

ma likovnih djela i etnološkim kartama. Kuret nije zaboravio niti *akustičku masku*, tj. maskiranje promjenom glasa, dakle masku koju razaznajemo samo sluhom... Nije zaboravljena ni posmrtna, mrtvačka maska, o kojoj postoje podaci i iz prošlog stoljeća u Sloveniji.

Na kraju svoje izuzetne i zanimljivo pisane knjige autor daje tipološku rekapitulaciju glavnih maskiranih likova slovenskih krajeva: kratak sažetak koji ne bi bio moguć da mu nije prethodilo četrdeset godina intenzivnog rada...

IVAN LOZICA

Niko Kuret, Slovenska kolednika dramatika, napeve uredil Julijan Strajnar, Slovenska matica, Ljubljana 1986, 279 str.

Najnovija knjiga N. Kureta bavi se slovenskom kolednom dramatikom dvaju krugova (božićne i trikraljevske koleda). Djelo je nastalo pretežno na rukopisnoj građi Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU u Ljubljani. Božićna je dramska tradicija nastala u baroku, u vrijeme protivreformacije, a danas je uglavnom stvar prošlosti, iako je nekad bila vrlo rasprostranjena svugdje gdje je isusovački red imao svoje kolegije. Ta je dramatika na širokom području od Alpa do Karpata postala dijelom folklor.

Autor pretpostavlja da su dijaloške božićne pjesme ostaci božićnih koleda, pa im je, što je svojevrstan eksperiment, pokušao dramaturškom obradom vratiti prvobitnu dramsku formu.

Trikraljevske koleda predstavljaju poznatiju, ponegdje još uvijek živu tradiciju. Stapanjem dviju tradicija stvorena je u relativno novije vrijeme pastirsko-trikraljevska igra. Dvije su najpoznatije takve igre u Sloveniji *Igra iz Mežiške doline* i *Pastirska igra*, kojoj je autor A. Šuster Drabosnjak. Pretpostavlja se da su obje nastale po uzoru neke nepoznate njemačke igre s početka 19. stoljeća u Koruškoj. Po Kuretovom je mišljenju Drabosnjakov teatar značio koruskim seljacima isto što i Linhartov građanima u Kranjskoj. Parafraziramo li misao F. Kotnika, koju Kuret navodi kao motto, ne bi

bilo teško dokazati da se i u Sloveniji drama razvila iz crkvenih obreda, kao kod Nijemaca i drugih naroda...

Naravno, takva hipoteza o autohtonom podrijetlu profesionalnog kazališta iz obreda u Sloveniji jednako je problematična kao i teza o rađanju svjetovnoga kazališta iz crkvenih prikazanja u Hrvatskoj. Ideja jedinstvene i jednosmjerne evolucije kazališta teško se može braniti. To ne umanjuje važnost Kuretove knjige o kolednoj dramatici, jer ta je knjiga značajna po tome što je objedinila mnoštvo rukopisnih i tiskanih podataka o koledama osvjetlivši barokne tragove u slovenskom kulturnom naslijeđu. Nema sumnje da je *Slovenska koledniška dramatika* ne samo dokazala postojanje kazališta u Sloveniji prije Linharta nego i da predstavlja bitan prilog poznavanju koleda u našem dijelu Evrope.

Na kraju, moram ipak primijetiti da je šteta što se autor ograničio samo na usporedbe slovenskih s njemačkim, slovačkim, češkim, poljskim i mađarskim koledama, zanemariivši susjedne hrvatske primjere, koji su mu zacijelo bili poznati.

Posebno valja istaknuti Kuretovu težnju da ne zanemari glazbenu stranu koleda. U tome mu je pomogao muzikolog Julijan Strajnar sređujući napjeve.

IVAN LOZICA

Valter Puhner (Walter Puchner), Theoria tou laikou theatrou, [Société hellénique de laographie], Athina 1985, 160 str.

Teorija narodnog kazališta W. Puchnera jedna je u nizu autorovih studija o grčkom kazalištu. Rad je zapravo "ponovno napisana" Puchnerova habilitacija (*Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Beč 1977), ali dopunjena razmatranjem suvremenog grčkog folklornog kazališta i razmatranjem problema vraćanja obredu u suvremenom kazalištu.

