

stavljani, manje razvijeni, nekada kolonizirani narodi.

Šesto poglavlje obrađuje teme *Čovjek i društvo* i *Čovjek u društvu*, u okviru kojih je sadržana ova problematika: čovjekova društvena priroda; osobnost; status i uloga; seksualna dihotomija; dobne skupine; porodica; srodničke veze.

U sedmom poglavlju pokušava se odrediti *Opseg političke antropologije*: mjesto discipline u društvenim znanostima, pokušaj određenja političkog fenomena, granice s drugim disciplinama, politika u antropologiji; prezentiraju se i neke *Izabrane teme iz političke antropologije*: problem države, teorija o postanku države, društva bez države, odnos političkog i sakralnog.

Pretposljednje poglavlje nosi naslov *Prevrednovanje antropologije za zemlje u razvoju* (Antropologija i kolonijalizam; pitanje naziva za zemlje u razvoju; kolonijalna situacija i antropološka istraživanja; antropologija i dekolonijalizacija: prevrednovanje kolonijalizma; ropstvo, genocid i etnocid i imperijalizam).

Posljednje — deveto poglavlje posvećeno je *Antropološkom proučavanju promjena*. U prvom dijelu, *Antropologija i promjene*, obuhvaćena je terminologija koja označuje promjene, predodžbe o promjenama, koncepcije razvoja u antropologiji, određenje akulturacije i proces akulturacije.

Drugi dio, *Neki rezultati antropoloških istraživanja*, sadrži poglavlja o kulturnom kolonijalizmu, denaturalizaciji, problemu kulturno raslojene osobnosti i kontraakulturaciji.

S obzirom na to da je ova knjiga zapravo uvod u predmet koji je nazvan »socijalna i politička antropologija« tekst je neizbježno morao ostati krnj, te »često tek najavljuje i naznačuje teme koje je moguće savladati samo na osnovi dodatnih tekstova i širih izvora« (str. 551). Autor stoga često upozorava na razna ograničenja, dileme i nejasnoće

koje se gotovo uvijek moraju rješavati arbitrarno ili po dogovoru.

Pri »gradnji« predmeta »socijalna i politička antropologija«, kako ističe Južnič, uzeta su dva temeljna ishodišta: kritičnost i dijalektičnost, tj. pokušala se stvoriti antropologija koja bi bila kritična na osnovi povijesnodijske i revolucionarnih perspektiva (str. 557).

Naime, »antropologija se previše zanimala za čovjeka uopće, previše se zanimala samo za otkrivanje njegovih iznimnosti u evropskom iskustvu nepoznatog dijela čovječanstva. Tako je dobila obilježje statičnosti. To je bila istinska smetnja za pristup suvremenim temama i aktualnim problemima suvremenog svijeta« (str. 559).

U koncipiranju predmeta »socijalna i politička antropologija« Južnič pokušava nadići spomenute smetnje.

Snježana Čolić

V. E. Gusev, *Ruski folklorni teatar XVIII — načala XX veka*. Ministerstvo kul'tury RSFSR, Leningradskij gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii, Leningrad 1980, 94 str.

U predgovoru svoje nove knjige o ruskom folklornom teataru V. E. Gusev napušta termin *narodni teatar* i opredjeljuje se za termin *folklorni teatar*, koristeći se terminom *folklor* kao zajedničkim nazivom za umjetnost narodnih masa. *Narodni* i *folklorni* teatar često se upotrebljavaju kao sinonimi. U sadašnje vrijeme to je sve neprikladnije, piše Gusev, jer se termin *narodni* utvrdio u značenju neprofesionalnog, amaterskog kazališta. Autori prije 1917. tim su se terminom služili i kad su pisali o profesionalnim kazališnim predstavama »za narod«, tj. o teataru s prosvjetiteljskom tendencijom. Ipak, naziv *folklorni teatar*, kako ga autor upotrebljava, ne uključuje sve one folklorne žanrove za koje je inače uobičajen naziv *narodni teatar* ili

