

**IVAN LOZICA**

(Zagreb)

**NARODNA  
UMJETNOST**

1982

KNJIGA 19

izvorni znanstveni rad

## Kazališne konvencije i usmena komunikacija

Usmena komunikacija samo je jedan (iako važan) aspekt u nastajanju specifičnih konvencija kojima se folklorni oblici razlikuju od nefolklornih. Pisani teatar ne postoji, ali usmenost folklornih predstava razlikuje se od usmenosti profesionalnih kazališta. Razlike postoje u teksturi, tekstu i kontekstu predstave. Folklorni teatar nije analogan građanskom, nego su i jedan i drugi samo stupnjevni i oblici predstavljanja. Folklorna se predstava od nefolklorne razlikuje svojim konvencijama, koje kao teksturni elementi u funkciji predstave djeluju kao znakovi i tvore poseban jezik (ili jezike). Odnos sudionika u folklornoj predstavi (izvođača i publike) nije samo posljedica usmene komunikacije, nego i složenih povijesnih procesa koji uvjetuju i način života i samu usmenu komunikaciju, pa i konvencije folklornog teatra.

### Izravna usmena umjetnička komunikacija

Umjetnička komunikacija koja se odvija izravno, usmenom riječju i bez materijalno fiksiranog teksta, bez dodatnih tehničkih sredstava i sustava znakova jest važno obilježje folkloru. Usmenost usmene književnosti nije samo način prenošenja različit od pisanja. Usmenost kao način postojanja uvjetuje mnoge i važne odlike usmene književnosti (varijabilnost, formulnost, posebne književne vrste, kreativne momente izvedbe itd.)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> O izravnoj usmenoj umjetničkoj komunikaciji vidi: Ben-Amos 1971; Bošković-Stull 1978; Čistov 1975; Lozica 1979.

Otvorenim ipak ostaje pitanje da li je svaka izravna usmena umjetnička komunikacija folklor (usp. Lozica 1979, 47), a nije jasno ni da li je folklorna komunikacija uvijek umjetnička komunikacija. Promotrimo li problem s nje-gove formalne strane, pokazat će se da svaka definicija pretpostavlja konvertibilnost predikata sa subjektom. Želimo li definirati folklor kao izravnu usmenu umjetničku komunikaciju, morat ćemo prihvatiti i obrnuto, tj da je izravna usmena umjetnička komunikacija zapravo folklor. Malo je folklorista koji bi se s time složili jer je očigledno da postoje i nefolklorni oblici izravne usmene umjetničke komunikacije. Gledano formalnologički, ukoliko ne postoji konvertibilnost, tada nije riječ o definiciji. To još ne znači da izravna usmena umjetnička komunikacija ne može biti dijelom definicije. Ben-Amos kratko određuje folklor kao umjetničku komunikaciju u malim grupama.<sup>2</sup> Shvatimo li ovdje umjetničku komunikaciju kao najbliži rodni pojam (genus proximum), svi će oblici folklorista istodobno biti i oblici umjetničke komunikacije, a od ostalih će se (nefolklornih) oblika umjetničke komunikacije razlikovati samo time što se odvijaju unutar male grupe. Čini mi se da takva definicija nije adekvatna. Preširoka je jer u opseg tako određenog pojma **folklor** uključuje **sve** oblike umjetničke komunikacije u malim grupama, od kojih barem neki nisu folklorni. Istodobno, ona je možda i preuska jer iz opsega isključuje eventualne neumjetničke oblike folklorista. Ni definicija folklorista (usmene književnosti) kao prirodne (kontaktne) umjetničke komunikacije (Čistov 1975) nije adekvatna jer isto tako omogućuje da svaka usmena umjetnička izvedba pri kojoj postoji istovremenost izvođenja i primanja pripadne usmenoj književnosti.

Maja Bošković-Stulli, koja stoji na sličnim pozicijama, folklorom smatra »sve aspekte umjetnosti koji nastaju u kontaktnoj, prirodnoj komunikaciji« (Bošković-Stulli 1978, 14). »Iz aspekta folklorista usmena se književnost može shvaćati kao umjetnička folklorna komunikacija u jezičnome mediju, promatrana na razinama tekture i teksta, uz očitovanu dramatizaciju tekture i kontekst. Iz aspekta književnosti usmena se književnost može shvaćati kao estetska (književna) obavijest koja je proizišla iz prirodne jezične komunikacije a sačuvana je u zapisu koji je odvojen od dramatizacije tekture i konteksta, ali svjedoči posredno i o njima« (Bošković-Stulli 1978, 18; usp. 1973, 172—173). Autorica promatra usmenu književnost kao »oblik neposrednoga usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama« (Bošković-Stulli 1978, 7).

