



Lada Čale Feldman
Institut za etnologiju, Zagreb

SUVREMENO HRVATSKO LAIČKO KAZALIŠTE: NUŽNOST INTERDISCIPLINARNOG PRISTUPA

Nacrtak

Referat nastoji ukazati na jedan prosudbeno razmjerno zanemareni segment pučke kulture, tzv. laičko kazalište, kao oblik kazališnog djelovanja kojemu su protagonisti neprofesionalci, ali koji izvode autorske tekstove te ih uprizoruju unutar konvencija profesionalnog kazališta. Razmatraju se interdisciplinarna križišta mogućih metodoloških pristupa tome fenomenu, apostrofira antropologija kazališta kao njihovo okvirno krovništvo, te se nastoji istaknuti ravnopravnost udjela laičkog kazališta u štovanju i reinterpretaciji nacionalne baštine, kao i u tvorbi kulturnih identiteta, od pojedinačnih do nacionalnog.

UVOD

Svojedobno sam se, u sklopu "ratnog" pod-projekta Instituta za etnologiju i folkloristiku, uputila u istraživanje prognaničkih i izbjegličkih kazališnih radionica, smjestivši taj svoj istraživački "predmet" u okrilje amaterske, neprofesionalne kazališne djelatnosti i suočivši se s izvjesnom manjkavošću istraživačke svijesti o zasebnosti koje nameće izučavanje toga područja "narodne" kulture¹, te sam pokušala iznijeti neke metodološke i, kako se pokazalo, dalekosežnije disciplinarne probleme što ih ono nameće (usp. Čale Feldman, 1995 i 1996, te osobito s obzirom na moguće viđenje "sprege naroda i kulture kao mjesta znanstvene tabuizacije i zataškivanja - Prica, 1996, 29), koje ću i ovom prilikom

nastojati sažeto izložiti i komentirati. Slutnje o mogućim prosudbenim pristupima fenomenu manje ili više sustavne laičke kazališne djelatnosti potvrdile su mi se, ali i ukazale u novom svjetlu zahvaljujući prilici da tijekom proljeća 1995, 1996. i 1997. obavim neku vrstu pilot-istraživanja hrvatskog kazališnog amaterizma, u iznimno nezahvalnom svojstvu članice i kasnije izašnice godišnjeg državnog festivala te vrste kazališta. Ukazao mi se vrh ledenoga brijega što se prostire u prošlost koja mi je tek djelomično znana, jednako kao i sinkronijski, u prostore koje možda nije obuhvatila organizacijska kontrola nadležnih kulturno-birokratskih tijela (Hrvatskog sabora kulture i, za glavni grad, Zagrebačke scene kazališnih amatera te Matice hrvatskih iseljenika u slučaju manjina) koja, registrirajući, "prateći" i "potičući" rad postojećih i stvaranje novih laičkih kazališnih udruga, organiziraju festivalska okupljanja, pedagoške intervencije i medijsku recepciju ovih zbivanja. Uvidjela sam koliko je raznolik i velik raspon djelatnosti koje se podvode pod isti pojam, kao i to koliko je neumjesno ne samo natjecateljski sučeljavati njihove završne "produkte", kao da su podložni istovrsnim vrijednosnim kriterijima, nego i koliko je teško razmatrati ih kao cjelovit i jedinstven istraživački korpus. Povremeno sam se, priznajem, zatjecala pred predstavama koje su doslovce vrijeđale moje estetske kriterije, pitajući se i ima li "to" što promatram, o čemu vodim zabilješke i razmišljam, uopće dovoljan stupanj teatrološkog "dostojanstva" a da bih "mu" se upinjala priskrbiti legitimitet istraživačkog interesa. Nedostatak neke zatečene sustavne znanstvene analize i rada na izgradnji zasebne metodologije istraživanja nije me nimalo ohrabrivao, a kolege s kojima sam se tijekom tog svojeg prvog uranjanja u spomenuto mnogoobličje susretala (novinari, članovi stručnih komisija, kazališni pedagozi i savjetnici) prema svemu su iskazivali najčešće bilo paternalistički dobrohotan bilo posrdan odnos. Naravno, razmjerno rijetke izuzetne predstave vraćale su mi povremeno vjeru u svrsishodnost rada, ali me stalno pratio osjećaj neke temeljne diskrepancije između načina na koji se predstave vrednuju i njihovog vlastitog, procesualnog "života". Postoji li uopće "loša"², među inima i kazališna pučka (narodna) kultura? Kako razlučiti i je li na istraživaču da razluči "krivotvorine" od "autentičnih" kulturnih tvorbi³? Što će potonjima biti jamac?

Pokušat ću, međutim, unatoč dvojabama o njihovoj mogućoj zasluženoj kulturnoj marginalnosti, i opet poraditi na tome da dobrovoljno kazališno djelovanje stekne status ravnopravnog žanra pučke kulture na tromedi tradicijske, popularne i sofisticirane (sub)kulturne proizvodnje. Ponajprije ću u osnovnim crtama dočarati osobine kazališnoga krajolika kojim sam u dvije netom opisane istraživačke godine prošla. Zatim ću rekapitulirati i dopuniti svoja prethodna razmatranja o sprezi

folkloristike, teatrologije i kazališne antropologije kao mogućem disciplinarnom okviru za svoj studij, a i pokušati odgovoriti na neka od netom iznesenih pitanja. Kao što obično biva, upravo činjenica da je ovaj neželjeni produkt katkad nasilnog narodnog posvajanja obrazaca visoke kulture izgurao na rub teatrološkog, ali i, s nešto manjom količinom zazora, folklorističkog interesa, mogla bi zauzvrat nagnati na neka temeljna disciplinarna pitanja glede istraživačkih postulata i prisilnih vrednovateljskih sastavnica u prosudbu kulturnih pojava.

