

# OSVRTI

Ivan Lozica

---

## O određenju folklornog kazališta

(Uz tekst: P. G. Bogatyrev, Narodnyj teatr čehov i slovakov u knjizi Voprosy narodnog iskusstva, Moskva 1971)

### Uvod

Jedna od omiljenih aktivnosti većine istraživača svakako je isticanje autonomnosti područja koje proučavaju. Autonomija područja istraživanja ističe se čak i više nego ona druga autonomija — autonomija znanstvene metode. Ograničenje područja istraživanja može se provesti na različite načine, ali je najzgodnije da differentia specifica bude samo jedna, jer ako ih je više, granica neće biti čvrsta. Uzmimo, na primjer, ono što ćemo, slijedeći Bogatirjova, zvati narodni teatar ili folklorni teatar. To je teatar, ali kakav? Da naše ograničenje bude uvjerljivo i čvrsto, bilo bi poželjno pronaći jednu osobinu folklornog teatra, i to bitnu osobinu, po kojoj se folklorni teatar razlikuje od svih ostalih vrsta teatra.

Folklorna, narodna, usmena književnost pronašla je sebi takvu osobinu — usmenost. Usmenost u opreci prema pisanosti. Usmenost je način postojanja usmene književnosti, njena tehnika, različita od tehnike pisane književnosti. Usmena književnost postoji samo u usmenom kontaktu. Zapisan ili snimljen tekst neke realizacije takvog djela nije više usmena književnost, nego zapis, a zapis ne može svojim ograničenim sredstvima bilježiti sve komponente usmenog stvaranja.

Moramo razlikovati usmenost kao način prenošenja od usmenosti kao realizacije. O usmenosti kao načinu prenošenja možemo samo uvjetno govoriti, zato jer je svaka realizacija ujedno i kreacija. U usmenoj književnosti nikad se ne prenosi sve, nego samo okosnica. Kazivači, pjevači ili pripovjedači nisu samo izvođači. Nisu samo reproduktivni, nego i produktivni umjetnici. Postoji

mogućnost, a takvih slučajeva ima, da i pisani tekst posluži kao izvor usmenoj književnosti. Osnovna kategorija usmene književnosti bit će, dakle, usmenost kao način postojanja djela, a usmenost kao način prenošenja ostaje samo važan, ali ne i nuždan element.

Razmišljanje o usmenosti u teatru naša je polazna točka, a naš put bit će razmišljanje o značajkama folklornog teatra kako ih vidi Bogatirjov u svom navedenom djelu.

## Usmenost i teatar

Usmeni teatar? A postoji li pisani teatar? Ne postoji. Pisane su samo drame — teatar ne može biti pisan. Postoji li nešto što nije usmeni teatar? Postoji. Teatar bez riječi, pantomima, balet. Pantomime ima i u folklornom teatru, a usmenost je obilježje teatra, pa bio on ili ne bio folklorni teatar.

Pokušajmo usmenost kao razlikovno obilježje folklornog teatra rehabilitirati razlikovanjem drame i predstave. Takvo razlikovanje nije inače uputno jer svaki teatar nije dramski teatar. No, ako ga i prihvatimo, naišli smo na nove teškoće. Razlika između folklornog i ostalih vrsta teatra bila bi moguća samo na razini drame. U folklornom teatru ne bi bilo pisanog teksta drame, nego samo model, canovaccio, osnova prenošena predajom. Onaj drugi teatar ima, naprotiv, pisani tekst drame, fiksiran od replike do replike, u kojem samo rijetki smrtnici imaju pravo nešto mijenjati.

Međutim, znamo da postoje bilježeni modeli i u folklornom teatru, a ti modeli često moraju biti i čvršći od pisanog teksta kako bi glumcima bila moguća improvizacija. A na osnovu sličnih scenarija rade i mnogi teatarski oblici koji ne pripadaju folkloru. Cirkus, happening, komičarske improvizacije itd.

Glumac u folklornom kazalištu ima više slobode u svojoj kreaciji nego ostali glumci. Ali to ne znači da glumačka umjetnost drugdje nije kreativna umjetnost.

Teatar nije isključivo literarna pojava, on uključuje mnoge bitne elemente drugih umjetnosti, likovnih, muzičkih, plesnih itd. Za te elemente usmenost kao način postojanja ne znači ništa. U određenju folklornog kazališta usmenost igra znatno manju ulogu nego u određenju usmene književnosti.

Ali, razmotrimo i posljednju šansu! Vidjeli smo da usmenost kao način postojanja nije nikakvo prenošenje ustima, koje bi se samo po fizikalnim osobinama razlikovalo od prenošenja pisanjem. Usmenost podrazumijeva neposredan kontakt među ljudima, to je komunikacija u kojoj postoji povratna informacija u najpotpunijem smislu. Ako zaboravimo usmenost kao fizikalno svojstvo, i ako takav neposredan kontakt među ljudima zamislimo u folklornom teatru, vidjet ćemo da je to ono što Bogatirjov naziva »čista igra« — nema podjele na glumce i publiku, svi su i glumci i publika, stvaraju i igraju za sebe.

Nešto slično naći ćemo kod »primitivnih« naroda — u magijskim obredima. Ali obredi i rituali nisu još kazalište.

Neposredna komunikacija među ljudima ostvaruje se i drugdje, a ne samo u »primitivnim« teatarskim oblicima. Čak se može braniti i tvrdnja da

neposrednosti baš u kazalištu ima najmanje. Izgleda da se neposrednost i teatar ponašaju kao obrnuto proporcionalne veličine. Što više glume, prerusavanja, scenarije i ostalih teatarskih konvencija, to manje neposrednog komuniciranja s publikom — i obrnuto.