Iako opreznije i prihvatljivije od ekstremnih performancionističkih stavova,<sup>3</sup> formulacije koje smo naveli ostavljaju mnoge otvorene probleme. Ako kažemo da je usmena književnost oblik usmenog umjetničkog komuniciranja u malim zajednicama, to još uvijek nije definicija, jer imamo samo najbliži rodni pojam, ali nemamo i specifičnu razliku — formulacija nam ne kazuje kako se usmena književnost razlikuje od drugih oblika neposrednoga usmenog umjet-

<sup>2</sup> Usporedi Ben-Amos 1971, 9, 10.

<sup>3</sup> Iako definicije K. V. Čistova i M. Bošković-Stulli izravno ne sadrže pojam tradicije, ipak njihovi stavovi podrazumijevaju ne samo izravnu usmenu umjetničku komunikaciju na sinkronijskoj razini, nego i direktnu transmisiju na dijakronijskoj razini, »komunikacijski lanac« usmene književnosti. Slušatelj u novoj situaciji postaje pripovjedačem, što ne isključuje i prepletanje s pisanom književnošću.

ničkog komuniciranja u malim zajednicama. Možemo postaviti i pitanje koji su to drugi oblici. Obuhvaća li izravna usmena umjetnička komunikacija fenomene glazbe, plesa, teatra, običaja, likovnog stvaralaštva? Usmenost i nepostojanje fiksnog teksta, istovremenost kreacije i recepcije, te specifična uloga publike u maloj zajednici ili maloj grupi djeluju i djelovali su na oblikovanje usmenoknjiževnih vrsta, obilježja i postupaka na razinama teksta, teksture i dramatizacije teksture, ali mi se čini da to ipak ne determinira i ne objašnjava u potpunosti stvaranje kulturnih i umjetničkih konvencija usmene književnosti. Kontekst, situacija u kojoj se priča, pjesma ili što drugo izvodi nije samo način života ljudi u trenutku izvedbe. U kontekstu je sadržana povijesna dimenzija, sveukupnost ekonomskih i socijalnih procesa i njihovih odjeka u psihi pojedinca i u životu zajednice. Uloga tih kontekstualnih procesa u folklornom stvaralaštvu ne smije se zanemariti, a kad je riječ o vezi koja unutar tzv. tradicijske kulture povezuje usmenoknjiževne, plesne, glazbene, običajne, teatarske i likovne elemente u koherentnu cjelinu folkloru, onda su ti kontekstualni momenti i procesi presudni i značajniji od izravne usmene umjetničke komunikacije. Time se uloga izravne usmene umjetničke komunikacije ne poriče, aspekti komunikacije jesu i bit će važni u promatranju same izvedbe usmene književnosti. Ipak, specifična obilježja usmene književnosti i folkloru uopće razvijala su se, a i danas se razvijaju kao posljedica mnogostrukih »kontekstualnih« faktora, povijesnih, ekonomskih i drugih okolnosti. Izravna usmena umjetnička komunikacija samo je jedan (iako vrlo važan) aspekt u nastajanju i postojanju folkloru i folklorne književnosti, ili bolje: aspekt u nastajanju specifičnih konvencija kojima se folklorna književnost razlikuje od nefolklornih književnih oblika.

### Usmenost i kazalište

Pisani teatar ne postoji. Iako npr. različiti natpisi mogu postati dijelom neke predstave, ipak pisana riječ djeluje samo kao dekoracija, kao dio scene-rije ili u najboljem slučaju kao opreka usmenoj komunikaciji. Pisana je riječ u predstavi uvijek odstupanje od pravila, *stérēsis*, pomanjkanje svojstva usmenosti koje po prirodi pripada scenskom izrazu kao što pripada i životu. Usmena, živa riječ glumca na sceni ostaje bitnim obilježjem svih kazališnih oblika koji uključuju verbalnu komponentu, podjednako i folklornih i nefolklornih.

Usmenost folklornih predstava ipak se razlikuje od usmenosti profesionalnih kazališta. Iako se institucionalizirano kazalište koristi usmenim medijem, podjela na pozornicu i gledalište uvjetuje jednosmjernost usmene komunikacije. Publika u kazališnoj zgradi nema pristupa na pozornicu, šuti ili aplaudira, rijetko zviždi, a još rjeđe dobacuje. Nasuprot tome, sudionici folklornih predstava nisu toliko strogo podijeljeni na glumce i publiku, komunikacija je slobodnija, gledaoci su dio predstave. Ipak, iako su konvencije različite, usmenost je nepogodna da bude razlikovnim obilježjem folklornog scenskog iz-