Hrvatska pučka gluma nekad i danas: trupe, repertoar, gluma i publika

Ozloglašena i danas prevladana podjela na narodnu i gospodsku kulturu, koja je vodila utemeljitelja hrvatske etnologije Antuna Radića, slabo bi se mogla utemeljiti u bilo povijesnome bilo sinkronijskome obuhvatu laičkoga kazališta: oduvijek su se njime, pa i onda kada izniče u visoko razvijenim starim dalmatinskim urbanim sredinama te predstavlja doista tek privremenu etapu postupne profesionalizacije čitavog kazališnog života, bavili jednako učeni ljudi i plemići koliko i pučani⁴. Iako je za to razdoblje gotovo neumjesno govoriti o laičkom kazalištu kada profesionalnog nije ni bilo kao mogućega usporedbenog fenomena, ipak je i za ondašnjicu karakteristično da su se družine formirale prvenstveno po izvankazališnom, socijalnim statusom uvjetovanom načelu. U neku ruku taj se princip može smatrati rijetkim provodnim načelom svih oblika laičkoga kazališta - grupe se najčešće okupljaju kao dionice nekog socijalnog ili pak interesnog kruga a zanimanje za kazalište je često sekundarno ili naknadno. Kazalište je tu nerijetko sredstvom a ne svrhom, premda to ne znači da i kao sredstvo za nešto ne uspijeva pobuditi darovitost, vještinu i formalnu brižljivost te dosegnuti stanovitu estetsku razinu, čak i, iznimno rijetko ili tek u nekim vidovima, prednjačiti nad profesionalnim dosezima⁵.

Kada, dakle, po osnutku Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca 1926., Ljubomir Maraković 1929. objavljuje knjigu *Pučka pozornica*, napominje kako ona ima svoje naročite "zahtjeve i zabrane", te pučku glumu predočuje kao književno-kazališno-socijalni pokret. I Aleksandar Freidenreich tridesetih godina našeg stoljeća, u doba kad profesionalno hrvatsko kazalište jedva zalazi u rane srednje godine, piše svoju knjigu *Gluma*, nazvavši je "stručnim priručnikom za ideologiju i praktičnu primjenu hrvatske pučke glume", te obilježuje vrijeme prve konsolidacije razdiobe na laičko i profesionalno glumovanje. Predstave što ih uprizoruju kazališni ogranci Seljačke sloge već su dospjeli na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta (v. Lozica, 1991, 200-201): "kulturalna politika" Hrvatske seljačke stranke vodi računa o tome da je pučka

gluma, kako je Freudreich naziva, fenomen namijenjen prosvjeđivanju, obrazovanju i kultiviranju seljaštva, te potiče nastanak dramskih ogranaka. Premda je moguće govoriti o kontinuitetu te vrste laičkog kazališta sve do današnjih dana, koji nije prestao čak ni četvorodesetljetnim zastojem u djelovanju HSS-a, činjenica da je riječ o ideološki naumljenoj, dakle izvana nametnutoj djelatnosti neprijeporna je, iako je isto tako neprijeporno kako se ovaj oblik organizacije susreo s nekim spontanim kulturnim potrebama samoga seljaštva. Prije svega, riječ je o želji da se učuva folklorno nasljeđe izloženo propadanju u uvjetima progresivne industrijalizacije, odlazak mladih u grad i navale drugih, urbanih, drukčijim ideologijama nametnutih ili pak medijski promoviranih inozemnih oblika kulture u selo. Kazalište se rabi kao medij kojim se nostalgичne projekcije tradicijskog života (usp. i Lozica, 1993, 193-194), uvijek iznova mogu obnavljati, kako za sudionike tako i za publiku. Unatoč tome što "izvedbeni tekst" tih projekcija naizgled poprma formu građanskog kazališta s njegovim konvencijama i konzumentskim uzusima, riječ je o nečem vrlo bliskom ritualu (usp. i Dubinskas, 1982). Petrificirani običaj nije devalviran - svojom scenom djelomičnom izvedbenom fiksacijom tek prividno postaje produkt istrgnut iz folklornog procesa. Postaje zapravo dijelom drugog, kazališnog procesa, no zadobiva i nove ritualne funkcije, bogati se i "živi" na drukčiji (ni bolji ni lošiji) način nego što živi kao uvijek preinačivi dio stvarnog konteksta tradicijskog života. Osim toga, kazališni dobrovoljci nerijetko su i inicijatori oživljavanja folklora u njegovom autentičnom, svakodnevnom, izvanpozoričkom kontekstu.

Uza žanr "inscenacija običaja" što ga njeguju poglavito starije generacije a koji je još na snazi u nekim kulturnoumjetničkim društvima zagrebačke okolice a donedavna je prevladavao i u međimurskom kraju, javlja se i osoba pučkog pisca koja tradicijsku tematsku okosnicu pokušava obogatiti zapletom i individualiziranim likovima koji se otimaju neizmjenjivoj "podjeli uloga" tradicijske scenarističke potke. No uvijek iznova izniču i pučki pisci koji napuštaju tematsko-motivske i zadane dramaturške obrasce običajnih prilika⁶, te se otiskuju u posve samostalan, pretežito komediografski rad, uglavnom oslanjajući se, što intuitivno, što pod utjecajem televizijskog medija, o dramaturške odrednice vodvilja i tzv. "situacijskih komedija", uranjajući međutim zbivanja u vlastiti ruralni ili malomještanski kontekst, te pomno njegujući vlastito narječje i bogatstvo njegovog izražajnog potencijala. Premda svjetonazorno i dramaturški razmjerno skućeni predlošci, svedeni na zbivanja u interijeru, koji se ne otiskuje previše od jednolične svakodnevnice maloga čovjeka i njegova uskogrudnog ili pak licemjernog moralizma, moguće je govoriti o korpusu tekstova koji

za svoju publiku ostvaruju željkovanu prepoznatljivost i sraslost s vlastitom sredinom, "gotovo potpunu koleraciju kulturnih kodova" izvođača i publike (Bennet, 1990, 27) što je uobičajenom karakteristikom pučkoga igrokaza. Valja naglasiti da opisani procesi "od rituala do kazališta" nisu ireverzibilni, da se neposredno obnavljaju i da u različitim sredinama pokazuju različitu dinamiku.