*narodna drama*. Naime, Gusev se drži vlastite ranije podjele folklornog dramskog stvaralaštva na *doteatarske* i *teatarske* oblike, podjele koju je iznio u svojoj knjizi *Istoki ruskoga narodnoga teatra* (v. prikaz u NU 15). Za razliku od nekih drugih sovjetskih autora (npr. N. I. Savuškin) koji narodnu teatarsku umjetnost shvaćaju šire, Gusev ograničava folklorni teatar na dramske predstave u užem smislu. To ne znači da autor nekritički isključuje iz područja interesa teatrologa folklonista sve ostale oblike narodnog dramskog stvaralaštva, sve teatarske elemente u drugim folklornim žanrovima, sve elemente igre koji ne pripadaju dramskom rodu. Autor priznaje univerzalni karakter igre, smatra da odgovore na pitanja o nastanku i povijesti kazališne umjetnosti možemo dobiti samo uzimajući u obzir sve forme igre. Izričito naglašava da njegovo ograničenje pojma *folklorni teatar* ima »terminološko značenje, neophodno za razumijevanje razlika u stupnjevima i tipovima različitih oblika dramskog stvaralaštva, za znanstvenu klasifikaciju tih oblika i za određivanje predmeta istraživanja u svakom pojedinom slučaju«.

Obradivši *doteatarske* oblike narodnog dramskog stvaralaštva u ranijoj knjizi, autor ovu knjigu posvećuje analizi »kvalitativno druge etape u razvitku narodnog dramskog stvaralaštva«. Riječ je o stvaralaštvu koje je samo podrijetlom donekle vezano uz druge aspekte ruskog folklora, ali je zato s druge strane pod značajnim utjecajem pisane književnosti i različitih oblika školskog, pa i profesionalnog teatra 18. i 19. stoljeća.

Gusev se suprotstavlja onoj struji sovjetske folkloristike koja je sklona negiranju postojanja narodne drame. Ono što npr. Balašov tretira kao svojevrsnu ranu pojavu profesionalne umjetnosti u narodnoj sredini, to će Gusevu biti folklorni teatar, različit od igre ili obreda, ali isto tako različit od profesional-

nog, pa i amaterskog teatra. Za predstavu takvog folklornog teatra, pored inače karakterističnih obilježja folklora (kolektivnost stvaralačkog procesa, usmenost prenošenja, varijabilnost, improvizacija, uloga publike), vrlo je značajno i to da se ne radi samo o seljačkoj, nego više o vojničkoj, mornarskoj, radničkoj sredini, a odatle je taj tip kazališta djelovao i na selu i u gradu, posredstvom sajamskih predstavljača.

Folklorni teatar sačinjavaju predstave koje, »izdvajajući se iz stihije doteatarskog narodnog dramskog stvaralaštva« i ne uklapajući se u okvire profesionalnog teatra, postoje i razvijaju se paralelno i istodobno s tim drugim oblicima.

Nakon kratkog predgovora, u knjizi slijedi poglavlje posvećeno kratkim dramskim scenama, farsama i komedijama iz vremena prije revolucije. Autor je posebno istaknuo satiričku i humorističku prirodu tih ostvarenja, njihovu društvenu ulogu, a donosi i komentira opise i podatke iz mnogih pisanih izvora.

Zatim slijedi poglavlje o »razbojničkoj« drami, o različitim verzijama i varijantama dramskog ciklusa nastalog inscenacijom popularnih pjesama, dijelom i podrijetlom iz pisane književnosti. Gusev uspoređuje razne zapise »razbojničke« drame, prati njezin razvoj i utjecaj na različitu publiku, daje podatke o posljednjim živim izvedbama tog već iščezlog oblika folklorne drame, a spominje i suvremenu filmski snimljenu rekonstrukciju iz 1976. godine.

U trećem poglavlju autor razmatra eventualne izvore, zapise i evoluciju najpoznatije ruske folklorne drame o caru Maksimilijanu, upozorava na organsku vezu komada s ruskom stvarnošću i političkim borbama u Rusiji 18. stoljeća, a u tumačenju uzroka velike popularnosti te drame priklanja se ranijem mišljenju koje uzroke vidi u temi borbe protiv tirana (V. N. Vsevolodskij — Gerngross).

