

- 29 Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, P. Bogatyrev and R. Jakobson, *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln, 1972, 13—24.
- 30 Morda je prav ponoviti misel o zaprti in odprti strukturi.
- 31 Nekateri oporekajo obstoj žanrov v folklori. Prim. Bojan Ničev, *K problemu o žanrih v literaturi in folklori*, Poetyka i stylistyka slowian'ska, Warszawa 1973, 27—35.
- 32 Prim. Wellek and Waren, n. d., str. 68—69, 330, op. 6.
- 33 D. Zečević, *Usmene predaje kao književna organizacija čovjekova doživljanja povijesti i prirode*, Narodna umjetnost, 10, 1973, 34—35. M. Bošković-Stulli, *Uz dva članka o usmenoj književnosti*, Umjetnost riječi, 2—3, 1972, 203—207. Ista, *Usmena književnost*, Povijest hrvatske književnosti, I, Zagreb, 1978, 9.
- 34 *Špecifikum folkloru vo svetle teorie informácie*, Slovenský národopis 20, 1972, 345—360.
- 35 Prim. M. Bošković: Stulli, *Pojava književnosti u ljudskom društvu*, Uvod u književnost, II, Zagreb, 1969, 39—72.
- 36 Prim. Z. Kulundžić, *Od embrionalnih oblik pisanja do sodobne latinice*, Zgodovina knjige, Lj. 1967, 19—125 sl.
- Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, *Knjiga kot simbol*, Zagreb, 1971, 311 sl.
- 37 Gre za tehnični tip komunikacije brez reproduksijskih možnosti, kot jih imata npr. radio, televizija ipd.
- 38 Prim. tudi J. M. Lotman, *Elementi i nivoi paradigmatske umetničkog teksta*, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, 147.
- 39 Milan Leščák, *K rozdielu medzi folklórom a literárnou komunikáciou*, *Literárna komunikácia*, Martin, 1973, 133—138. N. Hafner, *Schriftliche und mündliche Tradition in der Literatur der Kärntner Slowenen*, Letno poročilo Zvezne gimnazije za Slovence v Celovcu, 20, 1976/77, 84—95.
- 40 Jan Mukafovský, *Estetske razprave*, Lj., 1978.
- 41 N. d., str. 40 sl.
- 42 N. d., str. 209.
- 43 Prim. n. d. pri op. 28 in 38.
- 44 Tega ne gre jemati vrednotenjsko.
- 45 J. Lotman, *Predavanja...*, str. 256.
- 46 J. Lotman, *Predavanja...*, str. 244—258.
- 47 D. S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, Beograd, 1972, str. 31—80.
- 48 N. d., 247—400.
- 49 Prim. M. Bošković-Stulli, *O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima*, "Umjetnost riječi", XVII, 1973, 149—184, 237—260. Delno tudi V. E. Gusev, *Folklor (Istorija termina i ego sovremennye značenja)*, *Sovetskaia etnografija*, 2/1966, 3—21.
- 50 J. Mukafovsky, N. d. 172.

## Stjepan Hranjec

### INTERDISCIPLINARNI ASPEKTI USMENE NARODNE DRAMATURGIJE

Opredjeljivanje u novije vrijeme za termin "usmeno narodno stvaralaštvo", uključuje uvažanje čitave jedne posebne poetike i posebnog gledanja na svijet, a nije svedeno samo na uski pojam prenošenja i življenja jedne književnosti, kako bi se u prvi mah pomislilo. U kontekstu ovog sveobuhvatnog izraza (usmeno narodno stvaralaštvo) govorimo o usmenoj narodnoj književnosti, koja književnost kolidira s pisanom u svojoj najvažnijoj osnovi — književnoj funkciji, odnosno ta je književnost "suvisla jezična cjelina s izrazitom izvanpraktičnom umjetničkom svrhom".(1)

Dođuše, mi moramo uvažiti i posebnost obiju književnosti, a ona ponajprije započinje u samom procesu i obliku postojanja, odnosno realizacije, koja opet počiva na poznatoj lingvističkoj dikotomiji langue-parole. Na planu "langue" književnost ili bolje, pjesnički jezik shvaćamo kao KOD, u koji pošiljalac ukodira svoju poruku, a primalac, pragmatik informacije je dekodira. Samo, u pisanoj književnosti ta komunikacija je jednostavna i indirektna, a u usmenoj to prenošenje je neposredno. To znači da je primalac informacije aktivan recipijent, da vrlo važnu ulogu igraju izvantekstovni elementi (intonacija, gesta, pokret, mimika) i da — što je osobito važno za usmenu narodnu dramu — u procesu kreacije nalazimo improvizaciju, čime konstatiramo postojanje alertorike u stvaralačkom činu.

Ako je dakle "jezik" usmene narodne književnosti ovisan o izvanjskoj situaciji u trenutku kad doživljava svoju realizaciju, to onda svjedoči ne samo o drukčijim poetičkim načelima, već štoviše usmena narodna književnost potvrđuje time i svoju autonomnost.