Moguće je tako govoriti i o nekim drugim inačicama pučkih kazališnih žanrova što nastaju na pregibima rituala i kazališta, mita i povijesti, tradicijskih i povijesnih tekstualnih i predstavljачkih tvorba, kombinirajući tematsku usidrenost u vlastito tlo, etos, imaginaciju i forme usmene kulture s modalitetima profesionalnog kazališnog izričaja i suvremenom potrebom za prezentacijom vlastitog rada i izvan matične sredine. Tako primjerice djelatnost doslovce svih generacija stanovnika sela Gata u Poljicama predstavlja, vjerujem, jedinstven, nesvakidašnji i čudesan spoj tradicije i inovacije na različitim, neobičajenim razinama kako same kazališne dogodovštine, tako i čitavog kazališnog procesa. Autorski predložak o kojem smo se kao o rastućoj potrebi pučkoga kazališta zaustavili govoriti, djelo je svećenika don Stipe Kaštelana, pučkoga pisca koji u svojoj trilogiji ispisiuje povijest stvaranja i propasti demokratskoga ustroja i administrativne neovisnosti Poljičke kneževine u rasponu od sedamsto godina, rabeći leksik, retoriku, izričajne sklopove metriku usmenoga epskog pjesništva, s njemu pripadnim kompozicijskim (digresivnost, repetitivnost, iscrpnost), karakterološkim i svjetonazornim odlikama. Tako poljički kazališni laici, od djeteta do starca, nude jedinstven primjer njegovanja epsko-tragičkog izraza i htijenja za nadilaženjem privatnosti te univerzalizacijom vlastitoga povijesnog iskustva. Usporedno se to očituje i na planu produkcije i glume kojoj je ekspresivnost izgrađena na osobujnom stilu, vehementnom izravnom obraćanju, te napose uslijed čvrsto pridržanog načela o nepromjenjivosti repertoarnog odabira spomenute trilogije, kojoj se po jedan dio periodično scenski ponavlja svakih nekoliko godina, uz predstavu koja sažima sva tri dijela u jednu cjelinu: uloge se "rotiraju" među čitavim stanovništvom sela, prenoseći se iz jedne obitelji u drugu, iz generacije u generaciju. Činjenica je da je riječ o višedesetljetno obnavljanom povijesno-kazališnom ritualu, koji je egzaltirao tradiciju u vrijeme sustavno proklamiranog koncepta napretka i prigušavanja nacionalno-budničarskih tonova, te koji je uzvisivao demokratske temelje Poljičke kneževine u vrijeme jedno-partijskog državnog ustrojstva, baca novo svjetlo na raširenu tezu o tome kako je amaterizam isključivo ideološki konzervativan ili pak kako je državno dirigitirani naum socijalizma, te upozorava na važnost užih i širih izvedbenih konteksta u vrednovanju ideološkog naboja izvedbe.

No ono zbog čega laičko kazalište nerijetko budi zazor te postaje predmetom satire jest rast njegovih apetita u posvajanju obrazaca građanske kulture: ne posuđuju se samo (gotovo redovito neupitne!) konvencije izvedbe na pozornici s imaginarnim četvrtim zidom, nego i osoba redatelja ili scenografa (glumački sastav je jedina nepromjenjiva laička sastavnica!), te visoko vrednovani repertoarni izbori, hrvatski i strani autorski predlošci te čak i dramski klasici. I tu je moguće pratiti različite odvojke - dramski se predložak neki put, kao u slučaju bogate povijesti kazališne družine sela Bušovec ili Gradskog kazališta Virovitica, doživljuje kao nedodirljiva vrijednost kojom je moguće isključivo glumački ovladati, te tako publici uskraćenoj za kulturne blagodati velegrada priskrbiti priznati autorski pučki repertoar (osobito propulzivan u Slavoniji, pa i u svojoj nametnutoj satiričkoj, nušićevsko-hadžićevskoj inačici) ali i obrazovanjem profilirani "kazališni repertoar". S druge strane, inventivni pučki nerv postiže daleko više uspjeha kada predložak shvati kao unaprijed prigotovljenu vještu dramaturšku rešetku te ga, poput današnjih trupa u Humu na Sutli, Resniku⁷, Metkoviću ili na Visu, okretnom jezičnom adaptacijom usadi u vlastiti kontekst, otvarajući, umetanjem vlastitih govornih uzusa i prostorno-vremenskih deiksi, prostor za prepoznatljivu gestualnost i ekspresivni temperament vlastitog podneblja, što je prokušani postupak i nekih pokrajinskih profesionalnih kazališnih sredina poput Varaždina, Rijeke, Splita ili Dubrovnika.

Oslonac o dijalektalni izraz i jezik kao uporište posvemašnje glumišne oslobođenosti, koji u slučaju hrvatske dijalektalne dramske baštine znade postaviti nepremostivih prepreka i profesionalnom ansamblu, omogućuje nekim trupama, poput kazališta iz Žrnova na Korčuli, Hvarskog pučkog kazališta i starogradskog kazališta "Petar Hektorović", iznijeti na svijetlo neke nezasluženo zanemarene a scenski iznimno produktivne tekstove hrvatske književnosti, od crkvenih prikazanja do suvremene dijalektalne proze i poezije, među izvedbama kojih se poglavito ističu korčulanske predstave na temelju Šegedinovih tekstova, te hvarska uprizorenja *Ribanja i ribarskih prigovaranja* Petra Hektorovića, ili pak *Robinje* Hanibala Lucića u režiji Marina Carića, i samog Hvaranina. Kada je o jeziku riječ, napominjem kako je zasebni fenomen unutar laičkih produkcija manjinsko kazalište, kako manjina unutar Hrvatske, primjerice osobito u tome angažirane češke kao nacije s bogatom kazališnom tradicijom, tako i hrvatskih manjina u inozemstvu, koje nerijetko posežu za kanoniziranim tekstovima tradicije hrvatskoga pučkoga igrokaza.

Za razliku od ruralnih sredina, u kojima su najčešće, kako rekospo, angažirane sve generacije, u urbanim sredinama, poglavito

Zagrebu, unatoč zamjetnoj brojnosti i raznolikosti funkcionalnih i poetičkih orijentacija, prednjače forme edukativnog i teatra mladih, okrenute gotovo redovito zahtjevnim predlošcima, od antičkih pisaca do suvremenih hrvatskih i inozemnih autora, najčešće u službi rubnih i, u odnosu na profesionalno kazalište, subverzivnih potraga za inovativnim kazalištem u cjelini, pa i u alternativnim životnim stilovima. osobito se pozicioniranost "usuprot" teatru državno nadzirane i subvencionirane institucije ističe u Zagrebu (usp. Đerđ, 1997,8) i u Rijeci ili pak festivalskim gradovima poput Pule i Dubrovnika, gdje se rađaju i trupe s međunarodnom reputacijom, poput "Kugla glumišta" i "Teatra Lero" (o tome podrobnije u Krušić, 1985. i Foretić, 1995). Iz potonjega je vidljivo kako je u laičkom kazalištu teško analitički dijeliti instance predložka i predstave, stvarnog konteksta i konteksta medija, konteksta i izvedbenog teksta, koji podliježe procesima neprekidnog međuuvjetovanog "pregovaranja" (usp. O'Toole, 1992).