Četvrto poglavlje bavi se temom rata iz 1812. godine u ruskom dramskom folklornom stvaralaštvu, dramom *Kak francuz Moskvu bral*, ali i drugim dijalogima. Peto je poglavlje posvećeno posebnim likovima u ruskom folklornom kazalištu, likovima zvanim *dedy*, koji su privlačili publiku sajamskih šatri i vrtuljaka u 18, 19. pa i 20. stoljeću. Sajamske predstave, područje u našoj teatrologiji potpuno zanemareno, odavno su tema istraživanja teatrologa folklorista u Sovjetskom Savezu. Autorov tekst pruža nam dragocjena zapažanja o nekim aspektima toga zanimljivog oblika masovne kazališne kulture.

Šesto poglavlje obrađuje posljednju etapu evolucije folklornog teatra, sklonost melodrami, povišenoj emocionalnosti likova i moralizirajuću. Tu je primjetan snažan utjecaj masovne literature i profesionalnog teatra. Usvajanje i folklorizacija pojedinih tema i čitavih djela, nefolklornih izvornika, pridonijeli su sve brojnijim sentimentalnim sadržajima u repertoaru, što je vidljivo i u drugim folklornim žanrovima. Takve tendencije otvorile su put novim oblicima kazališnog amaterizma — folklorni je teatar polako ostupao.

U posljednjem poglavlju knjige autor raspravlja o umjetničkoj specifičnosti folklornog teatra. Folklornom su teatru svojstvene neke temeljne odlike folkloru, iako se te odlike pojavljuju na poseban način. Gusev ističe kolektivnost stvaralačkog procesa, neprekidnost procesa, variranje u skladu s društvenim i povijesnim uvjetima, socijalnim sastavom izvođača, životnom sredinom i lokalnim razlikama. Tekstovi folklornih drama ne pišu se unaprijed, nego nastaju na predstavama i tek se naknadno eventualno zapisuju, često bez podataka o načinu izvođenja. Uzroci su takvom nepotpunom zapisivanju ne samo usmjerenost na tekst nego i metode zapisivača: tekstovi često nisu zapisivani na predstavama, nego naknadno po sjećanju sudionika. Istraži-

vanje folklornog teatra započelo je kasno, kad je folklorni teatar već prestajao postojati, pa se današnji istraživači moraju zadovoljiti malobrojnim i nepotpunim svjedočanstvima iz prošlosti. Pišući o žanrovima, autor u folklornom teatru razlikuje farsu, komediju, herojsku dramu, tragediju i melodramu, uz napomenu da se žanrovi rijetko nalaze u čistom obliku i da je u mnogim slučajevima teško utvrditi pripadnost žanru. Miješanje ozbiljnih i komičnih elemenata autor objašnjava ne samo obrednom tradicijom, nego i utjecajem demokratskog teatra 18. stoljeća, kojemu takva poetika nije bila strana. Narodnu dramu Gusev smatra dramom (komedijom) situacija, a ne karakteru. Stroga polarizacija na pozitivne i negativne likove i često nedovoljna motivacija, sve to ipak nije nedostatak ili shematizam — autor to tumači kao poseban, aktivni oblik odražavanja stvarnosti, usmjeren na brzu i pouzdanu reakciju publike. Aktivnost recepcije odgovara kompoziciji djela: neprekidna akcija, razvijanje sadržaja u jednom pravcu, brzo izmjenjivanje epizoda, ozbiljnih i komičnih scena, trostepena gradacija ponavljanja radi pojačavanja napetosti, ritmička organizacija govora, rima, stilske figure, sve su to odlike folklornog teatra. Važna je značajka i kolektivna improvizacija — individualna je improvizacija ograničena, uvjetovana radnjom na sceni i igrom drugih izvođača. Improvizaciju omogućuje i ono što autor zove *principom kombinacije »blokova«*. Blokovi se mogu dodavati ili ispuštati, to mogu biti čitave scene i epizode, a takav princip dopušta i kontaminaciju sadržaja jedne drame sa scenama druge. Postoje i »mikroblokovi« — dijalozi, monolozi, pjesme i sl. Takvim »mikroblokovima« vrlo slobodno raspolaže svaki izvođač, jer i drugi izvođači imaju pripremljene »mikroblokove« kao replike. Predstava folklornog teatra jest, dakle, vrlo složen mehanizam variranja teksta, do te mjere da autor čak uvjetno govori o jednom jedinom

tekstu folklornog teatra, iz kojega se variranjem i kombiniranjem formiraju pojedine drame.