Neka književna pojava bit će ili usmena ili pisana. Nikako ne može biti više ili manje usmena. Nasuprot tome, određeni kazališni čin može ostvariti više ili manje neposredan kontakt. U našem smislu, neposrednost je kvantitativno vrlo promjenljiva osobina, koja zavisi o ljudskim reakcijama. Dok je usmenost (barem naizgled!) formalno obilježje koje se može lako utvrditi, neposrednost to nije. Neposrednost nikako ne možemo poistovjetiti s jednostavnošću komunikacijske sheme. Da bismo ostvarili neposrednu komunikaciju u kazalištu, nije dovoljno ukloniti smetnje na kanalu ili prilagoditi kôd dvo-smjernoj informaciji. Prepreke su u pošiljaocu i primaocu. Čovjek nije samo primopredajnik, kazalište nije samo telefonija. Zato je teatarska neposrednost vrijednosno obojena, relativna, teško mjerljiva. Uvjetno bismo mogli usmenost nazvati pojmom za svojstvo, atributom, objektivnom ili fizikalnom kvalitetom. U usporedbi s tim, neposrednost je pojam za način, modus, subjektivna ili psihička kvaliteta, odnosno relacija — i kao takva sasvim je nepogodna kao razlikovno obilježje folklornog teatra. Zacijelo, neposrednost jest jedna od važnih osobina folkloru. Zato naše vrijeme i traži baš u folkloru, u obredima i ritualima »izgubljenju« neposrednost ljudskog kontakta. Ima u toj potrazi za »neposrednošću«, »izvornošću«, »autentičnošću«, »naivnošću«, »nepatvorenošću« itd. mnogo od onog starog »povratka prirodi«, »zlatnog doba« ili »izgubljenog raja«.

Međutim, folklorni teatar nije uvijek neposredan: kao i nefolklorni teatar, ima i on svoje formalne karakteristike, svoje postupke i svoje konvencije. Folklorno kazalište posjeduje svoj vlastiti sistem, ili čak čitav niz sistema, razvijen umjetnički jezik — a tako nešto nikako ne bismo mogli nazvati jednostavnom ili neposrednom komunikacijom. Zatim, u područje folklornog teatra obično se ubrajaju i masovne predstave (karnevalske povorke, vjerske procesije itd.) kod kojih ne možemo govoriti ni o neposrednom kontaktu, ni o maloj grupi, ni o usmenosti, ni o komuniciranju ljudi koji se međusobno dobro poznaju.

Dakle, ni usmenost, ni njezini psihološki (ili prikriveno psihološki) derivati neće nas zadovoljiti. Morat ćemo pronaći neko drugo razlikovno obilježje, ako takvo postoji. Ako nema jedne takve osobine koja bi mogla služiti kao *differentia specifica*, to ne znači da neće biti razlike između folklornog i nefolklornog kazališta. Razlikovnih osobina ima mnogo. Ali kako se sve te osobine ne javljaju uvijek, i kako je kazalište pojava koja uključuje u sebi elemente raznih umjetnosti, nijedna od tih osobina ne može igrati onakvu ulogu kakvu igra usmenost u književnosti. Morat ćemo prihvatiti pluralizam obilježja umjesto jedne stroge specifične razlike; granica između folkloru i nefolkloru neće biti čvrsta. To znači da ćemo prihvatiti i postojanje djela polufolklornog karaktera, kao i onih koja imaju samo neka folklorna obilježja. Tako će biti moguće promatrati neka obilježja folklornog kazališta npr. u obredima i običajima koji kao cjeline ne pripadaju području o kojem govorimo.

## Forma i funkcija

Naš put vodi, dakle, od činjenica, od promatranja raznih elemenata folklornog kazališta. U tome će nam pomoći Bogatirjev svojom monografijom o narodnom teatru Čeha i Slovaka koja je objavljena prvi put u Pragu 1940.

U uvodu Bogatirjev primjećuje da su se mnogi prvaci u povijesti kazališta koristili iskustvima narodnog teatra: romantizam, realizam, simbolizam, futurizam itd. Jedno od glavnih obilježja teatra Bogatirjovu je preobrazba. U narodnom teatru to je često preobrazba ljudi u životinje, ali ima i drugih, obrnutih slučajeva, kad životinju oblače u ljudsku odjeću. Postoje i slučajevi preobrazbe u nežive stvari.

Preobrazbom se teatar razlikuje od epske i lirске poezije. Epski pripovjedač ne preobraća se u svojega junaka, nego o njemu priča. Ali Bogatirjev navodi i slučaj gdje se pripovjedač služi teatarskim sredstvima, gestikulacijom, mimikom, glumom, da bi pokazao što čini njegov junak. U takvom je slučaju zapisivanje znatno otežano.

Govoreći o preobrazbi, Bogatirjev naglašava svijest o konvenciji: i glumci i publika svjesni su da se ne nalazi pred njima životinja, nego glumac prerušen u životinju.

Bogatirjev govori o uzajamnom utjecaju gradskog i folklornog teatra. Ova naizgled sociološka podjela na gradski teatar s jedne strane i folklorni ili narodni s druge mogla bi zavesti nepažljivog čitaoca. Moramo zato ovdje naglasiti da se radi samo o nespretnoj terminologiji. Bogatirjev dijeli teatar na gradski i narodni samo radi orijentacije; on ne pomišlja da ove sfere promatra odvojeno, nego proučava odnos forme i funkcije i njihove promjene s obzirom na promjenu publiké.

I tu dolazimo do pitanja o formi i funkciji, ili do pitanja o metodi. Bogatirjev piše da se preobrazba, kao glavno teatarsko obilježje, javlja i u obradima i u običajima, u magijskim postupcima itd., gdje osnovna funkcija nije estetička funkcija.