Strategije stjecanja članstva rijetko su gdje selektivne, osim u primjerima strogo generacijski, strukovno ili pak, spolno ustrojenih trupa. Udio spola zanimljivo je načelo koje može mnogo reći o tradicijskom supstratu forme kazališnog djelovanja načelno zasnovane na recentnijim zasadama regulacije društvene participacije: sjeverni krajevi daleko su liberalniji glede sudioništva žena, te poznaju čak dvije isključivo ženske trupe - u zagorskom Gornjem Jesenju, koje njeguje osobito začudan, gotovo brehtijanski oblik rustikalne kabaretske feminističko-političke satire, te međimurskom Gornjem Kraljevcu, gdje žene igraju i muške i ženske uloge, kao i trupe u kojima ženski dio članstva dominira, preuzevši i uloge u kazališnom procesu u kojima se tradicionalno stječe moć - uloge tekstopisca i redatelja, kao što je slučaj s trupom iz Kupljenova i njezinom voditeljicom Zorom Jandras, revnom skupljačicom svakodnevnih, sadašnjih ili pak zaboravljenih leksičkih i sintaktičkih izričajnih okrajaka svojih sumješšana i stvarateljicom čitave jedne scenske sage. Nasuprot tome, dalmatinske pučke trupe odlikuju se premoćnim brojem muškaraca, kao i usporednom okretnošću izvan-svakodnevnim i nacionalno relevantnim temama - politici i povijesti.

Gluma je, neprijeporno, ključno motivacijsko odredište kazališnih laika, te je mnogo puta shvaćena kao izlika za puko zadovoljstvo u vlastitom samoizlaganju, te bismo načelno mogli govoriti o tome da je karakterizira preseljenje onog što Lozica naziva "teatralnošću na razini pojedinca" (1990, 78) na pozorničke daske. Kao što sam napomenula, gluma je jedina sastavnica predstave koju laici nisu voljni ustupiti profesionalcima, jedino presudno razgraničenje koje ih odvaja od profesionalnih izvedbi, No u glumi se, naravno, prelamaju i njome su nerijetko uvjetovane sve ostale netom ocrtane komponente, osobito

već apostrofirana čvrsta veza sa svakodnevnicom što je laički teatar ostvaruje, proizvođači u rijetkim ali neprocjenjivim trenucima neusljetnost i draž kakva se drugdje ne susreće. U čemu se ta draž očituje? Unutar kojih je konceptualnih obrazaca smjestiti? Nesumnjivo, riječ je o djelatnom presjecanju privatne i glumačke osobe na pozornici. Ne samo da je navedena činjenica nepresušnim izvoristom užitka, igri i šali samog izvođačkog ansambla (usp. Bendix, 1989, 164-165), unutar kojeg se podjela fikcionalnih uloga nerijetko obavlja u sprezi s percepcijom privatnosti pojedinog člana ansambla, nego je i značenjskim čimbenikom doživljaja publike. Taj fenomen u neku je ruku svojstven i profesionalnoj sferi, u kojoj gledateljstvo željno prikuplja medijske podatke o glumcu, čija se tako konstruirana osobnost može značenjski učinkovito ili pak nepodudarno preklapati s doživljajem lika koji tumači (usp. Alter o učincima "kulturnih izvedaba" kulta ličnosti, 1991, 71-72). I obrnuto - laički glumac uvijek je na osobito prislan, katkad čak, kao u dječjim izvedbama, nezatomljivo ostantativan način svjestan publike (usp. Read, 1993, 43). Upravo multifacetiranost kazališnog procesa i same izvedbe, koja u postupku stalnog pregovaranja neprestance preuređuje odnose između teatra i svakodnevnice (Read, 1993, 30, 3 i 49), estetskih i izvanestetskih funkcija, a time i stupnjeva teatralnosti, teatralnosti i teatra, onemogućuje nam pouzdana vrednovanja: gluma je tu katkad jedinim čimbenikom inovacije i improvizacije, dok se ostale sastavnice, kao u slučaju poljičkog ritualnog kazališta, svjesno doživljuju kao trajno nepreinačivi obrasci, shodno dominantnom vrijednosnom sustavu sredine koja u njima participira, bilo na izvođačkoj, bilo na gledateljskoj strani.

O metodološkim "ovlastima" - teatrologije, folkloristike, etnoteatrologije, antropologije kazališta?

Dakako, prosudbene teškoće usađene su već u samoj vrijednosnoj kontaminaciji terminologije kojom se služimo. Reknemo li kako je riječ o neprofesionalnom kazalištu, "nestručnoj pozornici" kako je Maraković naziva, mnogima će pridodani atribut značiti "loše profesionalno". Riječ "amaterizam" budi bilo prethodnima sukladne, bilo naivno zaljubljeničke asocijacije, bilo asocijacije na oktroirano (socijalno-propovsko) kulturnjačko budničarstvo. "Diletanti", što je dirljiv terminološki prijedlog Dalibora Foretića, kritičara koji podsjeća na njegovo etimološko značenje glume *a diletto*, iz užitka (1996, 297), mnogima bi moglo zvučati kao "nadobudni nespretnjakovići", a "dobrovoljci" iz negdašnje Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca kao označnica za hrabre domoljubne regrute. "Pučko kazalište" odnosi se više na tematske i strukturne odlike te recepcijsku dimenziju zaseb-

noga, nacionalno i povijesno odredivoga dramsko-kazališnog žanra (Batušić, 1978; Bobinac, 1991, 9-47), negoli na produkcijski aspekt neke kazališne izvedbe, a koji, kako smo naznačili, dominira u razlučivanju fenomena o kojemu govorimo od ostalih institucionalnih oblika ljudskog predstavljanja. Termini, prema tome, kojima označujemo ovu vrstu kazališnog organiziranja i izraza svi su već unaprijed vrijednosno obojeni, jer govore mnogo o povijesti svoje uporabe i raznolikim ideološkim kontekstima u kojima su se stvarale pretpostavke za dobrovoljnu, ili, slijedom angloameričke terminologije, laičku kazališnu djelatnost, jednako kao što svjedoče i o jezičnim modusima da se razgraniči superiornost profesionalne naspram neprofesionalnoj glumi.

