glavna je teškoća u tome što sredstva kojima se kazalište služi nisu isključivo kazališna, a to opet znači da granice kazališta i drugih sfera života nisu i ne mogu biti rigidne, jer mnoge situacije i zbivanja imaju neke od karakteristika kazališnih predstava i nerijetko će samo o reakcijama publike zavisiti da li će zbivanje biti shvaćeno kao predstava ili ne. Želimo li govoriti o folklornom kazalištu, moramo pogotovo imati na umu da je riječ o graničnom području u kojem kazalište nije zatvoreno u rezervat kazališne zgrade, nego kao umijeće predstavljanja živi u kontekstu i u spontanom jedinstvu s raznim oblicima igre, običaja i ljudskog ponašanja uopće.

Tvrdnja da ne postoji narodna drama kao književna vrsta usmene književnosti javlja se i kod nas i u svijetu (usp. Latković 1967, 44; Balašov 1977, 26; Bovan 1980, 22—23), i mogli bismo se s njom i složiti, no to još uvijek ne bi značilo da negiramo postojanje folklornog kazališta. Kazalište ne sačinjavaju dramski tekstovi, nego kazališne predstave. Prikupljanje činjenica (kao znanstveni zadatak koji bi prethodio klasifikaciji) nezamislivo je bez svojevrsne (svjesne ili spontane) pred-klasifikacije, određivanja koje ćemo činjenice prikupljati. Ali, u našem slučaju nije riječ samo o tome: činjenice koje bismo mi htjeli klasificirati jesu predstave, a predstave uopće nije moguće prikupljati, one su kao oblici ljudskog ponašanja neusporedivo krhke i efemernije od leptira. Ne samo da nije moguće istodobno percipirati i komparirati dvije ili više predstava: i jedna jedina predstava zapravo je zbivanje, proces. Predstava, dakle, ne postoji istodobno u svojoj cjelovitosti, ne postoji kao artefakt, nego kao slijed postupaka. Predstava je u tome slična glazbi, plesu i usmenoj književnosti.

Izvedba (performance) kao način postojanja usmene književnosti, glazbe i plesa svakako je srodna kazališnoj predstavi. Pokušat ćemo ovdje izložiti po čemu se predstava razlikuje od tih drugih izvedbi, što može biti od velike koristi za razumijevanje prirode folklornog kazališta.

Izvedba (performance) i predstava

Svaka predstava jest izvedba, ali svaka izvedba nije predstava. Za razliku od npr. pjevanja pjesme, pričanja priče ili plesa i svirke, predstavu doživljavamo kao cjelovito zbivanje koje se izdvaja iz spontanog životnog događanja, kao nešto što ne pripada svakodnevnoj stvarnosti. Mogli bismo reći da je predstava nova zbilja. Nova se zbilja predstave može shvatiti kao složeni umjetnički znak, zapravo skup različitih znakovnih sustava. I svaka folklorna izvedba u kontekstu uvijek uključuje nekoliko paralelnih znakovnih sustava: pjevanje pjesme uključuje npr. verbalnu i glazbenu komunikaciju, ali isto tako i mimiku i gestu, pa čak donekle i znakove vezane uz prostor izvedbe i vanjski izgled izvođača. Jasno je, međutim, da su i izvođačima i publici u slučaju pjevanja pjesme najbitniji verbalni i glazbeni jezik, a svi su ostali u drugom planu. U slučaju folklorne predstave broj znakovnih sustava bit će veći, a hijerarhija po važnosti manje izražena. To je razlika između *kazivanja* o izmišljenoj zbilji i *pokazivanja* izmišljene zbilje, razlika između *naracije* i *prezentacije*, tj. predstavljanja. Predstava jest izmišljena zbilja.

Pretpostavimo da smo na seoskoj svadbi i da je pred nama scena prodaje lažne krave. Podjednako važan bit će govor (svađa oko cijene), ton (način govora »prodavača«, koji imitira možda i nekoga od nazočnih), mimika, gesta i kretanje, kostim, rekviziti (složena konstrukcija »krave« — dva čovjeka prekrivena tkaninom i kao glava glineni čup na štapu), važni su zvučni efekti (glasanje »krave«, razbijanje čupa itd.).