Bogatirjev, po vlastitim riječima, prihvaća lingvističku definiciju funkcije; za ilustraciju tog shvaćanja citira jedan rječnik lingvističkih termina (Ž. Maruzo, Moskva 1960):

»U funkciji, nasuprot formi, sadržana je uloga koju dio rečenice igra u gramatičkoj strukturi iskazivanja; funkcija subjekta, direktnog objekta, atributa... U općenitijem smislu kaže se da lingvistički element ispunjava neku funkciju kad potpomaže razumijevanju govora.«

On razlikuje, dakle, formu od funkcije. Formalni elementi imaju određenu funkciju. Posebno obilježje teatra je za Bogatirjova mnogofunkcionalnost, a isto tako i pojava da u toj hijerarhiji funkcija u teatru estetička funkcija često nije dominantna funkcija. Bogatirjev drži da postoji hijerarhija funkcija kazališnih predstava. U toj hijerarhiji dolazi do promjena. Ova premještanja funkcija mogu nastati zbog promjena u predstavi, uvođenjem ili smanjivanjem broja elemenata različitih umjetnosti uključenih u strukturu teatarske predstave. Ali, misli Bogatirjev, funkcije se mogu mijenjati i kad forma teatarske predstave ostane neizmijenjena. Takvi su slučajevi kad se mijenja publika.

U hijerarhiji funkcija jedna je funkcija dominantna. U oblasti folklornog kazališta različite funkcije mogu biti dominantne funkcije: magijske, religiozne, ceremonijalne, socijalne, nacionalne, odnosno regionalne, satiričke, pa sve do ekonomske funkcije kad glumci žele biti nagrađeni. Ovo shvaćanje omogućuje Bogatirjovu da promatra i one fenomene folklora kojima estetička funkcija nije dominantna.

Na ovom mjestu napustit ćemo privremeno Bogatirjova da bismo razmotrili neke probleme vezane uz formu i funkciju i uz njihov odnos. To činimo da bismo ispitili pogodnost metode Bogatirjova za rješenje, ili rješavanje, našeg problema: određenja folklornog teatra. Problem nije samo teorijske prirode. Moramo pronaći prikladnu metodu koja će nam omogućiti razlikovanje folklornog i nefolklornog u teatru. Može li nam u tome koristiti metoda kojom se služi Bogatirjov?

Podimo od pitanja forme. Odnos forme i sadržaja možemo promatrati na različite načine, što će ovisiti od našeg shvaćanja umjetnosti. Ako umjetnost uzmemo kao oponašanje, onda će sadržaj igre jedne maskirane osobe biti ono što ta maska predstavlja — predmet, životinja, čovjek. Forma će u tom slučaju biti samo način na koji je taj sadržaj prikazan.

Ako našu maskiranu osobu uzmemo ne kao oponašanje, nego kao dio stvarnosti, onda sadržaj neće biti predmet, životinja ili čovjek, nego sama maskirana osoba — npr. čovjek prerušen u predmet, životinju ili drugog čovjeka. U ovom slučaju nestaje onaj dualizam forme i sadržaja. Sadržaj maskirane osobe bit će u jednakoj zavisnosti od njene forme kao i sadržaj i forma neke jabuke, na primjer. Evo kako o tome govori I. Focht u svojem djelu **Uvod u estetik**u (Sarajevo 1972, 48—51):

»... tkivo samog djela, intimna unutarnja struktura čiji karakter ovisi o cjelini i rasporedu dijelova među sobom. (...) Kad dijelovi dobijaju svoju važnost u odnosu prema zadatoj temi i samjeravanju sa jednim vanumjetničkim predmetom, onda tvore vanumjetnički sadržaj, kad se naprotiv promatraju u njihovom internom odnosu, i samjeravaju prema cjelini samog djela, onda oni tvore umjetnički sadržaj.«

Razlikovat ćemo, dakle, umjetnički sadržaj i izvanumjetnički sadržaj. Neko djelo moći ćemo tako promatrati kao jedinstvo forme i sadržaja, bez obzira na njegov izvanumjetnički sadržaj. Takav će pristup biti imanentan pristup.

Ruski će formalisti prihvatiti neodvojivost forme od sadržaja i umjesto razlike između forme i sadržaja promatrati će odnos materijala i djela. Djelo je cjelina, jedinstvo materije i forme, a ono što njih zanima jest proces nastajanja djela od estetski indiferentnog materijala. Način pretvaranja materijala u djelo oni zovu postupkom.

Djelo, kao jedinstvo forme i umjetničkog sadržaja, ipak nije samodovoljna cjelina, i tu je granica metode ruskih formalista. Djelo je ljudski proizvod, ima svoj začetak u čovjeku, a za čovjeka je i stvoreno.

U razvoju formalističke estetike, od Herbarta pa dalje, vrlo su rijetki teoretičari koji ostaju samo pri ovom izdvajanju forme. Polazi se od djela, od njegovih formalnih elemenata, ali se gleda dječovanje tih elemenata na čovjeka.

Ali, ni ruski formalisti nisu ostali samo pri proučavanju postupaka. Početkom tridesetih godina počelo je proučavanje funkcija pojedinih formalnih elemenata. Zanimljivi su radovi Proppa i Tinjanova. Evo kako piše Tinjanov u svojem članku **O književnoj evoluciji, 1927:**

»Vredelo je obaviti analitički rad na pojedinim elementima dela: na siže, stilu, ritmu i sintaksi u prozi, na ritmu i semantici u stihu, itd., da bismo se uverili da je apstrahovanje tih elemenata dopušteno u izvesnoj mери kao radna hipoteza, ali da su svi ti elementi međusobno povezani i međusobno deluju. Proučavanje ritma stiha i ritma proze moralo je otkriti da je uloga jednog istog elementa u raznim sistemima različita.