Neprešutljiva tehničko-izvedbena manjkavost i stoga pretežita estetska nedoraslost te vrste kazališta očita je upitnica da se kao predmet marginalizira u okvirima nacionalne teatrologije kao discipline koja se prije svega zanima za vrhunce kazališne kulture - za mjesta očitovanja rasta njezine duhovne, kreativne a i nacionalne samosvijesti?. S druge strane, socijalno i statusno (zbog uvijek različitih omjera unutar mješavine profesionalnih i laičkih sastavnica) hibridni i volontaristički karakter tog oblika kulture "odozdo" u neku ga ruku bespogovorno udaljuje i od folklorističkih interesa, izvorno upućenih na rekonstrukciju negdašnjih pretpostavljenih spontanih, autentičnih i potencijalno ukrasno uporabivih kulturnih izlučevina narodnoga (seljačkoga) "duha", izniklih uz rad i životne ili godišnje običaje, tik uz život sam, reklo bi se rođenih i njegovanih bez suvišne izvođačke svijesti. Dakako, takav se romantični pojam folkloru uvelike revidirao, te je folkloristika sve više okrenuta pojedincu kao ne samo prenosiocu nego i sustvaratelju tradicije, te nešto bezobličnijim, ali i obuhvatnijim pojmovima različitih "društvenih grupa" i njihove "komunikacije" u raznolikim, prošlim i sadašnjim kontekstima (usp. Lozica, 1990, 31,39). U njezinom je okrilju svoje skromno mjesto pronašla i nova disciplina kovanica, etnoteatrologija, kao hibridna disciplina koja se bavi performativnim žanrovima folkloru. Premda se u okvirima hrvatskih diskusija toga disciplinarnog područja etnoteatrologija javlja oplodena metodološkim susretima s inozemnim teoretičarima performativne antropologije (usp. Lozica, 1993, 194), koji joj omogućuju doživjeti ljudsko predstavljanje kao estetski nediskriminirani spektar ljudskih predstavljačkih potreba, izraza i institucionalnih formi, ipak se njezin pogled, unatoč deklarativnoj prosudbenoj širokogrudnosti prema "kazališnim amaterima, propagandnom, prosvjetiteljskom i komercijalnom predstavljanju i cirkusu" (Lozica, 1990,9), uglavnom upućivao na tradicionalne fokuse folklorističke optike: godišnje i životne običaje,

obrede i igre, te poman, komparativno informiran, opis njihovih neprecizivih predstavljačkih odlika¹⁰.

Zašto? Vjerojatno ne zbog spomenutih, a prevladanih i kritiziranih konceptualnih priraslica uz folklor, pa ni (barem ni samo) zbog njegova razaznatljivog visokog statusa kao nositelja nacionalnog identiteta. Možda ne bi trebalo, u žaru kritike prvotno mišljenje nacionalne službe folklorističkih istraživanja, zaboraviti da je folklor, upravo zbog svoje pretpostavljene nadpolitičke nacionalnosti (Prica, 1996, 32), svoje gotovo transhistorijske arhaičnosti i "spontanosti", to jest podložnosti samosvojnoj dinamici, ujedno i internacionalno sumjerljiva veličina, koja označava transnacionalnu protočnost unutar koje se slobodno šecu motivi, narativni ili metrički obrasci, pa i elementi materijalne kulture. Stoga je folklor čak upotrebljiviji kao potporanj tezi o načelnoj kulturnoj ravnopravnosti i razmjeni među "narodima svijeta" od tzv. visoke kulture, koja iziskuje mnogo više sustavnog ulaganja, rada i volje da bi se nosila s internacionalnom konkurencijom. Za razliku od folkloru, dobrovoljno, neprofesionalno, diletantsko, amatersko bavljenje kazalištem, osim što je sve prije nego spontan čin, pa i onda kada nije pod nekim neposrednim ideološkim nalogom, njeguje prije "endemičnu" (Foretić, 1996), rijetko kada drugim sredinama komunikativnu priljubljenost uz vlastite, usko ograničene produkcijsko-recepcijske specifičnosti, koji su nemali broj puta bile tematizirane kao predmet ruganja i unutar samih dramsko/kazališnih djela¹¹. Sve ga to, dakle, otuđuje i od interesa etnoteatroloških istraživanja, to više što neki njegovi pod-žanrovi - inscenacije običaja - pripadaju donekle prezrenom fenomenu "folklorizma", manipulacije folklorom u druge, neposredno utilitarne - muzealne, turističke - promidžbene i lukrativne, političke i ine, dakle "neautentične" svrhe, te su nerijetko, unatoč "razumljivosti te potrebe", bili podložni kritici da aktivno doprinose petrifikaciji i falsifikaciji privlačne gibljivosti samoga folklornog procesa (usp. Lozica o inscenaciji običaja, 1990, 199-201, 205-206).

Performativna antropologija izrasla je u okrilju društvenih znanosti, te promatra predstavljanje kao integralni dio ljudske svakodnevice, koji se dogovorom, dakle isključivo kontekstualno, daje iz nje izdvojiti. Zanimarivanje estetske funkcije kao isključivog kriterija razdiobe kazališta od nekazališnih zbivanja, jednako kao i premještanje folklorističkog fokusa na "nosioc folkloru" (Lozica, 1990, 36; Bendix, 1989, 16-17) nisu samo vratili interes za predstavljanje kao jednu od temeljnih antropoloških kategorija i stožerni proces ljudske enkulturacije, prenapunjen psiho-socijalnim odgovornostima (usp. Holt i Shepher u Jennings 1992, 68-81 i 181-193), nego su ujedno i posljedicom i djelatnim čimbenicima demokratičnijeg stava prema prema različitim