Takva nova zbilja nije ni laž ni istina: niti je na sceni pravi sukob, niti je to pokušaj da se publika prevarom uvjeri u istinitost zbivanja na sceni. Predstava je izmišljena (umjetna) zbilja — ona može biti slična svakodnevnoj zbilji, ali može biti i sasvim različita, važno je da slijedi vlastite zakone. Naravno, sudionici u predstavi ne mogu (i ne žele) izmišljenom zbiljom potpuno ukinuti pravu. Predstava u odnosu prema pravoj zbilji posjeduje autonomiju, ali ne i nezavisnost — uvjetna zbilja usađena je u pravu zbilju vremenski i prostorno kao forma u materiju; zbilja predstave moguća je jedino ako sudionici (i izvođači i publika) prihvate temeljnu konvenciju predstavljanja. Izvođači moraju djelovati *kao da* nisu ono što u pravoj zbilji jesu (npr. glumci) i *kao da* su bića iz svijeta predstave. Svijet predstave u pravilu ne dopušta egzistenciju nekog drugog stvarnog svijeta izvan sebe. Publika, kao grupa ljudi iz tog (sa scene gledano) nepostojećeg svijeta, prihvaća vlastito nepostojanje u svijetu predstave, neaktivnost. Postojati aktivno u svijetu predstave može se samo ako prethodno napustimo

stvarni svijet. Publika tako postaje neophodan dio predstave, ona je *cordon sanitaire* koji štiti izmišljenu zbilju predstave od prave zbilje — ali i obrnuto.

Prihvatimo li određenje predstave kao izmišljene zbilje, morat ćemo primijetiti da osim u kazališnim predstavama izmišljena zbilja postoji i u nekim drugim srodnim društvenim pojavama, u dječjoj igri, magijskom obredu itd. U nekima od tih oblika ljudskog ponašanja javlja se ono isto *kao da* (dječja igra), u drugima ne postoji *kao da*, nema svijesti o izmišljenoj zbilji (magijski obred). Pojava publike pri takvim izvedbama u nekim slučajevima može stvoriti situaciju u mnogome sličnu kazališnoj predstavi, ali to još ipak nisu kazališne predstave. Kazališna predstava pretpostavlja svijest o *predstavi* — i publika i izvođači doživljavaju izvedbu kao *predstavljanje*, postavljanje na scenu unaprijed planirane radnje, izmišljene zbilje. Ali ne samo to. Kazališna predstava kao umjetnička izvedba mora imati estetsku funkciju kao dominantnu i na razini izvođenja i na razini recepcije. Izvedba s dominantnom estetskom funkcijom, umjetnička izvedba, jest poseban oblik ponašanja, pri kojem je presudno inzistiranje na izvedbi samoj, što donekle odgovara Jakobsonovom usmjerenju poetske funkcije na poruku, a ne na pošiljaoca, kontakt ili kôd (usp. Jakobson 1966, 285—324). Definiranje folkloru kao umjetničke komunikacije u malim grupama (Ben-Amos 1971) daje izvedbi ključno mjesto u proučavanju folkloru. Samo umjetničke izvedbe takvom su definicijom uključene u folklor — mnoga područja tzv. narodnog života njome su isključena. (O različitim shvaćanjima izvedbe [performance] vidi: Abrahams 1981. O problemima definiranja folkloru vidi: Lozica 1979.)

Usprkos velikoj popularnosti Ben-Amosove definicije u suvremenim folklorističkim istraživanjima, pitanja razlikovanja umjetničke i neumjetničke komunikacije ostaju i dalje otvorena. Da li je svaka umjetnička komunikacija u maloj grupi folklor? Da li je folklor nužno vezan uz malu grupu? Da li je umjetnost univerzalna pojava, svojstvena svim kulturama i svim razdobljima? I, najzad, postoji li uopće svjesna estetska funkcija u folkloru izvedbama? Ako ne postoji, znači li to da umjetnosti nema u folkloru?