raza. Evropska kazališna tradicija dovela je do uobičajenog razlikovanja drame i predstave, tj. pismom fiksiranog teksta i kazališnog čina. To je posljedica imitativne, reproduktivne prirode profesionalnog kazališta, kazališta u službi književnosti, kazališta koje postoji samo kao pomoćno sredstvo dramskom književnom rodu. Razlikovanje drame kao pisanog teksta i same predstave kao izvedbe teksta na sceni razara jedinstvo kazališnog čina, degradirajući ga u tumačenje napisanih predložaka, u ilustraciju literature. Drama, suprotno izvornom značenju čina ili radnje, postaje papirnatim predloškom. U svjetlu literarne orijentacije profesionalne kazališne tradicije nepostojanje pisanih predložaka postaje kriterijem razlikovanja folklornih i nefolklornih kazališnih oblika. Pretpostavlja se da tekst folklorne predstave ne postoji u pisanom obliku, nego da dijalog nastaje više ili manje slobodnom improvizacijom na temelju relativno čvrstog modela, okosnice koja se prenosi usmenim putem. Iako takav model može sadržavati i tekstove koji nisu podložni izmjenama i improvizacijama, ipak se takav model od pisanih dramskih tekstova razlikuje nepostojanjem strogo unaprijed određenih replika. **Canovaccio** komedije **dell'arte** dopuštao je slične improvizacije, dijaloško i mimičko razvijanje na temelju zadanog sadržaja. Izgleda, uostalom, da komedija »a soggetto« u Italiji šesnaestog stoljeća dijelom i izrasta iz pučkih predstava, kao glumačka reakcija na opadanje dramskog pjesništva i na nedostatke ondašnjih dramskih tekstova. Sačuvani scenariji komedije **dell'arte** zacijelo ne mogu zadovoljiti profinjeni ukus čitalaca dramske književnosti, slično kao što ni folkloristički zapisi tekstova folklornih predstava ne mogu stati ravnopravno uz bok literarno razvijenijih djela usmene poezije i proze. Kazalište, međutim, nije isključivo literarna pojava, nego prije spoj literarnih, likovnih, glazbenih, plesnih i prije svega glumačkih elemenata. Potka folklorne predstave ne razlikuje se od pisanog dramskog teksta toliko time što nije zapisana (jer može biti i zapisana), nego se razlikuje od dramskog teksta time što ravnopravnije tretira verbalne, vizualne i muzičke komponente. Dramski tekst vizualne i druge komponente u pravilu zapostavlja, donoseći ih u zagradama kao didaskalije, piščevu viziju inscenacije, splet varijabli koje redatelj i glumci mogu, ali ne moraju prihvatiti. Pisani dijalog, nasuprot tome, ostaje konstantom predstave. Dopusšteno je eventualno skraćivanje teksta, ali nikako i mijenjanje.

### **Tekstura, tekst i kontekst folklorne predstave**

Promatramo li vezu folklornih scenskih oblika i izravne usmene umjetničke komunikacije, moramo prethodno upozoriti na mogućnosti i ograničenja takvog pristupa proučavanju kazališta. Teatarska komunikacija nije jednostavan proces — ne smijemo dopustiti da se ona shvati kao proces prenošenja gotovog, napisanog teksta publici pomoću predstave. Takvo je pojednostavljivanje opasno jer ono dramski tekst uzima kao konstantu, kao poruku koja se bez izmjena prenosi pasivnoj publici (druga konstanta), a kreativni čin predstave u takvoj je koncepciji tretiran kao obično komunikacijsko sredstvo. Kazališni je jezik kompleksan kôd, splet verbalnih, vizualnih, zvu-

kovnih i drugih znakovnih sistema. Na daskama koje život znače nešto može biti označeno mnogim označiteljima a da to ne bude suvišna redundantnost, baš kao i u životu. Punina značenja, teatarska poruka, ostvaruje se tek u predstavi i s njome se može poistovjetiti.

Govorimo li o **tekstu**, **teksturi** i **kontekstu** u kazalištu, **tekst** neće biti dramski tekst, nego sama predstava. Umjetnički karakter kazališta jest upravo inzistiranje na predstavi samoj, što otprilike odgovara Jakobsonovoj usmjerenosti poetske funkcije na poruku, a ne na pošiljaoca, primaoca, kontakt ili kôd (usp. Jakobson 1966, 285—324).

**Teksturom** kazališne predstave možemo smatrati sve materijalne predmete (kulise, kostime, rekvizite, šminku), ali isto tako prije svega i komponente glume (verbalne i gestne), redateljska rješenja, glazbu, osvjetljenje. Pisani tekst nije dio predstave, on prethodi predstavi kao predložak scenskog dijaloga. Pisani tekst tako uopće ne pripada teksturi same predstave, nego njezinu neposrednom **kontekstu**, kao i redateljski postupci, pokusi i sve ono što vodi predstavi ali nije njome obuhvaćeno.