putanjama predstavljačkih aktivnosti. Stoga je situacija u tenutačno vodećoj angloameričkoj kazališnoj teoriji (usp. Bendix, 1989, 154-159; Read, 1993; O'Toole, 1992) nešto više pogodovala neutralnom i ravnopravnom poimanju, pa i sustavnijim istraživanjima onoga što se općenitije naziva "lay", dakle laičkim kazalištem, te zadobiva podžanrovska obilježja tradicionalnog ("tradicional drama"), folklornog ("folk drama"), edukativnog ("theatre in education"), komunitarnog ("community theatre") ili pak kazališta mladih ("youth theatre")¹². Nadalje, razotkrićem estetizma kao oblika ideologije posebnih društvenih grupa i uvidom u statusnu, obrazovnu, generacijsku, spolnu i inu interesnu razvedenost gledateljskih potreba, sudova i perspektiva (usp. Benneth, 1990) prestalo se hijerarhijski gledati na institucionalno okrilje kazališnih tvorbi¹³. Ravnopravna poticajnost laičkog kazališta sada se nadaje u složenom prepletu edukativnog (O'Toole, 1992), etnografskog i antropološkog (Bendix, 1989), psihološkog (Attigui, 1991) ili socio-fenomenološkog interesa (Read, 1993) pojedinog znanstvenika, otvarajući mu nove zakutke svijesti iz područja teorije kazališta i vraćajući ga uvijek iznova temeljnom pitanju o tome kako se prepleću kazalište i svakodnevlje, što je gluma i kakve sve funkcije može zadobiti u životu pojedinca i brojnih grupa, formiranih na različitim razinama, u kojima je pojedincu moguće ili pak nužno participirati.

Ako dakle, u duhu kontekstualne folkloristike, pretpostavimo kako uistinu tek uvid u interakciju teksta i konteksta može rastumačiti što dominira - ritualni, zabavljački, psihoterapeutski ili pak estetski karakter fenomena koji promišljamo, onda će analiza produkcijskih i recepcijskih okolnosti unutar kojih izrasta pojedini fenomen morati biti naša primarna istraživačka zadaća. Kako te "okolnosti" nameću čitav niz raznorodnih analitičkih instancija toga "nepisanog kazališta" - socijalnu, političku, geografsku, povijesnu, napose generacijsku, rodnu, dijalektalnu psihološku i drugu, te kako suvremena metodološka samopromišljanja svih disciplina u čije nadležnosti spada svaka od ovih razina nalažu korektiv povratka interesu za ljude, a ne kritičke konceptualne hipostaze, antropologija kazališta otvara se zbog svoje korijenske "humanističke" i multidisciplinarnosti (usp. Prica, 1996, 4-11) kao najpogodnije disciplinarno okrilje za ovu vrstu istraživanja. Osobito stoga što antropologija posljednjih desetljeća prednjači u samokritičnim naporima da razmotri i redefinira svoj epistemološki smještaj, narativne obrasce kojima gradi svoj znanstveni autoritet i doprinosi distordiranim konstrukcijama kulture, kao i svoje dugostoljetno iskustvo u znanstveničkom pripitomljavanju egzotičnog Drugog, okrenuvši se napokon egzotizaciji domaće svakodnevne i kulturne prakse. Nije stoga čudno, što se upravo u sklopu potonjega shva-

ćanja javlja interes za "laički teatar" u vlastitom susjedstvu (usp. Read, 1993, 8 i 14).

Nadalje, i antropologija i njezina europska nacionalno orijentirana inačica etnologija uključile su se zarana u transdisciplinarni dijalog s književnošću, lingvistikom, semiotikom ili pak psihoanalizom kao odnedavnim neizbježnim pomoćnicima i u suvremenim teatrološkim raspravama. Braneci istodobno svoj disciplinarni identitet, zalag "stvarnog" koji su upućene opisati¹⁴, među prvima su osvijestile "potrebu međusobnog pregovaranja, kritike i priznavanja" (Prica & Povrzanović, 1995, 187) kao nužnost i odredište međudisciplinarnog dijaloga unutar kojeg će se voditi računa o različitostima znanstvenih tradicija i činjenici njihove društvene determiniranosti različitim kulturnim kontekstima. Etički i metodološki uvijek iznovice samopropitna etnografija kazališnih produkcija nudi se u tom smislu kao mogući, dijaloški intonirani, intertekstualno osvještani znanstveni žanr "plodotvornog elekticizma" (Prica, 1996, 11) kojima bi se prethodno izneseni problem u doživljaju relevancije kazališnih produkcija u neprofesionalnim uvjetima, kao vrijednosno ravnopravnih nositelja i njegovatelja kulturnih identiteta, možda mogli zahvatiti bez rigidnih predrasudnih rešetaka. Jednako bi mjesto u njoj morali naći svi pisani tragovi, fotografski i video-dokumenti ali i "folklor kazališta" - svi usmeni izričaji bivših i sadašnjih sudionika kazališnog procesa, njihova sjećanja i emotivni doživljaji, osobna vrednovanja i grupni organizacijski problemi, sociometrijski i psihometrijski uvidi u dinamiku grupe tijekom pokusa; teatrološka analiza (repertoara i izvedbi, stupanj redateljske i glumačke vještine te volje za interpretativnim dohvatom) ali i analiza mentaliteta, posebno s obzirom na glumu i predstavljanje kao istodobne otiske i sustvarateljske elemente (regionalnog ili najšire pojmljenog grupnog) mentaliteta, kao dakle razaznatljive osobine njegove pretpostavljene endemične teatralnosti¹⁵.

Motivacija, naravno, za pisanje takve etnografije, ostaje višestrukom. Ona je s jedne strane i sama doprinos kazališnoj kulturi koju rasvjetljuje, promišlja i dokumentira bez pretenzije da je pokroviteljski nadzire, te se ne zaustavlja na čuđenju nad "egzotiziranom prisnošću" neke isključivo lokalne učinkovite teatralnosti, nego se, slijedeći rado škrte ali inspirativne etnoteatrološke natuknice Branka Gavelle¹⁶, vraća kao mogućim putovima utkivanja te teatralnosti u šire kazališne kontekste (usp. i Foretić, 1996, 300) tako i univerzalnom svojstvu glume da podupire a možda i bude, slijedom Goffmanovih razmišljanja (1959), jedinim uistinu "stvarnim" čimbenikom imaginativne izgradnje ali i djelatne dinamične provedbe množine potencijalnih identiteta, od pojedinačnih do nacionalnih.