Razlikovanje umjetničke i neumjetničke komunikacije nije uvijek jednostavno. To zavisi o *kompetenciji* izvođača i publike. U idealnom (imaginarnom) slučaju i publika i izvođači doživljavali bi izvedbu na jednak način, postojala bi potpuna obostrana kompetencija. Uvriježeno je mišljenje da je obostrana kompetencija preduvjet uspjele izvedbe. U folkloru kao da i nije sasvim tako — čak ni približno podudaranje produktivne i receptivne kompetencije nije uvijek neophodno. Izra-

žajne mogućnosti izvedbe i kombinacija (simultana) različitih znakovnih sustava omogućuju različito dekodiranje iste izvedbe. Promjenom konteksta izvedbe takve mogućnosti još su vjerojatnije. Moguća je promjena u hijerarhiji funkcija u promijenjenom kontekstu. Čak ista izvedba različitim gledaocima (zavisno o njihovoj naobrazbi i kulturnoj pripadnosti itd.) može imati drugačiju dominantnu funkciju. I samo stvaranje pojma *folklor*, pa i folkloristike, posljedica je promjene konteksta, koja je dovela do nepodudaranja produktivne i receptivne kompetencije. Građanska inteligencija prošlog stoljeća, prestravljena užasima industrijalizacije, pretrpanim gradovima i pauperizacijom sela, razočarana neuspjehom revolucionarnih pokreta, idealizirala je jednostavan seljački život u prošlosti. U njihovim očima (a tragovi takvih pogleda traju snažno i danas), običaji, navike, vjerovanja, arhitektura, odjeća, svakodnevnii uporabni predmeti itd. primaju nove estetske kvalitete, a praktične, uporabne funkcije tih pojava odlaze u drugi plan, na sličan način kao što i danas stara glačala na ugljen postaju ukrasi na policama ili kao što rekonstruirani svadbeni običaji postaju predstave kulturnoumjetničkih društava.

P. G. Bogatirjov u svojem tekstu o narodnom kazalištu Čeha i Slovaka (Bogatyrev 1971) piše kako dominantna funkcija u narodnom kazalištu ne mora biti estetska funkcija, da dominantna funkcija može biti neka od izvanestetskih funkcija, a estetska funkcija često ostaje u drugom planu.

K. V. Čistov (usp. Čistov 1976. i drugdje) razlikuje folklorne vrste s dominantnom estetskom funkcijom od vrsta kod kojih estetska funkcija nije dominantna, nego podređena praktičnoj. On razlikuje i vrste sa svjesnom estetskom funkcijom od vrsta kod kojih estetska funkcija nije dominantna, nego podređena praktičnoj. Razlikuje i vrste sa svjesnom estetskom funkcijom u trenutku izvedbe od onih vrsta kod kojih pri izvedbi ne postoji svijest o estetskoj funkciji.

Maja Bošković-Stulli (Bošković-Stulli 1981) zastupa tezu da za razliku od moderne književnosti usmena poezija ne poznaje estetsku funkciju kao dominantnu, što ne znači da je estetska funkcija podređena praktičnim funkcijama — estetska je funkcija s praktičnim funkcijama stopljena i djelotvorna, iako ispod razine svijesti.

Sva ta složena pitanja o umjetnosti i folkloru posebno se zaoštavaju kad je riječ o kazališnim predstavama, jer izgleda da je svijest o dominantnoj estetskoj funkciji izvedbe (i na razini produkcije i na razini recepcije) tu neizbježna. Ne prihvatamo li to, brišemo razliku između dasaka i života, između drame i dramatičnosti. Razni običaji, igre, obredi itd. mogu biti slični kazalištu — ali kazališne predstave to nisu.

Kritika analogije

Pitanje umjetničke prirode folkloru nije samo pitanje dominantne uloge estetske funkcije, pa ni pitanje je li ona ili nije svjesna ili nesvjesna. Riječ je o drugačijem poimanju umjetnosti. Uzvišena i rafinirana Umjetnost dijete je građanskog društva, začeto u trgovačkim centrima talijanske renesanse, a rođeno u romantizmu.

Folklorno kazalište ipak postoji, ali ne kao pojava analogna kazališnim institucijama, baroknim Talijanim hramovima građanskoga društva, nego kao predstavljanje u folklornom kontekstu.

Folklorne predstave bliske su teatarskim eksperimentima šezdesetih godina (happening, ophodi, sudjelovanje publike), bliske su po svojim dramaturškim postupcima suvremenom kazališnom ukusu i sigurno zaslužuju veću pažnju. Slijedimo li misao K. V. Čistova (Čistov 1975), da nije ispravno promatrati po čemu se folklor razlikuje od pisanje književnosti, nego da je primjerenije promatrati po čemu se pisana literatura izdvaja iz folkloru, i pitanje folklornog kazališta moći ćemo postaviti drugačije. Iako bi bilo smjelo pretpostaviti da su svugdje oblici profesionalnog kazališta neposredno izrastali iz narodnih obreda, ipak ne smijemo zapostaviti scenska svojstva mnogih i danas živih tradicija, godišnjih običaja i običaja uz rad, pa i nekih životnih običaja (naročito svadbe) koji uključuju kazališnom činu bliske izvedbe. Ne smijemo zanemariti ni međusobne utjecaje i prepletanja folkloru i kazališnih zbivanja.