Povezanost svakog elementa književnog dela (kao sistema) sa drugim elementima, a to znači i sa čitavim sistemom, nazivam konstruktivnom funkcijom datog elementa.

Detaljnim proučavanjem otkriva se da je takva funkcija složen pojam. Element se vezuje, u isto vreme, s jedne strane, sa nizom sličnih elemenata drugih dela — sistema, pa čak i drugih nizova, a s druge strane, sa drugim elementima datog sistema (autofunkcija i sinfunkcija).

Tako se leksika datog dela vezuje, s jedne strane, i sa književnom i razgovornom leksikom, a s druge strane, s ostalim elementima datog dela. No obe komponente, bolje reći dve funkcije istog delovanja, nisu ravnopravne.« (**Poetika ruskog formalizma**, Beograd 1970, str. 289)

Naveli smo ovdje malo dulji citat, s namjerom da pokažemo kako postoji direktna veza i razvojna linija koja vezuje Tinjanova kao predstavnika formalne metode i one tekstove Bogatirjova i Jakobsona koji su nastali kasnije. Utjecaj formalne metode Tinjanova možemo promatrati i kod novijih istraživača, npr. kod J. M. Lotmana.

Bogatirjov se u svojem djelu o narodnom teatru Čeha i Slovaka koristi elementima i formalne i strukturalne metode. Njegova analiza formalnih elemenata folklornog kazališta, i uspoređivanje tih elemenata s paralelnim elementima drugog sistema, sistema nefolklornog kazališta, bit će nam sigurno korisna.

Formalni elementi imat će, dakle, svoju funkciju, ili svoje funkcije. Funkcija može biti estetična ili izvanestetična. Jakobson će, u svojem tekstu **Lingvistika i poetika** (Bgd. 1966) estetičnom ili poetskom funkcijom smatrati onu funkciju koja je usmjerena na poruku, a ne na pošiljaoca, primaoca, kontekst, kontakt ili kôd.

Ova Jakobsonova usmjerenost estetičke funkcije na poruku znači u poeziji inzistiranje na pjesničkom jeziku kao posebnom sistemu znakova. To možemo možda još bolje ilustrirati na primjeru iz slikarstva. Inzistiranje na poruci samoj u slikarstvu jest inzistiranje na slici samoj, na njenim formalnim elementima, obliku i boji. Oblici i boje predstavljaju taj poseban jezik, jezik koji mora biti sposoban za izražavanje ljudskoga u čovjeku, bez pomoći drugog jezika. Slično misli Kandinski, koji je u svom napisu **O duhovnom u umjetnosti** još 1912. opširno opisao takav jezik boja i oblika. Bogatirjov u odjeljku o kazalištu lutaka ističe upravo to isto: potrebno je poznavati znakove sistema, pa i u umjetnosti. Da bismo razumjeli impresionističko slikarstvo, kaže on, moramo znati njegov jezik. U umjetnosti je svaki znak emocionalno obojen, i ne može se lako zamijeniti drugim znakom. Klasicisti nisu razumjeli

jezik realista, realisti nisu razumjeli jezik kubizma. Da bismo mogli razumjeti znakove orijentalnog slikarstva, moramo poznavati jezik tog slikarstva, misli Bogatirjov.

Da bismo razumjeli folklorni teatar, moramo poznavati znakove, sistem znakova, jezik folklornog teatra. Ti su znakovi formalni elementi koji imaju svoju funkciju. Ako smo pošli od forme i zanemarili sadržaj, to ne znači da do sadržaja nećemo opet doći, ali ovaj put preko forme, znaka koji je »emotionalno obojen«.

U umjetnosti formalni elementi, ili znakovi ako ih tako nazovemo, imaju funkciju u cjelini djela (sistema), ali imaju i funkcije izvan djela, u drugim sistemima, ili čak u drugim nizovima, kako kaže Tinjanov. Isto tako, djelo kao cjelina ima različite funkcije, od kojih jedna obično dominira, kako kažu Bogatirjov i Jakobson.

Bogatirjov drži da se funkcije mijenjaju i onda kad forma ostaje neizmijenjena. Ovo kao da protivrječi našem gornjem izlaganju, ali ipak nije tako. Formalni elementi vezani su najviše za estetičku funkciju, jer je to funkcija koja je usmjerena na poruku, po Jakobsonovim riječima. Izvanestetičke funkcije mijenjat će se više kod promjena ostalih faktora komunikacijske sheme. Formalno istu poruku različito će primiti različita publika, a pogotovo publika (primaoci) koji ne razumiju jezik poruke ili koji znakove jednog sistema prihvaćaju kao znakove drugog sistema.

Bogatirjov navodi primjere različitog prihvaćanja iste poruke, ovisno o publici. Za glumce folklornog teatra opasno je kad se otvoreno izruguju prisutnim predstavnicima »viših slojeva« u publici, jer oni ne poznaju jezik folklornog teatra koji takvo apostrofiranje konvencijom dopušta. Oštrenje noža u **Mletačkom trgovcu** u Pragu će djelovati tragično, a u provinciji izazivat će smijeh.

Djelo može, i obično je tako, imati više funkcija odjednom, a jedna od tih funkcija jest dominantna funkcija. Dominantna funkcija u narodnom teatru, po mišljenju Bogatirjova, ne mora biti estetička funkcija. On smatra da dominantna funkcija može biti neka od izvanestetičkih funkcija, a estetička funkcija često ostaje u drugom planu.

Ovo mišljenje Bogatirjova čini nam se opasnim i nedovoljno preciznim. Evo zašto! Ako je dominantna funkcija neke pojave izvanestetička, smatramo da će tada i sama pojava biti izvanestetička pojava. Naravno, takva izvanestetička pojava imat će i estetičku funkciju, ali kako estetička funkcija ostaje u drugom planu, bit će riječ o izvanestetičkoj pojavi koja posjeduje neka estetička obilježja.