BILJEŠKE

- ¹ Situacija nije mnogo bolja ni u inozemnoj znanosti: laičko kazalište je "vjerojatno najrašireniji oblik kazališta u suvremenim zapadnim društvima, a ipak oblik koji se najmanje izučavao" (Bendix, 1989, 149). Marom koordinatorice zagrebačke amaterske scene Zdenke Đerđ onedavna raspolažemo dragocjenim radom koji objedinjuje građu o djelatnosti sa zagrebačkog područja u posljednja dva desetljeća, a u slučaju grupa s dugom tradicijom, i podatke od početka stoljeća do danas (Đerđ, 1997).
- ² Ili bismo se ipak radije složili s teoretičarem kazališta Alanom Readom kada kaže kako je "kazalište uvijek onoliko dobro koliko može biti s obzirom na ono što mu je na raspolaganju u danom vremenu i prostoru" (Read, 1993, 1).
- ³ U jednom uistinu promišljenom analitičkom radu posvećenom ovoj tematici, Vlado Krušić dijeli tako "imitativnu" od "emitativnog" tipa kazališta, pri čemu bi potonji termin imao prekrivati autentične kazališne oblike koji izniču u dosluhu s predpostavljenom izvornom "vlastitošću" trupe, što je podjela koja i opet više govori o istraživačevim prosudbenim polazištima (Krušić, 1980).
- ⁴ "Kazalište prelazi preko podjele na društvene klase i tipove umjetničkog izražavanja" Bendix, 1989, 147).
- ⁵ No voljela bih izbjeći raspravu o "hladnom" profesionalcu i "zaljubljenom" glumcu-laiku, koja se u samih laika često javlja kao utješni argument za osjećaj kulturološke bezvrijednosti o odbačenosti, a gnijezdi se u romantiziranim pojmovima "iskrenosti nadahnuća" kao jamcu participacije u svetom duhu umjetnosti. Poimanje umjetničke vrijednosti višestruko je determinirano ideološkom, obrazovnom i društvenom pozicioniranošću vrednovatelja ili publike, te se kreće bridovima podjela koje sve manje vode računa o profesionalnom ili pak laičkom karakteru produkcije.
- ⁶ Nabrojimo neke koji su danas djelatni, bilo da svoj rad vezuju uz određenu trupu, poput Berta Lučića u Kastvu, Anđele Živković za trupu u Novom Brestju, Zore Jandras za Kupljenovo ili pak Anice Fotak-Malogorski za Gornje Jesenje, bilo da svoje komade nude množini grupa na jednom području poput Stjepana Škvorca u Međimurju.
- ⁷ Iznimno intrigantna je svojedobna resnička adaptacija Brešanove *Predstave Hamleta u Mrduši donjoj* na kajkavski, jer je bila riječ o amaterskoj trupi koja se predstavom autotematizira, odlučivši uprizoriti žestoku kritiku manipulacije kazališnim amaterizmom, tekst koji amaterizam proteže do metafore jedne u svemu oktroirane unižene, replikantske kulture.
- ⁸ Ima laičkih trupa koje svjesno zanemaruju starosnu i spolnu kongruentnost glumaca i zamišljenih likova - obično je riječ o umirovljenicima i ženskim trupama. Začudni i komički učinci koji ishode prilikom recepcije rijetko se kada svjesno koriste kao značenjski, parodični elementi, ali ima i takvih primjera preobrazbe izvedbenih ograničenja u vlastitu korist.
- ⁹ Stoga se dobrovoljačka dimenzija hrvatskog glumišta može povijesnokazališno legitimirati samo kao neizbježna razvojna faza u glumišnoj profesionalizaciji (usp. Batašić, 1978).
- ¹⁰ Premda nešto bogatija i na tom polju razmjerno razgranata, slična je situacija s "folklornim kazalištem" i u primarno filološki, povijesno i funkcionalno orijentiranoj germanskoj folkloristici (usp. pregled R. Bendix, 1989, 151-154).
- ¹¹ Od Shakespeareovih obrtnika u *Snu Ivarnske noći* do hrvatske inačice na istu temu što se odvija u Brešanovoj Mrduši, računa sa svojedobnim socijalističkim udarništvom pod geslom "kultura narodu" kao isprikom za kulturnu i humanu vriednošću devastaciju (usp. o tematizaciji kazališta kroz umetnute amaterske predstave Čale Feldman, 1997).
- ¹² Kad smo već kod strane terminologije, mogli bismo pripomenuti da Francuzi dijele "théâtre universitaire" dakle studentsko, od amaterskog kazališta ("théâtre d'ama-

teurs”), Talijanima su ti kazalištarci također “filodrammatici”, dok Nijemci isto tako terminološki teško razgraničuju folklorno od te vrste pučkog kazališta (“volks-theater”). Ipak, koliko mi je znano, germanska je “Volkskunde” jedna od rijetkih koja je nastojala razviti samosvojnu paradigmu istraživanja s obzirom na taj zanemareni segment kulture.

¹³ “Laičko kazalište je manjina u odnosu na većinu, uvijek politično samom prirodom svojeg odnosa prema dominantnim kazališnim sadržajima i izričajima, jer neprekidno redefiniira mjesta na kojima se teatar ima zbiti” (Read, 1993, 56).

¹⁴ Ines Prica zove ga “zahtjevom empirijskog jamstva, deskriptivnočinjeničke razine” etnografskog teksta (1996, 3).

¹⁵ Foretić, analizirajući vlastito gledateljsko iskustvo dvadesetpetogodišnjeg prepoznatljivog kontinuiteta glumačkoga izraza u slučaju virovitičkoga kazališta, govori o “malim sredinama u kojima se uspio sačuvati prenošenjem s koljena na koljeno kod i sistem glume kakav se tu gajio desetljećima, pa možda i stoljećima. Lišeni izvanjskih utjecaja, oni su, učeći jedan od drugoga, mlađi od starijih, uspjeli sačuvati jedan petrificirani kod koji u nestalnosti svojih mijena ne samo da ima svoj čar, nego znači jedinstven, dragocjeni uvid u kazališnu prošlost i tradiciju” (1996, 297).