Usmena književnost, folklorna glazba i ples egzistiraju više ili manje uspješno i izvan izvornoga konteksta, kao zapisi ili kao izvedbe na temelju zapisa. Folklorni kazališni izraz utkan je u živo tkivo života i samo izuzetno postoji u obliku cjelovitih predstava. Kažemo li da ne postoji folklorno kazalište jer nema dovoljno cjelovitih predstava s dominantnom estetskom funkcijom ili zato jer nema pisanih dramskih tekstova kao artefakata, pogriješit ćemo. Jer tada ne samo da ne postoji folklorno kazalište, tada ne postoji ni usmena poezija, ni glazba, ni ples... Umjetnost koja je u građanskom društvu izdvojena ali i zarobljena u bjelokosnom tornju profesionalizma, u tradicijskoj kulturi pripada svima. Možda bismo sve to mogli još zaoštriti tvrdnjom da u tradicijskim kulturama ne postoji ni folklor — jer folklor je rezultat pogleda na svijet građanske klase, on nastaje stvaranjem svijesti o umjetničkim vrijednostima tzv. narodnog života, folklor je do danas većinom bio sačinjen od elemenata izdvojenih iz izvornoga konteksta, živog procesa. Glavni problem jest u tome što predstavljačke, glumačke vještine nisu mogle biti izdvojene iz konteksta zapisivanjem. Gluma i drugi kazališni elementi sastavni su dio različiti-

tih društvenih zbivanja, kazalište je samo jedan od oblika predstavljanja, a predstavljanje se koristi različitim jezicima (govor, pokret, kostim, maska itd.). U sferama narodne epike i lirike relativno je lako bilo prepoznati stih kao poetski jezik i zapisivanjem ga izdvojiti iz konteksta izvedbe uz glazbu ili iz konteksta običaja — poezija ostaje poezijom, pa bila pisana ili usmena. Izdvajanje pisane poezije shvaća se tako kao rođenje poezije iz poezije, kao proces vidljiv gotovo i do naših dana (utjecaj usmene poezije na poeziju 19. stoljeća). Nasuprot tome, »umjetničko« kazalište rođeno je davno, još u antičkoj Grčkoj, a to nije bilo rađanje kazališta iz kazališta, nego iz barem naizgled raznorodne pojave, iz obreda. Kasniji utjecaji folklornih oblika na profesionalnu teatarsku praksu ni približno nisu bili tako jaki kao utjecaji usmene književnosti na pisanu. To ipak ne znači da tih utjecaja nije bilo, jer podataka o putujućim družinama i zabavljačima ima malo, a pisani dokumenti registrirali su samo kazališni život vlastele i bogatoga građanstva. Međutim, već i ono malo što nam je poznato o crkvenim prikazanjima svjedoči o scenskoj kulturi puka; a poznata činjenica da je cjelokupan kazališni život starog Dubrovnika i dalmatinskih gradova bio vezan uz svadbe i vrieme poklada također mnogo govori.

Stupnjevi i analiza predstavljanja

Bit kazališnog umijeća jest predstavljanje, a predstavljanje bismo uvjetno mogli definirati kao pokazivanje izmišljene zbilje, ponekad s umjetničkom tendencijom. Predstavljanje, međutim, nije uvijek cjelovito umjetničko djelo, ono postoji kao vrsta ljudskog ponašanja u raznim oblicima i stupnjevima. Institucija kazališta kakvu poznajemo danas, samo je jedan od oblika predstavljanja. Osim kazališta profesionalnih glumaca tu su još i kazališni amateri, razni oblici propagandnog, prosvjetiteljskog i komercijalnog predstavljanja, cirkus, ali i ono što bismo htjeli obuhvatiti terminom folklornih kazališnih oblika: običaji i obredi, igre i predstave u kontekstu svakodnevnog života tradicijske kulture, ali i urbanih sredina danas.