Po našem mišljenju, teatar je zbog svoje usmjerenosti na poruku uvijek tipično estetička pojava, a one pojave kod kojih je dominantna neka od izvanestetičkih funkcija zato nije ispravno nazivati teatrom.

Međutim, i ovdje je riječ samo o nespretnoj terminologiji, jer Bogatirjov u tekstu i te kako razlikuje razne obrede, običaje i magijske postupke od teatra. Naravno, to što neki obred ima npr. magijsku funkciju i što je u tom obredu estetička funkcija sekundarna, neće spriječiti Bogatirjova da taj obred promatra kao fenomen folklornog teatra. Na sličan način Jakobson će promatrati poetsku (estetičku) funkciju i drugdje, a ne samo u poeziji. Dominantna funkcija nekog djela ne isključuje proučavanje ostalih funkcija istog djela.

Prednosti ove metode uglavnom su navedene: analiza elemenata i promatranje njihove veze u djelu i izvan djela. Mane ove metode sastoje se prije svega u nepouzdanosti veze između formalnog elementa ili postupka s jedne strane i funkcije s druge strane. Bogatirjov i sam priznaje da se funkcija mijenja i onda kad svi formalni elementi djela ostaju sasvim nepromijenjeni. U pitanju je problem arbitrarnosti znaka. Znak, ili formalni element, nije drugo nego konvencija. Ne postoji nužni odnos između označitelja i označenog. Bijela boja, za koju Kandinski tvrdi da je s razlogom odabrana za odjeću čistog veselja i neokaljane čistoće, u Japanu je, kažu, boja tuge i simbol smrti. Zatim, izgleda da funkcija ne ovisi samo o tome pripada li publika »gradu« ili »selu«. Funkcija je ovisna o primaocu u velikoj mjeri. Jednom primaocu dominantna funkcija nekog obreda može biti estetička funkcija, a drugome magijska. Ova pojava bit će još uočljivija ako promatramo funkcije pojedinih formalnih elemenata ili postupaka. Isti element može za svakog primaoca u publici imati različitu funkciju. U slučaju kazališne predstave stvar je još složenija jer se radi o glumi, fikciji. Ako nam u svakodnevnom životu netko priča o sebi, to će biti postupak koji ima emotivnu ili ekspresivnu funkciju, ili će to biti logička informacija. Ali, kad to isto čini glumac koji nam se obraća kao publici, tumačeći svoj lik, to više neće biti logička informacija, nego estetička, maskirana u logičku.

Međutim, prednosti ove metode veće su nego njene mane. Uspoređivanje elemenata može se vršiti samo ako se analiziraju elementi; skupljanje materijala, promatranje postupaka, oblika itd. korisno će poslužiti i onda kad su naši zaključci o funkciji tih elemenata proizvoljni. Konačno, funkcija je promjenljiva u vremenu, a podaci o pojedinim elementima folklornog kazališta uvijek će dobro doći budućim istraživačima. Verba volant, scripta manent.

Slijedit ćemo, dakle, Bogatirjova u njegovoj analizi elemenata narodnog teatra.

## Elementi folklornog teatra

Teatar je struktura sastavljena od različitih umjetničkih elemenata. Po teoriji psihologije oblika (Gestalt), kaže Bogatirjov, ti elementi u međusobnom djelovanju stvaraju novu kvalitetu. Promjena jednog elementa u teatru mijenja i cjelinu i ostale odijeljene elemente.

Glavni dio njegove knjige ispunjen je analizom odijeljenih elemenata teatarskog izraza, posebno onih koji su osobina folklornog kazališta. U folklornom kazalištu postoji bliskost scene i gledališta, glumaca i publike. Suprotnost koju moderni teatar odavno pokušava ukinuti u folklornom je teatru ukinuta. Publika svojim upadicama unosi element improvizacije; u dramama s vjerskom tematikom publika je toliko upoznata sa sadržajem da može sudjelovati u predstavi, upravo kao što kod »primitivnih« naroda publika sudjeluje u magijskom obredu. Ponegdje publika igra ulogu dekoracije ili rekvizita. Dalje Bogatirjov razmatra pitanje scene u folklornom teatru, jer tamo scenom postaje svaki prostor gdje se glumi, a ne neko određeno mjesto, neka pozornica. Na sceni se mijenjaju i ljudi i stvari. Bogatirjov uspoređuje scenu »gradskog« kazališta s antičkom scenom, a scenu folklornog teatra sa srednjovjekovnom scenom. Jedno od obilježja folklornog teatra sastoji se u stalnom mijenjanju



scene, primjećuje Bogatirjov. Često se pola predstave igra na jednom mjestu, a pola na drugom.

Bogatirjov ističe uzajamni odnos folklornog i nefolklornog kazališta, ili kako on kaže, »našeg« kazališta. Bogatirjov umjesto jednostrane teorije »spuštanja« umjetnosti »viših« krugova u narod (gesunkenes Kulturgut) želi uvesti potpuniju teoriju, teoriju o difuziji između »više« umjetnosti i narodne umjetnosti. Razlikuje zato posebno pažljivo dvije vrste pojava u folklornom kazalištu. Jedno su komadi nastali pod utjecajem »gradskog« teatra, i takvi komadi često imaju zapisanu osnovu. Scena, dekoracija i svjetlo tu su slični »gradskoj« scenskoj mašineriji. Nasuprot takvom folklornom kazalištu postoje komadi koji i nisu komadi, nego dio običaja ili obreda, i koji su podvrgnuti sasvim drugim zakonima.