¹⁶ Smjelo tako Gavella zahvaća u problem “siromaštva mimike i geste” u hrvatskoga profesionalnog glumca, nižući o pučkoj mimičnosti i njezinu odsuču izražajnih modusa za intimističke tankočutnosti sljedeće pronicave opaske: “Zanimljivo je, kako je naš glumac i onda, kad je natprosječnog formata, relativno siromašan u gesti i mimici. Ta je pojava još čudnija kod naroda, koji se obično smatra temperamentnim i neobuzdanim u primitivnoj bujnosti svojih pokreta u običnom životu. Kod analiziranja te naoko čudne pojave nemojmo zaboraviti, da je svakodnevna, takoreći pučka mimičnost, kojom naš narod nije siromašan, zapravo neprenesiva i neupotrebljiva za izražaje kompliciranijih doživljaja i da u mimički jezik individualnih pojava i te kako ulaze konvencionalne, dugim i intenzivnim društvenim kontaktom izrađene, forme mimičke sintakse...” (1953, 27-28). O neegzibicionističkom, nasuprot Talijanima nedovoljno na druge orijentiranom karakteru naših pučkih mimičkih ishodišta drugdje napominje: “Zanimljivo je u toj vezi konstatirati, kako često primitivno skupno pjevanje naših veseljaka nije uopće upućeno nekom auditoriju izvan njih. Naši ljudi pjevaju zapravo za sebe - oni često, da bi povećali taj ‘privatni’ efekt među sebi ruku na usta i na uho. Pa i neki umeci u našem narodnom plesu, koji bi izgledali naoko kao svojevrsno solističko istupanje pred publiku i za publiku, u stvari nose karakter primarnog zadovoljavanja samog sebe. (...) Značilo bi upuštati se u duboke karakterološke analize, kad bismo htjeli temeljitije tragati za psihološkim i socijalnim temeljima tih pojava, ali se već na prvi pogled kao jedan od motiva za njihovo objašnjenje nameće uočljivo pomanjkanje priličnih i zgodnih ‘glumstvenih’ prilika našega života, kako se je on odvijao bilo na selu, bilo po malim gradovima. Jednoličnost, štuost, nekompliciranost ljudskih odnosa, gotovo prestabiliziranih u krutim, teško promjenjivim, socijalnoporodičnim shemama, nije pružala mogućnost za neku naročitu ‘igru’ među tim ljudima. U takvim je prilikama bilo malo zatamnenih, prigušenih strana doživljavanja, koje bi nečim glumi sličnim, tražile da izbiju na površinu i nađu baš u tom izbijanju neko naročito zadovoljstvo...” (1953, 36-37).

LITERATURA

- Alter, Jean, *A sociosemiotic theory of theatre*, Pennsylvania University Press, Philadelphia 1991.
- Attigui, Patricia, *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Denoël, Paris 1993.
- Barba, Eugenio, *The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology*, translated by R. Fowler, Routledge, London and New York 1995.

- Bendix, Regina, *Backstage domains, playing "William Tell" in two Swiss Communities*, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1989.
- Bennet, Susan, *Theatre audiences*, Routledge, London and New York 1990.
- Bobinac, Marijan, *Otrovani zavičaj*, Cekade, Zagreb 1991.
- Čale Feldman, Lada, *Prolegomena istraživanju hrvatskog neprofesionalnog kazališta*, Narodna umjetnost br 32/2, 1995, str. 235-251.
- Čale Feldman, Lada, *Theatrical metamorphosis: turning exile into a fairy tale*, u: War, exile, everyday life, Institute of ethnology and folklore research, str. 209-230, Zagreb 1996.
- Čale Feldman, Lada, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD- Matica hrvatska, Zagreb 1997.
- Derđ, Zdenka, *Put od osobnog do scenskog identiteta*, neobjavljena magistarska disertacija, Zagreb 1997.
- Foretić, Dalibor, *Onkraj institucije / Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas, Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/71 do danas*, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, str. 206-214, Zagreb-Osijek 1996.
- Foretić, Dalibor, *Kazališni endem Virovitica*, u *Krležini dani u Osijeku 1996, Osijek i Slavonija - hrvatska dramska književnost i kazalište*, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, str. 297-302, Zagreb-Osijek 1997.
- Freudenreich, Aleksandar, *Gluma*, Tisak zaklade tiskare narodnih novina u Zagrebu, Zagreb 1934.
- Gavella, Branko, *Hrvatsko glumište*, Zora, Zagreb 1953.
- Jennings, Sue, *Dramatherapy: theory and practice 2*, Routledge, London and New York 1992.
- Krušić, Vlado, *Mračna strana mjeseca*, Prolog, br. 44-45, 1980, str. 125-140.
- Krušić, Vlado, *Lero slučaj*, Prolog-teorija-tekstovi, br- 1, 1985, str. 108-123.
- Lozica, Ivan, *Problemi etnoteatologije (Istraživanje folklornog kazališta u Hrvatskoj)*, Croatica, br 37/38/39, 1993, str. 189-201.
- Maraković, Ljubomir, *Nestručna pozornica*, Zagreb 1929.
- O'Toole, John, *The process of drama, negotiating art and meaning*, Routledge, London and New York 1992.
- Prica, Ines, *Odlike etnografskog pisma u modernoj hrvatskoj etnologiji*, neobjavljena doktorska disertacija, Zagreb 1996.
- Read, Alan, *Theatre and everyday life*, Routledge, London and New York 1993.
- Strinati, Dominic, *An introduction to theories of popular culture*, Routledge, London and New York 1995.

SUMMARY

CROATIAN LAY THEATER: THE NECESSITY OF AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

The aim of this study is to offer a research paradigm for a phenomenon that has been rather neglected both in Croatian theater studies and in Croatian folkloristics, that conceived of ethnotheatrology as of a domain which should deal only with the so-called "authentic" folk mimetic representations, i.e. those inextricably interwoven with rituals and customs. As a phenomenon which borders, on one hand, with folk theater in this restricted sense, and on the other, with professional theater, borrowing from it certain aspects of its organization, modes of procedure and presentational forms, lay theater is generally considered

as being the awkward distortion of both the authentic, dynamic and living quality of folklore, and of aesthetic scopes of professional theater. However, lay acting has a history of equal importance, although governed by somewhat different rules and aims. It is an attempt to merge the popular and the sophisticated culture, and has contributed to the preservation of ethnic identity, language, and "high" cultural heritage in a comparable amount to the previously mentioned phenomena, which already share the status of legitimate academic subject. The analysis of lay theater should embrace not only the traditional description of parts of its theatrical process (repertoire, rehearsals, the quality of performances, etc.) but should also search for its specificity, its embeddedness in the everyday living practice in a given community as well as deal with its particular social and cultural function which can only be defined within the frame of an interdisciplinary research.