Kao što unutar ljudskog ponašanja možemo slijediti tri stupnja (usp. Hymes 1975, 18), od sasvim običnog *ponašanja (behavior)* pojedinca, preko *vladanja (conduct)* u skladu s društvenim normama i pravilima što ih nameće kultura, do *izvedbe (performance)* kad pojedinac ili grupa preuzme odgovornost za prezentaciju, isto tako bismo mogli pratiti i analogne stupnjeve predstavljanja. Na razini individualnog ponašanja *teatralnost* kao najniži stupanj predstavljanja usmjerena je na samog pojedinca — teatralnim ponašanjem pojedinac svra-

ća pozornost na sebe i na svoje ciljeve. Što je u ponašanju pojedinca teatralnost, to je u ponašanju grupe *teatrabilnost*. Teatrabilna se pojava izdvaja iz realnosti kako bi tim izdvajanjem postigla izvanteatarske ciljeve (magijske, religijske, materijalne, rekreativne, pedagoške, političke itd.). Kao i kazališna predstava, teatrabilno zbivanje može se izdvajati iz svakodnevnog života istim sredstvima: svjesnim postavljanjem na scenu unaprijed planirane radnje, kostimima, scenom, dekorom, izvođačima, publikom, osvjetljenjem, glazbenom pratnjom itd. Teatrabilnim zbivanjima možemo smatrati razne skupove: svečana otvaranja, primanja, kongrese, sportske i političke skupove, ali i pogrebe, svadbe, vjerske obrede i druge običaje, pa i razne igre djece i odraslih. Teatralnost lako pre-raste u teatrabilnost ako naiđe na odziv, a od nekih teatrabilnih zbivanja do teatarske umjetničke kreacije nije daleko, jer naglašeno odvajanje od svakodnevnog života i sudjelovanje u pripremama i izvedbi lako postaje samo sebi ciljem. Dominantna estetska funkcija jedino je što takvom predstavljanju nedostaje da bi postalo kazališna predstava (O teatralnosti, teatrabilnosti i teatru usp. Lozica 1980, 88—89; 1981, 89.) Ono što smo do sada rekli o razlici između folklorne predstave i drugih folklornih izvedbi kao o razlici *pokazivanja* izmišljene zbilje i *kazivanja* o njoj, morat ćemo uzeti u obzir pri analizi folklornih oblika predstavljanja. Izvedbu u usmenoj književnosti možemo doživjeti kao *pjevanje pjesme* ili *pripovijedanje priče*. Jasno je da tekst pjesme ili priče nije gotov tekst te da čin izvedbe nije samo prenošenje, nego sadrži i kreativne momente. U slučaju folklorne predstave to je još mnogo više naglašeno, tu je riječ o kompleksnom kôdu, o spletu verbalnih, vizualnih, zvukovnih i drugih znakovnih sustava. Dok u slučaju literarno orijentirane tradicije profesionalnog dramskog kazališta unaprijed napisani tekstovi, dramski tekstovi, anticipiraju donekle i scensku realizaciju, u slučaju folklornih predstava važnost verbalne komponente neusporedivo je manja. Pokušamo li na folklorne kazališne oblike primijeniti u analizi folklora već uobičajenu Dundesovu podjelu (Dundes 1964, 251—255) na razine *teksture*, *teksta* i *konteksta*, razina teksta neće biti dramski tekst, nego sama predstava, a relativno potpun zapis teksta neće biti transkripcija magnetofonskog zapisa, nego zvučni film ili magnetoskopska snimka. Kako piše Tadeusz (Kowzan 1980, 8—9), predstava se služi i slušnim i vizualnim znakovima, jednako tako znakovima sustava koji služe sporazumijevanju među ljudima kao i sustavima nastalima iz potrebe za umjetničkim djelovanjem. Nema znakovnog sustava, nema znaka koji ne bi mogao biti upotrijebljen u predstavi. Kazališnu *teksturu*, pa i teksturu folklornog predstavljanja, neće sačinjavati samo jezičnostilski znakovi verbalnog teksta, ne-