Dekoracije folklornog teatra obično su takve da funkcionalno služe glumcu, a tek rjeđe označavaju vrijeme i prostor radnje. Nedostatak dekoracija npr. omogućuje glumcima da i onda kad bi po fabuli morali biti fizički međusobno udaljeni, stoje zajedno na sceni, i čak vode dijalog. U folklornom teatru umjetničko vrijeme razlikuje se od astronomskeg vremena, i to izrazito. Svjetlo ne igra tako veliku ulogu u folklornom teatru kao u »našem«. Promjena osvjetljenja je obično istovremena i na sceni i u gledalištu.

Bogatirjov zanimljivo govori o kolektivnom stvaralaštvu glumaca. Razlikuje dva načina kolektivnog stvaranja. Jedno je kolektivno stvaranje glumaca i publike, a drugo je kolektivno stvaranje glumaca među sobom. Bogatirjov uvodi termin »čista igra« za onaj slučaj kad nema podjele na glumce i na gledaoce. Spominje da je takav slučaj čest kod »primitivnih« naroda. U srednjem vijeku miješa se »čista igra« s igrom uz publiku. Realistički teatar odvaja glumce od publike, ali ujedno tako stvara »čistu igru« samih glumaca. Noviji pokušaji opet nastoje oko veze glumaca i publike. Međusobni utjecaj glumaca u folklornom teatru veći je nego drugdje jer su oni tu i glumci, i režiseri, i autori. U mnogim komadima ne može se predvidjeti kraj, nego je predstava neka vrsta natjecanja u kojem se do kraja ne zna tko će biti pobjednik. Ali i u komadima u kojima je kraj određen, isto to natjecanje ostaje, jer se borba može produljiti ili skratiti. Sukob koji inače postoji u teatru između glumaca i autora drame u idealnom bi se slučaju mogao izbjeći u komadu s jednim glumcem, koji je ujedno i autor. Nešto je bolje rješenje ovog sukoba i onda kad u komadu s više lica režiser sudjeluje i kao glumac. U folklornom teatru funkcija režije nije nužno vezana za jedno lice, tu ulogu može vršiti i grupa, istodobno ili sukcesivno. Uloga režisera u folklornom teatru slična je ulozi dirigenta za vrijeme predstave, jer su pokusi malobrojni i rijetki. Često i publika preuzima na sebe ulogu režisera. Pri predstavama s dominantnom magijskom, religijskom ili ceremonijalnom funkcijom režiser je tradicija, čiju volju provodi ili jedno lice, ili više njih, ili čitav kolektiv. Bogatirjov smatra da je važno istraživanje uloge režisera u folklornom teatru.

Kostim i maska karakteriziraju ulogu, misli Bogatirjov, a ponekad i glumca samog (clown, voditelj). U folklornom teatru često je prerusavanje u odjeću suprotnog spola. I kostimi i maske mogu imati i izvanestetičke funkcije (Isus i Marija — religijska funkcija; stranac — nacionalna funkcija).

Kostimi i maske teatra vezanog uz običaje odlikuju se izražajnošću, predstavljaju neobičnu, fantastičnu figuru, u tim kostimima ima elemenata kakvi

se ne sreću u prirodi. Bogatirjov primjećuje da tu postoji dvostruka deformacija. Jedno je deformacija već na samoj maski, a drugo je pridavanje takve maske čovječjoj figuri. Unatoč fantastici, kod tih maski je vidljiv naturalizam u detaljima — krv na rukama itd.

Osim kostima i maski baziranih na oksimoronu, na opreci fantastičnog i ljudskog, postoje i kostimi i maske koje su sasvim različite od ljudske figure, kao kostim đavla. Ali i tu ima manjih sličnosti.

Bogatirjov ističe da maska nije nepokretna krinka, nego sredstvo izražavanja, ona mijenja izraz ovisno o glumi. Ta pokretljivost nepokretne maske doima se sablasno.

Kostimi životinja napravljeni su tako da ne prikazuju životinju, nego čovjeka prerušenog u životinju. Naravno, to je inzistiranje na poruci, estetička funkcija. To je i prerusavanje i otkrivanje. Bogatirjov primjećuje da postoje dvije tendencije pri izradi kostima. Jedna je učiniti kostim različitim, fantastičnim, a druga je učiniti kostim sličnim. Naglašava slobodu kostimiranja u lutkarskom kazalištu. Kostim koji ne oponaša postaje sam sistem znakova, jezik za sebe.

I kad govori o kretanju i deklamaciji, Bogatirjov ističe dvije tendencije — karakteriziranje lika i pomoć u vođenju dramske radnje. U ovom drugom slučaju, npr. u operi u funkciji vokalnog ispoljavanja, radi se o posebnoj sistemu znakova, uslovnom, koji je iznad prikazivačke funkcije. Deklamacija je u folklornom teatru često posuđena iz drugih područja.

Najinteresantnije poglavlje u ovoj monografiji Bogatirjova sigurno je ono o lutkarskom teatru. Srž tog poglavlja čini konfrontacija stavova Bogatirjova i O. Zicha. Zich misli da lutke možemo prihvaćati samo na dva načina: ili kao lutke, ili kao ljude. Ako ih shvaćamo kao lutke, onda ih ne shvaćamo ozbiljno, jer je komično da su lutke, a htjele bi da su ljudi. U drugom slučaju, ako ih prihvaćamo kao ljude, kao nešto živo, tada će djelovati tajanstveno. Kad bi bile u prirodnoj ljudskoj veličini, onda bi nas ispunjale užasom, kao kip zapovjednika iz **Don Juana** ili Golem, jer bismo vidjeli nešto živo u neživom, oživljenu materiju. Samo zato što su manje, lutke nas ne ispunjavaju užasom, nego samo tajanstveno djeluju.