Elementi predstave (teksturni elementi ili znakovi) imaju funkciju u cjelini predstave i tvore sustav predstave. Međutim, predstava nikad nije potpuno izoliran sustav, pa elementi predstave uvijek imaju i funkcije izvan predstave (konotacije) u drugim sustavima (predstavama, pisanim djelima), ali i u drugim nizovima izvan kazališnog područja (usp. Tinjanov 1970, 289). U slučaju folklorne predstave to je posebno izraženo. Teksturni elementi u predstavi institucionaliziranog teatra zadržavaju svoju teatarsku prirodu čak i kad ih izdvojimo iz zbivanja na sceni. Kazališna zgrada sa svom svojom opremom jasno je povezana uz kazališni čin i onda kad u njoj nema predstave; kostimi, svjetla, kulise, rekviziti, tekstovi, čak i profesionalni glumci, sve to iskazuje svoju kazališnu bit i izvan scene. U slučaju folklorne predstave nije tako — nema kazališne zgrade, scenski prostor poklapa se s prostorom svakodnevnog života (soba, ulica, trg ili livada); kulise i rekviziti rijetko se posebno izrađuju, podređeni su glumcu i glumi, samo ponekad određujući vrijeme i prostor radnje; glumci su susjedi i rođaci svojoj publici, predstava je toliko srasla sa životom da ne mora ni postojati svijest o teatarskom činu. Folklorna predstava nikako nije isključivo estetska pojava, ona može poslužiti npr. kao sredstvo društvene kontrole, kao pokazatelj moralnih normi, može pružati mjerila društvenog ponašanja i modele proizvodnih i negativnih sankcija (usp. Schenda 1976, 191—203). Vežanost uz kontekst pokazuje se bitnim obilježjem folklornog teatra, toliko bitnim da se kao potpuno prirodno nameće pitanje: postoji li uopće nešto što bismo bez dvoumljenja mogli nazvati folklornim teatrom?

### Obred i kazalište

Podemo li od institucionaliziranog, građanskog kazališta kao jedine prave kazališne pojave, u potragu za analognim oblicima u agrarnoj, seljačkoj sredini, osuđeni smo na neuspjeh, na nalaženje nepotpunih, nedorečenih frag-

menata. Nailazit ćemo na predstavjačku vještinu podređenu nekazališnim svrhama, zapaziti ćemo izuzetno zanimljive maske i (ponekad) uspjele, neuobičajene glumačke postupke, ali imat ćemo neprestano dojam da sve to ipak nije »pravo« kazalište.

Sovjetski folklorist K. V. Čistov (Čistov 1975) iznio je nekoliko zanimljivih misli o odnosu folkloru i literature. On smatra da nije ispravno promatrati po čemu se folklor (tj. usmena književnost) razlikuje od pisane književnosti, nego da je primjerenije promatrati po čemu se pisana literatura izdvaja iz folkloru. To argumentira povijesnim primatom folkloru, odakle se literatura izdvojila tek naknadno.

Mutatis mutandis, to vrijedi i za kazalište. Ne bismo, dakle polazeći od institucionaliziranoga građanskog kazališta smjeli tragati za srodnim fenomenima unutar »narodne kulture« jer to odmah vodi krivom procjenjivanju, potcjenjivanju »nesavršene« narodne kazališne umjetnosti, kojoj, u usporedbi s »umjetničkim« teatrom, nedostaje i ovo i ono, pa čak vrlo često i same daske na kojima se glumi.

Taj pomalo kopernikovski obrat, koji daje primat folklornim oblicima pozivajući se na dijakroniju, čini nam se lakše ostvarljivim na području pjesništva nego kad je riječ o kazalištu, jednostavno zato jer smo navikli usmenu književnost promatrati izvan prvobitnoga konteksta, dakle kao poeziju, a ne kao dio obreda ili sraslu s glazbom, ili u kojoj drugoj praktičnoj funkciji. Drugim riječima, poezija ostaje poezijom u našoj svijesti, pa bila ta poezija napisana ili usmena, dok s kazalištem nipošto nije tako jednostavno. Predstavjačke, glumačke vještine ne mogu se izdvojiti zapisivanjem koje bi nam naknadno omogućilo da spoznamo njihove umjetničke kvalitete bez obzira na samu situaciju izvedbe, nego u času izvedbe ostaju za promatrača podređene svrhama npr. obreda ili igre. Promatrač izvedbu ne prima kao kazališni čin i ne opaža teksturne elemente i njihovu scensku vrijednost. U folkloru, po mišljenju mnogih, nema kazališta, postoji samo obred.<sup>4</sup> Dok se u našem zamišljenom metodološkom obratu može slijediti izdvajanje pisane književnosti iz folkloru kao svojevrsno rađanje poezije iz poezije, u slučaju kazališta imamo rađanje kazališta iz naizgled raznorodne pojave, iz obreda. Problem je u nepostojanju zajedničkog termina koji bi obuhvatio sve pojave što uključuju glumu i druge predstavjačke vještine: gluma i teatarski elementi sastavni su dijelovi različitih društvenih zbivanja, a ne samo kazališta u užem smislu. Profesionalno kazalište jest samo jedan od oblika predstavljanja, oblik u kojemu je predstavljanje dovedeno na profesionalnu razinu i gdje je na neki način postalo samo sebi svrhom. Tako, dok se folklorna glazba, usmena poezija i proza lako mogu svesti pod zajedničke nazivnike književnosti i glazbe, dotle folklorne predstave, često urasle u svakodnevni život, teško možemo sve obuhvatiti uskim i uzvišenim terminom kazališta.