go znakovi svih znakovnih sustava sadržanih u predstavi. T. Kowzan razlikuje ih trinaest (govor, ton, mimika lica, gesta, kretanje pozornicom, šminka, frizura, kostim, rekviziti, dekor, rasvjeta, glazba, šumovi), ali je nedvojbeno da ih već prema karakteristikama predstave ili tipa predstave može biti više ili manje. Pisani dramski tekst nije dio predstave, ne pripada teksturi same predstave, nego njezinom neposrednom kontekstu, kao i redateljski postupci, pokusi i sve drugo što vodi predstavi ali nije njome obuhvaćeno (Lozica 1981, 86). Elementi predstave (teksturalni elementi ili znakovi) imaju funkciju unutar znakovnog sustava kojemu pripadaju, ali i unutar sustava predstave kao cjeline. Kazališni su znakovi posljedica hotimičnog procesa — ono što izvan predstave može biti nehotično emitiran prirodni znak (npr. bore na čelu staroga kralja), uključivanjem u izmišljenu zbilju kazališne predstave postaje umjetnim, hotimičnim znakom (šminka ili svjestan izbor staroga glumca). Da znakovi u kazalištu osim neposredne denotacije imaju i dodatna konotativna značenja, pisao je sovjetski folklorist Bogatirjov (Bogatyrev 1971a) još 1938. godine. Sustavna analiza teksture kazališne predstave otežana je i prepletanjem znakovnih sustava, zvuk može preuzeti funkciju dekora, gestikulacija ulogu govora itd. (usp. Helbo 1975). U slučaju folklornih kazališnih oblika manje je umjetno proizvedenih znakova a više prirodnih, kojima se predstavljanjem daje dodatna značenja (Lozica 1981, 86).

Kontekst kazališne predstave, pa i svakog oblika folklornog predstavljanja, društvena je situacija u kojoj se predstava izvodi. Kontekst je tako sve ono što nije predstava (a može se s predstavom bilo kako dovesti u vezu), ali je kontekst isto tako pomalo i dio predstave same, jer predstava jest uvijek predstava u kontekstu. Folklorno je kazalište neodvojivo od konteksta, ono je kazalište u kontekstu. Funkcija predstavljanja u kontekstu presudna je za razlikovanje *teatrabilnih* i *teatarskih* pojava. Promjena konteksta mijenja funkciju predstave, ali i »izvanpredstavne« funkcije teksturalnih znakova. Pojam konteksta uključuje i pojam tradicije, a ne samo društvene situacije u trenutku predstavljanja. Teatralnost ponašanja jest predstavljanje isključivo na razini teksture (znakovi gestikulacije, mimike, govora, intonacije ili kostima). Teatrabilnost ponašanja može se očitovati kao predstavljanje podjednako na razinama teksta i teksture, ali ne i na razini konteksta. Kazališna predstava jest predstavljanje na svim trima razinama. Jasnno je da postoji uzajamna ovisnost triju razina u živom procesu predstavljanja i da pri njihovom razdvajanju za potrebe teatrološke analize to moramo uzimati u obzir.

Smisao i mogućnosti klasifikacije

Klasifikacija, kao grupiranje činjenica u klase i tih klasa opet u šire klase, može se provoditi na temelju najrazličitijih karakteristika promatranih činjenica. Izbor karakteristika prepušten je klasifikatoru i zavisi o cilju klasifikacije. Smisao klasifikacije folklornih kazališnih oblika jest u njezinoj znanstvenoj primjenljivosti, što znači da bi klasifikacija morala pomoći boljem razumijevanju prirode folklornog kazališta. Iako bismo do neke klasifikacije mogli doći i indukcijom, polazeći od konkretnih pojava i svrstavajući ih u grupe, u praksi to gotovo da i nije moguće zbog kompleksne prirode samih pojava. To nas prisiljava da krenemo od pojma folklornog kazališta, da izaberemo princip po kojemu ćemo diobom doći do nižih pojmova i da tako pojmu folklornoga kazališta odredimo opseg.

Folklorno kazalište svakako jest predstavljanje, i to predstavljanje u različitim oblicima i stupnjevima. Folklornim kazališnim oblicima mogli bismo smatrati neprofesionalne oblike predstavljanja, u rasponu od teatralnog ponašanja pojedinca u svakodnevnom životu, preko raznih oblika igre, običaja i obreda do samostalnih kazališnih predstava.