Bogatirjov se ne slaže s ovim zapažanjem O. Zicha. On misli da Zich ne vidi ono glavno. Naime, on ne promatra lutkarski teatar kao poseban sistem znakova, jezik. A umjetnost valja upravo tako promatrati. Jer, efekt o kojem govori Zich javlja se i u drugim umjetnostima, misli Bogatirjov. Ako sliku ili statu promatramo kao živu stvar, ona će nas, kao i lutke, ispunjati užasom. Čertkov u Gogoljevoj noveli **Portret** prihvaća portret kao živog čovjeka, pa poludi. Također, to može djelovati i komično. Bogatirjov navodi primjer djevojke sa sela koja prvi put u gradu čuje glazbu u crkvi, pa se tako rashiće da je moraju izvesti. Takvom rezultatu vodi zamjena znakova jednog sistema znakovima iz drugih sistema. Ne može se za objedom govoriti u stihovima a da to ne bude smiješno ili čudno. Čovjek koji se na znanstvenom skupu izražava pjesničkim sredstvima djelovat će ili smiješno ili barem neobično. Zich uzima igru lutaka kao igru glumaca, a to je pogrešno, misli Bogatirjov. Jer kad bismo glumu u kazalištu živih glumaca držali realnim životom, dobili bi-

smo isti efekt o kojem govori Zich. Bogatirjov navodi da u češkom folklornom lutkarskom kazalištu repertoar čine uglavnom dramska, a ne komična djela. I lutkari i gledaoci uzimaju ono što se u lutkarskom kazalištu odigrava savršeno ozbiljno, a posebno djeca, kojoj je jezik lutaka najbliži. Isto tako, u Japanu su lutke lutkarskih kazališta prirodne veličine, piše Bogatirjov, ali ne izazivaju nikakav užas, nego nastupaju i u komičnim komadima. Teatar s lutkama ima svoj vlastiti jezik.

Na primjeru lutkarskog teatra pokazuje Bogatirjov uzajamno djelovanje pojedinih elemenata u teatru, jer se tamo najbolje vidi kako izmjena jednog elementa odmah mijenja i cijelu strukturu i ostale elemente strukture. Kad lutkarj preuzmu tekst komada pisanog za žive glumce, oni taj tekst odmah mijenjaju. Skučene mogućnosti glume i gestikulacije, nedostatak mimike kod drvenih glumaca, sve to traži orijentaciju na riječ, krati se trajanje predstave i mijenja se još mnogo toga.

Lutkarski teatar ima i čitav niz postupaka, piše Bogatirjov, koji ne ovise samo o drvenoj prirodi glumaca, lutaka. Tako tamo postoje i stalna lica, baš kao što je nekad imala *commedia dell'arte*.

Bogatirjov iscrpno pokazuje značajke teatarske riječi u folklornom teatru, ukazujući na bogatstvo stilskih sredstava. Posebno je zanimljivo njegovo proučavanje realizacije metafore, kao i »zaumnog« jezika kojim govori vrag. »Zaumni« jezik u poeziji je upravo ono što je u slikarstvu oblik i boja: orijentacija na poruku samu, estetična funkcija.

U narodnom teatru, misli Bogatirjov, dijalog i monolog imaju posebna obilježja. Neki postupci koji su u »našem« teatru sasvim rijetki i izbjegavani, u folklornom zauzimaju značajno mjesto. To su dijalozi i monolozi u kojima se lica međusobno karakteriziraju, zatim direktni dijalozi s publikom, pa i monolozi u kojima se imenom spominju ličnosti iz publike. Posebno su zanimljivi problemi improvizacije. Bogatirjov razlikuje dva načina improvizacije. Jedan je onaj gdje autor sam unaprijed smišlja tekst, računajući na moguće odgovore publike. To je najčešći slučaj. Drugi je kad autor smišlja tekst na licu mjesta, što je rjeđe. U folklornom kazalištu vlada pripremljena improvizacija. Samovoljno mijenjanje teksta u folklornom teatru znatno je teže nego u drugim područjima folklorne književnosti, i to zbog većeg broja autora glumaca, koji moraju djelovati složno. Tako se improvizacija sastoji od uklapanja improviziranih dijelova u čvrstu cjelinu. Važnu ulogu u folklornom kazalištu igra i pjevanje, a i glazba, veću nego u dramskom kazalištu inače.

U svojem zaključku Bogatirjov napominje da su u njegovu radu elementi promatrani odvojeno, ali da ih uvijek moramo promatrati u interakciji, jer su vezani. Naglašava da u folklornom kazalištu ne postoje strogo odvojene funkcije autora, glumaca, režisera. Skreće nam pažnju na miješanje žanrova u folklornom kazalištu, u čemu vidi srodstvo sa srednjovjekovnom dramom, nasuprot strogom odvajanju žanrova u »našem« kazalištu, koje je tu osobinu naslijedilo od antičke drame. Naravno, danas je situacija nešto drugačija i u »našem« kazalištu, u kojem dominira tragična farsa, pa i groteska, koju Bogatirjov smatra tipičnom za folklorni teatar.

Zaključujući, Bogatirjov opet upozorava kako reakcija publike zavisi i od izvanestetičkih faktora, i upućuje nas na proučavanje odnosa folklornog tea-

tra i duhovnog života sela, odnosa folklornog teatra i usmene poezije (lirike i epike), i na kraju na proučavanje odnosa i utjecaja folklornog teatra i suvremenih pokušaja amaterskih i profesionalnih kazališta.

Kao što vidimo, u ovom tekstu Bogatirjov nije eksplicitno postavio pitanje određenja folklornog kazališta. Njegov tekst pisan je na osnovi proučavanja određenog broja činjenica, za koje je prešutno pretpostavljeno da pripadaju području folklornog teatra. Među te činjenice ubrojene su i neke koje sigurno pripadaju graničnim područjima folklornog teatra: s jedne strane običaji i obredi, a s druge strane polufolklorne drame nastale pod utjecajem grada, često s fiksnim tekstom u osnovnim crtama, sa scenarijom srodnom gradskoj itd.