<sup>4</sup> »U folkloru, strogo govoreći, nema drame, ali postoji obred. (Drama kao pojava koja odražava voljnu djelatnost ličnosti u njezinu sukobu sa zajednicom (bogovima, sudbinom i sl.), jest profesionalni, »autorski« rod umjetnosti po svojoj poetici, i folklorne drame ne može biti.) Dramska se radnja rodila iz narodne, obredne. Nasuprot tome, profesionalna umjetnost ne poznaje sasvim obrednih oblika«. (Balašov 1977, 26).

Pokušamo li, slijedeći ideju obrata o kojemu piše Čistov, razmotriti čime se profesionalno kazalište izdvaja iz folkloru, može nam se dogoditi da sve neprofesionalne oblike predstavljanja bez razlike poistovjetimo s folklorom. Folklorno scensko stvaralaštvo uvijek je bilo efemernije prirode od relativno rigidnih oblika npr. usmene književnosti, bilo je otvorenije aktualizacijama i utjecajima. Praktički, svi neprofesionalni oblici predstavljanja i moraju biti interesantni teatrologu folkloristu jer se čak i u eksperimentima profesionalaca danas često traže (i svjesno i nesvjesno) inspiracije u obredima, folklornom i pučkom scenskom izrazu. R. Ščenda je ipak malo pretjerao nazvavši narodnim kazalištem sve kazališne oblike koji se suprotstavljaju dvorskom i građanskom teatru (usp. Ščenda 1967, 191—203). Potrebno je razlikovati ipak relativno stalne tradicijske obrasce i teme vezane uz preindustrijski način života od suvremenih kazališnih eksperimenata i od predstava za mase putujućih zabavljača, od amaterskih predstava, od pučkih igrokaza, crkvenih prikazanja ili obrednih ceremonijala. Postoje velike razlike u postupcima folklornih predstava, od improvizacije pojedinca npr. na sijelu, pa do masovnih scena gigantskih karnevalskih povorki. Čak i u sferi tradicijske kulture u agrarnoj sredini gluma i druge predstavljačke vještine mogu biti više ili manje izražene, podređene kojoj izvanteatarskoj svrsi, ali i potpuno osamostaljene. Te su razlike svakako veće od razlika između pojedinih dramskih vrsta institucionaliziranog kazališta. Razlike između komedije, tragedije, drame i ostalih dramskih vrsta i podvrsta (ma koliko da su velike) ipak su samo razlike unutar književnog roda (dramatike). Gluma, radnja, karakteri, jezik, scena i dekor tragedije ili komedije podređeni su zakonitostima **književne vrste**, moći ćemo ih odmah prepoznati kao **kazališnu** glumu, karaktere itd. U folklornoj predstavi neće biti tako. Gluma pokladne maske razlikovat će se od glume djeve-  
ra na svadbi, od glume sajamskog predstavljača ili od svjesno »kazališne«  
glume u inscenaciji usmene priče na seoskoj priredbi, ali te razlike nisu na razini inscenacije različitih literarnih vrsta ili podvrsta — to su različiti tipovi predstavljanja i glume, koji zavise o kontekstu folklorne izvedbe. Nisu to tipovi kazališnih postupaka, nego je i samo kazalište jedan od tih tipova predstavljanja.<sup>5</sup> Promotrimo li različite tipove folklornih predstava, zapazit ćemo određenu hijerarhiju oblika,<sup>6</sup> što nas može zavesti na (vjerujem) pogrešan put potejnjivanja jednostavnih i precjenjivanja složenih oblika. Teatrolozi (i ne samo oni) danas rado prihvaćaju teoriju koja temelje i izvore kazališta vidi u religijsko-magijskim obredima prošlosti, što naravno ne znači da su svugdje, pa i kod nas, oblici profesionalnog kazališta **neposredno** izrasli iz narodnih običaja. Obredi i folklorne predstave nisu izumrli pojavom kazališnih institucija, nego su nastavili živjeti paralelno, ne bez međusobnih utjecaja. Cijela povijest kazališta ne mora bezuvjetno biti shvaćena kao evolucija gdje savršeniji i

<sup>5</sup> Nedvojbeno je da među izvanteatarskim tipovima predstavljanja ima i folklornih i nefolklornih oblika (cirkus, npr.).

<sup>6</sup> Nikola Bonifačić Rožin smatra da se folklorno kazalište nastavlja tamo gdje je kult prestao, a dramske tekstove u svojoj knjizi dijeli na narodne glume, narodne igre i na narodne običaje i obrede (usp. Bonifačić Rožin 1963, 19). V. E. Gusev predlaže sličnu podjelu, ali dijeli oblike u teatarske i doteatarske. Doteatarski oblici još nisu teatar. Gusevu je narodno dramsko stvaralaštvo poseban tip igre, i on mu nastoji odrediti mjesto među drugim tipovima igre. (usp. Gusev 1977).