Potražimo li princip diobe na razini tekstore, tj. scenskog izraza, vidjet ćemo da su tu moguće razne podjele, ali najprikladnijom se čini dioba prema dominantnom izrazu. Taj je princip primijenio Bonifačić Rožin (1963, 20) podijelivši glume na *glume sa čovjekom*, *glume s lutkom* i *glume sa sjenom*. Čubelić (1970, LVII—LX) je tu podjelu primijenio na cjelokupnu *usmenu narodnu teatrologiju*, dodavši skupinu *teatar s maskama*, nazvavši predstavljanje glumaca *teatrom* i podijelivši ga na *dramske igre* i *scensko-muzičke igre*. Takva podjela primjenljiva je i korisna utoliko što grupira oblike predstavljanja srodne po načinu izvođenja, što je neophodno za svako proučavanje folklornog scenskog izraza. Glavna je mana te podjele u tome što ne omogućuje stupnjevanje predstavljanja. Princip je te diobe na razini tekstore, a znamo da teksturalni elementi predstavljanja postoje u mnogim svakodnevnim životnim prilikama. To znači da pri takvoj diobi moramo dobro paziti što dijelimo, što nam je *totum divisionis*, da nam se ne bi dogodilo da životnu zbilju shvatimo kao predstavu.

Uzmemo li princip diobe na razini teksta (tj. predstave), vidjet ćemo da je moguće dijeliti folklorne kazališne oblike prema temi, no takva podjela otežana je često neverbalnom prirodom predstavljanja. Druga mogućnost podjele jest prema pristupu obradi teme, no kako je za folklorne kazališne oblike karakteristično upravo prepletanje šaljivih i ozbiljnih momenata, ni taj princip podjele nema veliku znanstvenu primjenljivost jer bi teško bilo izdvojiti »čiste« žanrove.

Bitne karakteristike po kojima se *folklorni* oblici predstavljanja razlikuju od *nefolklornih* (profesionalnih i neprofesionalnih) oblika predstavljanja postoje na svim trima razinama analize (tekstura, tekst, kontekst), ali su specifične konvencije na razinama teksture i teksta uvjetovane kontekstom — tradicijskom kulturom.

Na razini konteksta predlažemo sljedeću podjelu:

I teatralni oblici ponašanja

II teatrabilni oblici

- 1) kao sastavni dio običaja ili vezani uz njih:
 - a) običaji uz rad
 - b) običaji godišnjeg ciklusa
 - c) običaji životnog ciklusa
- 2) teatrabilni oblici nevezani uz običaje

III teatarske predstave

U toj podjeli u prvoj bi grupi (teatralni oblici ponašanja) bili teksturalni elementi predstavljanja u svakodnevnom životu ili kao sastavni dio drugih izvedbi (pripovijedanje, ples, pjevanje itd.). Drugu bi grupu (teatrabilni oblici) sačinjavale izvedbe na teksturalnoj i tekstovnoj razini srodne teatarskoj predstavi, ali koje to ipak nisu jer im estetska funkcija nije dominantna ni na razini produkcije ni na razini recepcije. Kako se veći dio tradicijskih oblika predstavljanja može svrstati upravo u ovu grupu, potrebna je daljnja podjela, a najprikladnijom se čini subdivizija po vezanosti uz običaje. Priklanjanje ovom principu diobe teatrabilnih oblika možda nije potpuno teorijski opravdano — ali odlučimo li se za teorijski dosljedniju podjelu teatrabilnih oblika prema dominantnoj funkciji u kontekstu, vidjet ćemo da takva podjela ne bi bila u praksi jednostavna jer isti oblik može promijeniti funkciju. Teatrabilni oblik predstavljanja, koji je nekoć bio magijski obred, može npr. kao dominantnu primiti estetsku, zabavnu, političku, ekonomsku funkciju, ili funkciju regionalne, klasne ili statusne pripadnosti itd. Dominantna funkcija predstavljanja jest važna, jer o njoj zavise moguće promjene na razinama teksta i teksture, ali ona nije prikladna kao princip diobe. S druge strane, podjela po vezanosti uz običaje *nije* prava podjela prema funkciji u kontekstu, običaj može imati različite funkcije kao dominantne. Pored toga, ovdje predložena (u hrvatskoj etnološkoj praksi desetljećima prihvaćena) podjela na životne, godišnje i radne običaje nije podjela po funkciji. Zato

će se dogoditi da će npr. grupu teatrabilnih oblika nevezanih uz običaje sačinjavati uglavnom igre, ali će se oblici s dominantnom funkcijom igre naći i u skupinama radnih, godišnjih i životnih običaja. To nam, međutim, i ne bi moralo smetati uzmemo li u obzir sve ostale druge prednosti koje takva podjela u praksi donosi.