Folklorni teatar ne poznaje scenu u klasičnom smislu. Zanimljiva su autorova zapažanja o scenskom prostoru koji se oblikom i veličinom može mijenjati i tijekom jedne predstave, uključujući npr. prostor s publikom. Glumci ostaju na scenskom prostoru i onda kad po tekstu nisu uključeni u radnju — postoje posebne konvencije (lupanje štapom o pod, naglašeni korak ili gestikulacija) koje označavaju uključivanje lika u zbivanje na sceni, dok mirovanje i šutnja znače da je lik odsutan. Rekviziti i dekoracije folklornog teatra ili nisu uopće postojali ili su bili malobrojni i oskudni. Tek u posljednjoj fazi evolucije folklornog teatra javljaju se pozornica i dekoracija. Kompozicijskim »blokovima« u tekstu odgovaraju inscenijski »blokovi«, jednostavni i manje podložni variranju. Inscenijsku kompoziciju određuje istaknuti pojedinac iz grupe izvođača koji ima ulogu režisera, podučava ostale izvođače tradicijskim glumačkim postupcima. Gusev piše i o obilježjima držanja, kretanja, gestikulacije i mimike, glasa na sceni, o upotrebi svakodnevne odjeće kao kazališnih kostima. Likovi koji sudjeluju u dijalogu ne obraćaju se na sceni jedni drugima, nego publici, a publika u tim predstavama sudjeluje znatno aktivnije nego publika u profesionalnom kazalištu. Završavajući knjigu, Gusev primjećuje da razmotreni elementi predstavljaju cjelovitu umjetničku strukturu, da ruski folklorni teatar predstavlja poseban tip kazališne umjetnosti, analogan tradicijskim teatarima drugih naroda. Autor je uvjeren da bi komparativno-tipološko proučavanje folklornog teatra, koje kao aktualan problem znanosti tek predstoji, moglo pružiti dragocjene podatke o povijesnom razvoju kazališne umjetnosti u svijetu. Isto tako vjeruje da bi istraživanje folklornog teatra moglo pomoći suvremenim režise-

rima u traženju novih kazališnih oblika.

Knjižica V. E. Guseva o ruskom folklornom teatru, zamišljena kao udžbenik i nastala na temelju predavanja studentima, rezultat je sustavnog i dugotrajnog bavljenja autorova istraživanjem folklornih kazališnih oblika. Njegovo razlikovanje i stupnjevanje *teatarskih* i *do-teatarskih* oblika u ovoj i prethodnoj knjizi može korisno poslužiti da se izbjegnju nepoželjne generalizacije. To je ujedno i valjano elaboriran odgovor ekstremnim stavovima u sovjetskoj folkloristici koji negiraju teatarsku prirodu folklornog scenskog stvaralaštva ili koji negiraju folklornu prirodu nekih marginalnih teatarskih pojava (sajamske izvedbe). Ipak, ne bismo se mogli u potpunosti složiti s nekim temeljnim autorovim postavkama. Prilazeći istraživanju problema s pozicije povjesničara kazališta, Gusev prati različite stupnjeve evolucije folklornog teatra kao *završenog* procesa — nakon jednostavnih, »stihijskih« oblika slijede sve organiziraniji i složeniji, da bi tek u posljednjoj fazi došlo do odumiranja i zamjene folklornog teatra drugim oblicima kazališne djelatnosti masa. Takva koncepcija i nehotice nas navodi na poistovjećivanje hijerarhije oblika s hijerarhijom umjetničke vrijednosti. Iako smo danas svi skloni teoriji koja u temeljima profesionalnog teatra vidi magijsko-religijske obrede prošlosti, ipak znamo da obred i folklorni teatar ne nestaju odmah s rađanjem kazališnih institucija. Povijest kazališta ne mora biti promatrana kao kontinuirani progres. Folklorni je teatar istodobno i evolucijski stupanj i suvremena pojava. Smatramo da je zadatak teatrologa i istraživača folklornog teatra ravnopravno promatranje svih elemenata kazališnog izraza i svih tipova predstava, bez obzira da li im je dominantna funkcija teatarska. Umjetnost ne poznaje progres — stilovi i oblici izmjenjuju se po drugim zakonima. Razvijeniji dijalog ne znači nužno i da je predstava bolja ili