složeniji oblici zamjenjuju jednostavnije i manje vrijedne. Antonin Artaud (Artaud 1964) u cijeloj zapadnoj kazališnoj tradiciji vidi zaboravljanje scen-  
skih zakona. U tome svakako ima istine — dominacija pisane riječi u autor-  
skom je kazalištu nametnula **mimesis** kao vrhovni zakon scene, stavljajući glu-  
mu, režiju i vizualna scenska sredstva u podređen položaj, u službu tekstu. Po-  
vijest evropskog teatra ne moramo promatrati kao neprekidan uspon. Uosta-  
lom, u umjetnosti nema napretka — stilovi i oblici smjenjuju se slijedeći  
druge zakone. Dakle, čak i kad izvore profesionalnog kazališta vidimo u ob-  
redu, kad u današnjim folklornim predstavama vidimo razvojne stupnjeve,  
evoluciju kazališnih oblika, moramo uvijek biti svjesni da svi ti oblici egzis-  
tiraju istodobno, da je folklorno kazalište istodobno i povijesni stupanj, ali i  
suvremena pojava. Hijerarhija oblika ne mora biti ujedno i hijerarhija um-  
jetničkih vrijednosti. Iz tog aspekta promatrana, podjela na doteatarske i tea-  
tarske oblike izgubila je ne samo vrijednosnu obojenost nego i nešto od svoje  
važnosti. Zadatak teatrologa, pa i teatrologa folklorista, bit će ravnopravno  
promatranje svih elemenata scenskog izraza i svih tipova predstavljanja, ne-  
teatarskih i teatarskih.

### Teatralnost, teatrabilnost, teatar<sup>7</sup>

Folklorno scenšo stvaralaštvo samo uvjetno možemo promatrati kao samo-  
stalan sustav u opreci prema profesionalnom, autorskom kazalištu. U stvar-  
nosti postoji prepletanje, prožimanje **teatralnih, teatrabilnih i teatarskih** zbi-  
vanja. Ljudsko ponašanje sadrži mnoge teatralne elemente, svaki čovjek gradi  
svoj lik na pomalo sličan način kao što glumac gradi ulogu. **Teatralnost** pona-  
šanja jest zapravo najniži stupanj glume, ali tu je gluma usmjerena na sa-  
mog izvođača, jer teatralnim ponašanjem pojedinac svraća pozornost na sebe  
i na svoje ciljeve, a ne na lik koji tumači. Što je u slučaju pojedinca teatral-  
nost, to je u slučaju grupnog ponašanja **teatrabilnost**. Teatrabilnim zbivanjima  
možemo smatrati različite skupove: svečana otvaranja, primanja, kongrese,  
sportske i političke skupove, ali i pogrebe, svadbe, vjerske obrede i druge obi-  
čaje, pa i razne igre djece i odraslih. Takvo formalizirano ponašanje grupe  
jest **teatrabilno**, ali ne i **teatarsko** jer se od teatra razlikuje funkcijom koja  
nije usmjerena na glumu. Teatralnost, međutim, lako preraste u teatrabilnost  
ako naiđe na odziv; sudionici nekih teatrabilnih zbivanja ponašaju se teat-  
ralno, a od nekih teatrabilnih zbivanja pa do kazališne umjetničke kreacije  
nije daleko, jer naglašeno odvajanje od svakodnevnog života i sudjelovanje u  
pripremama i izvedbi lako postaje samo sebi ciljem, bez obzira na izvanteat-  
tarske funkcije zbivanja. U tome i jest teatrabilnost teatrabilnih pojava. One  
se mogu u nekim slučajevima razviti u umjetnički kazališni čin, ili ih zbog  
njihovih obilježja uvjetno možemo promatrati i analizirati kao teatarske oblike.

<sup>7</sup> O teatralnosti, teatrabilnosti i folklornom teatru vidi raniji autorov tekst (Lozica 1980).



## Funkcije folklorne predstave

Kazališna predstava, kao svako umjetničko djelo, ima više funkcija odjednom, od kojih jedna obično jest dominantna.<sup>8</sup> Kad je riječ o kazalištu, dominantna je teatarska funkcija, koja se odlikuje usmjerenošću na predstavu. Usmjerenost na predstavu ostvaruje se kao svijest o predstavi u gledalištu, kao svjesno stvaranje predstave na sceni. Dakako da kazališni čin može imati i izvanteatarske funkcije; ipak, da bi se kazališnom predstavom postigli izvanteatarski ciljevi a da bismo takvu predstavu shvatili ujedno kazališnom, teksturni elementi moraju najviše biti vezani uz teatarsku funkciju stvarajući koherentnu predstavu. Tek predstava, kao cjelina, djelovat će u smislu političkog, propagandnog, erotskog itd. kazališta. Tek kao koherentna cjelina kazališna će predstava u potpunosti uspješno ispuniti izvanteatarske namjene.