Folklorni kazališni oblici uglavnom su teatrabilni oblici. U trećoj grupi (teatarske predstave) naći će se samo folklorne predstave sa svjesnom dominantnom estetskom funkcijom i na razini produkcije i na razini recepcije. Riječ je uglavnom o novijim pojavama (dramatizacije običaja, dramatizacije narodnih pripovijedaka, predstave s fiksnim tekstom itd.).

Podjela na teatralne, teatrabilne i teatarske oblike nije istodobno i hijerarhija vrijednosti. Teatralni oblici nipošto ne moraju biti manje umjetnički vrijedni — na razinama tekstone i teksta svojim djelotvornim i jednostavnim predstavljачkim postupcima mogu i danas poslužiti kao inspiracija kazališnom stvaraocu.

Rezimirajmo: moguće je provesti različite paralelne podjele (kodivizije) na razinama konteksta, teksta i tekstone. Po znanstvenoj primjenljivosti najzanimljivije su predložene diobe na razinama konteksta i tekstone, koje se međusobno dopunjuju. Ovdje je bilo riječi o stupnjevima predstavljanja, a ne o zapisanim dramskim tekstovima, koje bismo, naravno, mogli dijeliti i po potpuno različitim kriterijima od navedenih.

Navedena literatura

- Abrahams, Roger D., *In and Out of Performance u Folklore and Oral Communication — Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković-Stulli, »Narodna umjetnost« (izv. svezak).
- Balašov, D. M., *O rodovoj i vidovoj sistematizaciji folklora*. »Russkij folklor« 17, 1977, 23—34.
- Ben-Amos, Dan, *Toward a Definition of Folklore in Context*, »Journal of American Folklore« 84, No 333, 3—15.
- Bogatyrev, P. G., *Narodnyj teatr Čehov i Slovakov*, u knjizi *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*, Nauka, Moskva.
- 1971a *Znaky divadelni*, u knjizi *Souvislosti tvorby*, Odeon, Praha.
- Bonifačić Rožin, Nikola, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, MH-Zora, Zagreb.
- Bošković-Stulli, Maja, *Narodne drame, poslovice i zagonetke. Priredio Nikola Bonifačić Rožin* (prikaz), »Narodna umjetnost« 3, 203—206.
- 1981 *Mündliche Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes*, u *Folklore and Oral Communication — Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković-Stulli, »Narodna umjetnost« (izv. svezak).

- Bovan, Vladimir, *Za potpuniju klasifikaciju usmene književnosti*, u 1980 knjizi *Zora govora — ka poetici usmenog pesništva*, priredio N. Bogdanović, Gradina, Niš.
- Cohen, Morris i Nagel, Ernest, *An Introduction to Logic and Scientific Method*, George Routledge & Sons Ltd., London. 1934
- Čistov, K. V., *Specifika fol'klora v svete teorii informacii*, u knjizi *Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru*, ur. E. M. Meletinskij i S. J. Nekljudov, Nauka, Moskva. 1975
- 1976 *Zur Frage der theoretischen Unterschiede zwischen Folklore und Literatur*, »Studia Fennica« 20, 148—158.
- Čubelić, Tvrtko, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, autorova naklada, Zagreb. 1970
- Dundes, Alan, *Texture, Text and Context*, »Southern Folklore Quarterly«, 28, 251—265. 1964
- Helbo, André, *Le code théâtral*, u knjizi *Sémiologie de la représentation*, 1975 Éditions Complexe, Bruxelles.
- Hymes, Dell, *Breakthrough into Performance*, u zborniku *Folklore: Performance and Communication*, ur. D. Ben-Amos i K. S. Goldstein, Mouton, The Hague — Paris. 1975
- Jakobson, Roman, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd. 1966
- Kowzan, Tadeusz, *Znak u kazalištu*, »Prolog« 44/45, 6—20. 1980
- Latković, Vido, *Narodna književnost*, I, Beograd. 1967
- Lozica, Ivan, *Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti*, »Narodna umjetnost« 16, 33—51. 1979
- 1980 *Teatralnost, teatrabilnost i folklorni teatar*, »Gradina« 3, 79—91.
- 1981 *Theatrical Conventions and Oral Communication*, u *Folklore and Oral Communication — Folklore und mündliche Kommunikation*, ur. M. Bošković-Stulli, »Narodna umjetnost« (izv. svezak).