Prvo poglavlje nosi naslov *Što je narodno kazalište* i bavi se terminologijom i definiranjem. Naravno, problem se vrti oko de-

finiranja naroda, što je posebno teško u slučaju grčke tradicije jer u Grčkoj pod turskom vladavinom i nije bilo gospode u evropskom smislu, pa je čitava kultura bila u izvjesnom smislu narodna. Kao posljedica spomenutih povijesnih uvjeta narodno se kazalište može shvatiti kao tradicijsko kazalište seljaka i nižih gradskih slojeva. To se kazalište razlikuje od drugih kazališnih oblika kao kolektivno djelo koje jedna grupa ljudi pokazuje drugoj s kojom je povezana tradicijom, zajedničkim modelima i zajedničkom estetikom. Sve to znači da je takvo kazalište u svemu određeno zajedničkom, narodnom kulturom, čime se ukida mogućnost problema u komunikaciji. Publika predstavlja kontrolu kazališne produkcije, ona zapravo u kazališnom činu sudjeluje (npr. u predstavama *karadžoza* predstavljač iza platna pažljivo osluškuje reakcije publike).

Drugi je problem definiranje kazališta. Minimalna definicija po kojoj glumac utjelovljuje ulogu pred gledaocima za Puchnera je nedovoljna jer po teoriji društvenih uloga takvih situacija ima i izvan kazališta. Slijedeća definicija određuje kazalište kao "konvencijama fiksiran eksperiment s drugim realnostima", a kazališna je predstava "konvencionalno ritualizirana simbolička komunikacija između glumca i gledaoca, gdje prvi simulira promjenu identiteta". Teško je, ipak napominje autor, razlikovati glumce i publiku u počecima narodnog (folklornog) kazališta, u obredima, običajima i ritualiziranim predstavama.

U drugom poglavlju, *Od obreda do drame*, Puchner iznosi zanimljivu tezu: genezu kazališta u evropskom kontekstu možemo pratiti triput. Prvi je slučaj nastanak grčke drame, drugi je emancipacija drame od kršćanske liturgije u srednjem vijeku, a treći je slučaj geneza folklornog kazališta iz obreda i običaja kod naroda moderne Evrope. Autor smatra da se pri analizi evolucijskih procesa moramo ograničiti na Evropu, zbog uloge kazališta u evropskoj kulturi gdje je ono simbol za prolaznost života i svijeta.

Puchner dalje kritizira ideju o jedinstvenom i čvrstom modelu evolucije evropskog kazališta. Pokazuje se da je o toj evoluciji moguće govoriti samo općenito, ako promatramo vrlo dug vremenski period koji se mjeri stoljećima. Puchner smatra da postoje mnogi

putevi evolucije kazališta, i to putevi koji se mogu okrenuti. Jedan od glavnih zaključaka jest da u obredu nije lako razlikovati *sakralno* i *profano*. Slabljenje rituala omogućuje razvoj prema estetskim i teatarskim oblicima, prema drami.

U trećem poglavlju (*Od drame do obreda*) autor se pita ima li povratka, može li se evolucija okrenuti. On smatra da je tako nešto moguće samo u okviru date narodne kulture i navodi primjer jedne grčke renesansne tragedije koja je izvedbama toliko pojednostavljena da je postala sastavni dio uobičajene obredne karnevalske scene. (Takvih bismo primjera našli i u našim krajevima.) Puchner misli da su pokušaji ritualizacije suvremenog kazališta uglavnom propali zato što nije moguće kreirati šire društvene funkcije obreda. Pri susretu s intelektualnim pokušajima stvaranja obreda publika nije aktivirana nego prestrašena, a sudjelovanje nije stvarno nego simulirano. To je prikazano na primjerima Wagnera, Pirandella, O'Neilla, Geneta, Bonda, Living Theatre i Schechnera.

Četvrto poglavlje (*Tragom "evolucije" kazališta od rituala*) daje kritičke primjedbe na kazališnu genetiku. Frazer, Ridgeway, Loomis Havemeyer, Preuss, Gilbert Murray, Kakouri, Niessen, Eberle i Southern pogriješili su, po autorovom mišljenju, utoliko koliko su se koristili obrednom građom iz cijelog svijeta kako bi na ovaj ili onaj način konstruirali jednoznačnu evoluciju. Nešto više pažnje posvećeno je novijim radovima (Schechner, Kirby, Kakouri, Stefanek, Puchner). Zaključci su ovog poglavlja da evolucija od obreda do kazališta nije jednosmjernan proces, da se ta evolucija može promatrati samo na razini strukture, što znači da se radi samo o hipotezi.

Peto poglavlje (*Narodno kazalište kao ključna točka teorije kazališta*) polazi od važnosti problema nastanka folklornog kazališta za teoriju kazališta uopće. U tom je smislu značajno pitanje postojanja ili nepostojanja izvođača i publike u obrednim izvedbama, kao i pitanje nesvjesne identifikacije s likom ili svjesnog igranja uloge. Puchner se zalaže za maksimalnu definiciju kazališta koje će uključiti i obred, jer kazalište nipošto nije lako razlučiti od srodnih pojava.

IVAN LOZICA