Dominantna funkcija folklorne predstave ne mora biti teatarska funkcija. Teksturni elementi predstave imaju funkcije unutar same predstave, ali i izvan nje. Onda kad su funkcije teksturnih elemenata izvan sustava predstave jače izražene od funkcija unutar predstave, tada i nije riječ o predstavi, nego o zbivanju svakodnevnog života. Takvo zbivanje može biti samo teatralno, ako npr. pojedinac ili nekolicina ljudi nastoji gestom, riječju ili odjećom svratiti na sebe pozornost. Međutim, može se dogoditi i to da teksturni elementi svojim funkcijama tvore cjelovitu, umjetnički vrijednu predstavu, ali da funkcija te predstave kao cjeline u njezinu kontekstu ne bude teatarska. Tako npr. promatraču koji nije upoznat s religijskom ili magijskom funkcijom obreda pod maskama može obredni ceremonijal djelovati kao uspjela kazališna predstava. Funkcija predstave u kontekstu presudna je za razlikovanje teatralnih i teatarskih pojava. Teksturni se elementi u predstavi ponašaju kao znakovi u sustavu, njihove funkcije unutar predstave grade cjelovit sustav bez obzira na funkciju predstave u kontekstu. Promjena konteksta mijenja funkciju predstave i »izvanpredstavne« funkcije teksturnih elemenata, čak i kad nije moguće zamijetiti bilo kakvu promjenu forme — ista cjelina i isti elementi bit će u novom kontekstu tumačeni drugačije, iako će i dalje predstavljati konzistentan sustav.<sup>9</sup> To je moguće zato što znakovi, teksturni elementi predstave, nisu izmišljeni. Materijalizirani, opažljivi dijelovi znakova (označitelji) postoje kao materijalni predmeti ili kao ljudski postupci u svakodnevnom životu, a kao takvi bogati su konotacijama.<sup>10</sup> Znak je arbitriran, znak je konvencija, ne postoji nužan odnos između označitelja i označenog. Isti formalni elementi mogu biti dijelovi različitih sustava. Kontekst se nameće kao predstavi nadređen sustav, pa tako i predstava u tim različitim sustavima može imati raz-

<sup>8</sup> Usp. izvanrednu studiju P. G. Bogatirjova o folklornom teatru Čeha i Slovaka (Bogatyrev 1971). Vidi i autorov osvrt na spomenutu studiju (Lozica 1976).

<sup>9</sup> Bogatirjov daje primjer različitog prihvatanja identične poruke pred različitim publikom. Oštrenje noža u Mletačkom trgovcu u Pragu će djelovati tragično, a u provinciji će izazivati smijeh (usp. Bogatyrev 1971).

<sup>10</sup> Teksturni elementi predstave naročito su često u folklornom kazalištu preuzeti iz života. Odjeća, rekviziti, prostor na kojemu se predstava odvija, pa i sami glumci, poznati su publici i prije predstave. Svi ti elementi zadržavaju djelomično svoj identitet i kad su uključeni u predstavu, obogaćujući kazališnu poruku brojnim konotacijama.

ličite funkcije. Promjena konteksta čest je slučaj u povijesnom procesu. Ono što je u kontekstu tradicijske kulture bilo obred, u novom kontekstu gubi religijsko-magijsku funkciju i postaje kazalište. Promjena funkcije može biti i posljedica promjene mjesta izvedbe, kao i promjene publike.<sup>11</sup> Zvončarsko kolo<sup>12</sup> u kontekstu karnevalskog korza u turističkoj Opatiji ima teatarsku funkciju, a isto to kolo negdje u Halubju, na tradicijom određenom zvončarskom ophodnom putu, djelovat će kao dio običaja.

### Konvencije folklornog kazališta<sup>13</sup>

Folklorna se predstava razlikuje od nefolklorne svojim konvencijama. Konvencijom smatram svaki element predstave prihvaćen i od izvođača i od publike dugom upotrebom. Drugim riječima, konvencija je teksturni element u funkciji predstave u onim slučajevima kad on i za glumce i za publiku ima isto značenje, potvrđeno dugom upotrebom (tradicijom). Konvencije sačinjavaju specifičan kazališni jezik, gdje svi teksturni elementi djeluju kao znakovi. Konvencije folklornog kazališta razlikuju se od konvencija institucionaliziranog kazališta i tvore poseban jezik (ili jezike) folklornog kazališta. Folklorno scensko stvaralaštvo možemo klasificirati po funkciji i po dominantnom izrazu. Klasifikacija po funkciji ne proizlazi iz formalnih elemenata predstave, nego promatra ulogu predstave kao cjeline u kontekstu. Tako klasificirani oblici bit će razvrstani po stupnju vezanosti uz običaje. Klasifikacija po dominantnom izrazu polazi od prevladavajućih izražajnih sredstava predstave (kazalište živih glumaca, maski, lutaka, sjena itd.). Zbog raznolikosti folklornih scenskih oblika potrebno je istraživanje specifičnih folklornokazališnih konvencija unutar svakog od tih oblika, što nije jednostavan zadatak. Teatrolog folklorist mora sustavno istraživati folklorne scenske oblike i s tim u vezi razmotriti udio izravne usmene umjetničke komunikacije, koja jest važan, ali ne i presudan dio izvedbe i konteksta folklornog scenskog izraza. Umjetnička sredstva i specifični postupci usmene književnosti razvijaju se ne samo kao posljedica izravne usmene umjetničke komunikacije nego i kao posljedica složenih povijesnih procesa koji uvjetuju i način života i samu tu izravnu usmenu komunikaciju, dajući joj dominantno mjesto u zadovoljavanju književnih potreba čovječanstva u prošlosti. Isti ti procesi i način života stvorili su i poseban odnos sudionika u folklornoj predstavi (izvođača i publike), odakle su izrasle i konvencije folklornog kazališta, kazališni postupci različiti od postupaka profesionalne kazališne tradicije. Nije tu riječ samo o izravnoj usmenoj komunikaciji, niti samo o verbalnoj komponenti folklornog kazališta. Posebne konvencije mogu se promatrati i u svim drugim komponentama, izvedbe, od podjele uloga i izbora scenskog prostora pa do upotrebe kostima i