Ako bolje promotrimo tekst Bogatirjova, primijetit ćemo da su mu primjeri birani s veoma širokog područja. Izgleda da on svoju terminologiju, koja mu omogućuje razlikovanje »našeg« i »narodnog« kazališta, zasniva na sociološkoj razlici grada i sela, urbane i agrarne civilizacije. Čini se, dakle, da Bogatirjov, prihvaćajući tradicionalno određenje folklor, narodnog stvaralaštva, ne strahuje od izvanestetičkog ograničavanja područja koje proučava. Takav način rada možda prethodi jednom određenju, kao proučavanje pojedinačnih činjenica, ali će se onda, kako to i inače jest, takvo određenje zasnivati na više ili manje proizvoljno odabranim činjenicama. To je začarani krug — ali negdje moramo početi!

Po svemu izgleda da je traženo određenje folklornog teatra koje bi se temeljilo na formalnim, imanentnim obilježjima samog folklornog teatra težak problem. Nije lako povući strogu granicu između folklornog i »našeg« teatra. Kategorijom usmenosti usmena književnost želi izbjeći »izvanjsko« određenje svog područja. Međutim, ta se kategorija ne može primijeniti na ostala područja folklor, pa ni na teatar. Folklor, narodna umjetnost, pučka umjetnost, sve su to »izvanestetička« određenja. Usmena književnost ostaje unutar »estetičkog«, ali je vidljivo da područje usmene književnosti nije identično s područjem narodne književnosti kako se ono tradicionalno shvaćalo. Pomoću kategorije usmenosti usmena književnost uspijeva pobjeći tradicionalno shvaćenom području folklor, ostavljajući etnologe, muzikologe, pa i teatrologe, da se snalaze kako znaju.

## Problemi

Nije svejedno kako ćemo odrediti područje kojim se bavimo, niti je svejedno kako ćemo ga nazvati. Ako ga nazovemo narodnim teatrom, kako to čini Bogatirjov, onda smo suočeni s mnoštvom značenja pojma narod. Ako ga nazovemo pučkim kazalištem, samo smo promijenili termin, a problemi se još i množe. Ništa nije bolje ni s folklornim teatrom, jer je termin folklor i strana riječ i izrazito višeznačan pojam. Usmeni teatar ostaje pleonazam, a to smo već objasnili. Što nam dakle preostaje? Sigurno, odabrati manje zlo, ali koje je manje? Bogatirjov je upotrebljavao termin narodni teatar — mi ćemo za sada ostati pri nazivu folklorni teatar, ili folklorno kazalište, ne zato što nam se to čini najbolje, nego zato što nešto moramo odabrati.

Možda nije potrebno izbjegavanje »izvanestetičkih« određenja kao što su

narodni teatar ili folklorni teatar. Svako je ograničenje nužno proizvoljno, više ili manje. Umjesto inzistiranja oko autonomije područja proučavanja bilo bi bolje nastojati da metoda bude autonomna. Razlikovanjem estetičke i izvanestetičkih funkcija Bogatirjev i Jakobson možda pokazuju put kojim bismo mogli krenuti. Jedno djelo moglo bi se tako proučavati metodama raznih nauka, u skladu s funkcijama koje ono ima. U našem slučaju to znači da teatrolog koji se bavi folklornim kazalištem ne smije nikako svoje područje proučavati samo metodama jedne nauke, a najmanje metodama posuđenim s nekog drugog područja (npr. lingvistike ili teorije informacija). On mora uzeti u obzir kompleksnost materije koju proučava. Kazalište uključuje elemente raznih umjetnosti, ono je višeslojna pojava koju možemo promatrati s više aspekata. Autonomija metode na našem području znači kombiniranje raznih metoda jer to traži sama materija. Osim toga, tako bismo umjesto ograda dobili i suradnju. Stručnjaci raznih struka mogli bi, u slučaju potrebe, sa svojih aspekata proučavati fenomene folklornog kazališta. Isto bi tako teatrolog folklorist iz svojeg aspekta mogao proučavati i pojave u kojima dominantna funkcija nije »estetička« ili »teatarska«, kao što sociolog sa svojeg stanovišta promatra npr. književno djelo.

Jedna od opasnosti takvog načina proučavanja, koju uvijek moramo imati na umu, jest neracionalno širenje područja istraživanja. U vremenu kad mnogi folklorni oblici nestaju bez traga zbog prodora urbane civilizacije na selo, prvi zadatak teatrologa folklorista bit će bilježenje tih oblika da bi se što više materijala sačuvalo od zaborava. To je posebno važno na području folklornog kazališta, gdje je mnogo toga ostalo u nas još neistraženo.

S druge strane, ne smije se zapustiti ni proučavanje promjena koje nastaju u tradicionalnim oblicima, pod utjecajem novog načina života — folklor nije samo prošlost, on je i sadašnjost i budućnost.

Naglasimo još jednom: kazalište nije samo literarno djelo. Zadatak neće biti, dakle, samo bilježenje teksta, nego i pokreta, mimike, plesa, scenografije, čak i bilježenje reakcija publike, koja je, kao što smo vidjeli, bitan faktor u folklornom kazalištu.

Poželjna je, znači, suradnja različitih disciplina na jednom području, a pogotovo na području folklornog teatra, jer se radi o višeslojnoj i mnogo-funkcionalnoj pojavi. Do prihvaćanja takve kompleksne metode i do ostvarenja spomenute suradnje disciplini koja se bavi proučavanjem folklornog kazališta mogli bismo savjetovati barem dvije stvari: da razlikuje teatar od teatrologije i da razlikuje usmenost u književnosti i usmenost u teatru. Nažalost, i takvi savjeti još su nam potrebni.