savršenija. Veliki broj *dramskih* predstava temeljenih na folklornom ili folkloriziranom tekstu u Rusiji svakako je pridonio autorovu favoriziranju tih oblika pri određivanju folklornog teatra. Uzmemo li to u obzir, vidjet ćemo da ta klasifikacija ima praktičnu vrijednost, što je najvažnije. Ipak, moramo primijetiti izrazito naglašavanje dramskog teksta, verbalne komponente predstave. Neverbalni aspekti folklornog scenskog izraza, sve one čudesne vizualne i glazbene komponente folklornih predstava ostaju u takvoj klasifikaciji u podređenom položaju, kao *doteatarski* oblici ili kao specifična obilježja *izvedbe teksta*. Folklorni je teatar tako određen kao analogon profesionalnom dramskom kazalištu, ili čak kao analogon ili derivat dramskog kazališta 18. i 19. stoljeća, s identičnom ili sličnom podjelom na žanrove.

Primjedbe koje smo naveli temelje se na drugačijoj osnovnoj koncepciji istraživanja folklornog teatra i kao takve ne dovode u pitanje vrijednost ove značajne knjige V. E. Guseva. Sa zanimanjem očekujemo slijedeću, najavljenju knjigu istoga autora, knjigu o lutkarskom kazalištu.

Ivan Lozica

**Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature** Edited by Lauri Honko and Vilmos Voigt, Akademiai Kiadó, Budapest 1980, 188 str.

Suradnja mađarskih i finskih znanstvenika na području lingvistike, etnologije i proučavanja folklora traje desetljećima — od početka prošlog stoljeća do danas. Podatak da je riječ o prvoj zajedničkoj knjizi folklorističkih radova utoliko više iznenađuje.

Nakon uvoda dvojice urednika, u kojem je ukratko prikazana povijest mađarsko-finskih folklorističkih kontakata, slijedi dvanaest radova finskih i mađarskih autora, pove-

zanih zajedničkom temom, problemima nastajanja folklornih žanrova, strukturom žanrova i zakonitostima reprodukcije.

Prvom prilogu u zborniku autor je Gyula Ortutay: u jezgrovitom tekstu (tri stranice) o zakonitostima usmenog prenošenja i njihovu istraživanju nabrojani su povijesni i današnji tipovi usmene književnosti, iznesena zapažanja o funkcionalnim zakonima usmenog prenošenja, o estetici usmenog prenošenja, o zadacima istraživanja usmenog prenošenja, o ispitivanju odnosa usmenog prenošenja i suvremenog urbanog folklora i o organizacijskim problemima istraživanja.

U tekstu pod naslovom *Naricaljka. Problemi žanra, strukture i reprodukcije* Lauri Honko prvo raspravlja o važnosti promatranja žive izvedbe i prednostima terenskog rada pred sve brojnijim teorijskim raspravama i diskusijama oko Parry-Lordove teorije. Honko se zalaže za kombiniranje više metoda u empirijskom istraživanju bitnih folklornih procesa, za izbjegavanje uobičajenih uopćavanja i za intenzivnije proučavanje pojedinih žanrova. Autor smatra da žanrove valja odrediti dovoljno široko da bismo mogli provesti analizu teksture, stila i sadržaja. Po njegovu mišljenju, izvođač pri izvedbi ima u mislima određene modele, koje modificira u skladu sa zahtjevima umijeća, vlastitim emocijama i potrebama izražavanja vlastite osobnosti i društvenim i kontekstnim zahtjevima publike i situacije. Cilj istraživanja jest otkrivanje zakonitosti reprodukcije, definiranje varijabilnosti i vodećih pravila tradicijskog stvaranja unutar pojedinih žanrova. Drugi dio članka posvećen je rezultatima finsko-sovjetskih istraživanja naricaljki, uz dodatak nekih tekstova.

Aili Nenola-Kallio autor je članka o naricaljkama i lirskim pjesmama u Engriji i o povezanosti jezika tih naricaljki s poezijom u metru *Kalevale*. Imre Katona piše o uspavankama evropskih naroda, što