<sup>11</sup> U tom smislu možemo razlikovati i funkciju pošiljaoca (glumca) od funkcije primaoca (publike).

<sup>12</sup> Zvončari su poseban tip karnevalskih maskiranih likova, ponekad sa životinjskom maskom i uvijek sa zvoncima o pojasu. Ovdje je riječ o zvončarima iz okolice gradića Kastva (blizu Rijeke).

<sup>13</sup> O konvencijama folklornog kazališta vidi: Bogatyrev 1971, Gusev 1980.

rekvizita. Vizualni aspekti folklornog scenskog izraza nedovoljno su istraženi jer se često nije promatrala sama predstava u njezinu prirodnom kontekstu, nego su podaci o predstavama skupljani na temelju kazivanja, čak i onda kad za takav način rada nije bilo posebnog razloga. U zapisima po sjećanju kazivača čak su i dijalozi (i inače uglavnom jednostavni i literarno nerazrađeni) izgubili mnoge vrijednosti koje ima živa riječ na sceni, a ostali elementi predstave u pravilu su ostajali izvan kruga interesa i izvan kvestionara pretežno literarno obrazovanih istraživača. Baš ti zapostavljeni vizualni aspekti folklornog kazališta i njihove konvencije predstavljaju onaj kazališno najrelevantniji i vjerojatno najkvalitetniji aspekt folklornih kazališnih predstava.

## Citirana literatura

Artaud, Antonin,

**Le théâtre et son double**, Gallimard, Paris 1964.

Balašov, D. M.,

**O rodovoj i vidovoj sistematizaciji fol'klora**, »Russkij fol'klor«, 17, 1977, str. 24—34.

Ben-Amos, Dan,

**Toward a Definition of Folklore in Context**, »Journal of American Folklore«, vol. 84, No. 331, 1971, str. 3—15.

Bogatyrev, P. G.,

**Narodnyj teatr čehov i slovakov**, u knjizi **Voprosy teorii narodnogo iskusstva**. Nauka, Moskva, 1971.

Bonifačić Rožin, Nikola,

**Narodne drame, poslovice i zagonetke**, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 27, MH — Zora, Zagreb 1963.

Bošković-Stulli, Maja,

**O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima**, »Umjetnost riječi«, 17, 1973, 3 i 4, str. 149—184. i 237—260.

**Usmena književnost**, u prvoj knjizi edicije **Povijest hrvatske književnosti**, Liber — Mladost, Zagreb 1978.

Čistov, K. V.,

**Specifika fol'klora**, u knjizi **Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru** (Sbornik statej pamjati V. J. Proppa (1895—1970), ur. E. M. Meletinskij i S. J. Nekljudov. Nauka, Moskva 1975, str. 26—43.

Gusev, V. E.,

**Istoki ruskog narodnogo teatra**, Ministerstvo kul'tury RSFSR, Leningradskij gosudarstvenyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad 1977.

**Particularité du théâtre folklorique russe, rapport**, Symposium sur les problèmes de l'ethnographie théâtrale, Lublin, Pologne, mai 1980. Centre national soviétique de l'Institut international du théâtre. Comité du nouveau théâtre, Moscou 1980. (poseban otisak).

Jakobson, Roman,

**Lingvistika i poetika**, u knjizi **Lingvistika i poetika**, Nolit, Beograd 1966, str. 285—326.

Lozica, Ivan,

**O određenju folklornog kazališta**, »Narodna umjetnost«, 13, 1976, str. 141—153.

**Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti**, »Narodna umjetnost«, 16, 1979, str. 33—51.

**Teatralnost, teatrabilnost i folklorni teatar**, »Gradina«, 1980, 3, str. 79—91.

Schenda, Rudolf,

**Per un'analisi sociologica della drammatica popolare**, u zborniku **La drammatica popolare nella Valle Padana**, ENAL — Università del tempo libero, Modena 1976, str. 191—204.

Tinjanov, J. N.,

**O književnoj evoluciji**, u knjizi **Poetika ruskog formalizma**, izbor tekstova, predgovor i beleške A. Petrov, urednici Z. Gavrilović i S. Lukić, Prosveta, Beograd 1970, str. 287—301.