Ovo je gledanje tek u novije vrijeme došlo do svoje ispravnosti, zato što je cjelokupno narodno stvaralaštvo bilo zapisivano (a tako se na njega i gledalo) kao priprema, kao popratna stvaralačka aktivnost uz narodne obrede i običaje. Bilo da se privređivalo, bilo svetkovalo, uvijek je samo u tim prigodama narod zapjevao, talentirani pojedinac ispričao prisutnima ono što je znao i naučio, ili pak izveo neku dramsku igru. Izvan tih trenutaka narodni je čovjek stvaralački zakočen i nijem.

Ovakvim gledanjem, etnologistička koncepcija pokazala je neočekivanu pogubnost. Tvrdnja da je usmeni narodni estetski izraz moguć jedino u određenim, ustaljenim prilikama, da jasno zbog toga ne zavredjuje dublji interes, predstavlja ne samo određenu znanstvenu opasnost, već i zabludu. Osobito je ovakav stav naglašen kad se progovori o usmenoj narodnoj drami.

Otuda je jasno da će ovdje istaknute dramaturške činjenice biti pomalo neobične i neće iskazivati puni smisao pri prvom saopćenju, jednostavno zbog toga što se vrednovanjem tih činjenica nije dovoljno istaklo ni usvojilo ni kod teoretičara, a pogotovo kod praktičara.

Dramsko gledanje na život i čovjekovu djelatnost tek je novija spoznaja u kulturi kao i u cjelokupnom društvenom životu. To znači da se tek u novije vrijeme na razini lirskoj, epskoj i narativnoj sagledavalo postojanje jednog dramskog viđenja čovjeka kao spontanog očitovanja, jednako kao lirskog, epskog i narativnog. To znači da mi polazimo od pretpostavke da je dramsko i dramaturško očitovanje normalna, historijski uvjetovana pojava, kao i lirsko i epsko očitovanje.

Gornja razmatranja su presudna za ovaj referat jer odbijamo ranije mišljenje kao samu pomisao da se čovjek ne izražava dramski i dramaturški, odnosno da je samo profesionalno osposobljen čovjek bio jedini kadar da se izražava dramski.

Otkrivajući argumente za pobijanje tog pogrešnog mišljenja i prihvaćajući pretpostavku da na razini lirskoj, epskoj i narativnoj postoji dramska i dramaturška komponenta, otvaramo poglavje o usmenoj narodnoj teatrologiji u usmenom narodnom stvaralaštvu. Želi se time ujedno napomenuti da ćemo mi elemente dramskog naći u samim narodnim običajima, da nadalje, u okviru prožimanja pojedinih usmenoknjiževnih vrsta također nalazimo prisutne pojedine dramske osobine, ali se kao sasvim jasno izdvojena i autonomna iskazuje i očituje usmena narodna drama, sa svim svojim poetičkim i poetološkim principima. Time se najbolje razgraničuju i prevladavaju etnološke kategorije obrednosti i običajnosti.

Štoviše, promatramo li narodni dramski izraz kao semiotički čin, samo ćemo potvrditi gornje načelne pretpostavke. Po semiotičkoj teoriji teatarski izraz ima dva kanala: optički i akustički. U optičkom kanalu razlikujemo dva KODA: a) verbalni tekst, scenski govor i b) neverbalni KOD: s jedne strane to je lik, glumac čije informacije mogu biti durativne (kostim, maska) i nedurativne (mimike, geste); s druge pak strane to je pozornica, scena. Akustički pak KOD ispunjava se lingvistički artikuliranom porukom (scenski govor, tempo, intonacija) i paralingvističkom porukom (glazbeni umeci, šum, tišina).

Promatra li se narodna dramska igra, uvjerit ćemo se da usmeni narodni scenski izraz zadovoljava sve navedene elemente(2). Čini se tako da upravo semiotika pomaže u konačnom razrješavanju etnologistički usmjerenih pogrešnih mišljenja.

Međutim, pored potvrđivanja usmenog narodnog dramskog izraza kao autonomnog usmenoknjiževnog oblika, sasvim se slobodno i opravdano može govoriti o njenoj klasifikaciji. Time želimo potvrditi da je usmena narodna drama ne samo prisutna već i bogato iznijansirana vrsta, da joj upravo to bogastvo izraza daje dostojan i zaslužan dignitet. Možemo sasvim jasno razlikovati četiri osnovna oblika usmene narodne drame:

a) teatar sjena (teatar sa sjenama): za večernjih sati uz svjetlo svijeće ili petrolejke, izvode se u seoskoj kući na zidu određeni pokreti prstima i rukama koji predočuju određeno dramsko zbivanje. Prsti često znaju biti omotani krpama ili rupčićima, a u ruci se znaju držati pomoćni scenski rekviziti (štapovi, kolutovi i sl.). Sjena se stoga javlja kao jedini tumač scenskog zbivanja;

b) teatar lutaka: osim upotrebne funkcije na njivi i u kući, raširena je u mnogim krajevima i zemljama lutka koja ima naglašenu scensku upotrebnu vrijednost. To znaju biti dva ukrštena štapa koja su pokrivena nekim dijelom odjeće ili pak sasvim autropomorfne lutke koje oponašaju ljudski lik;

c) teatar maski: maske prati čovjeka od najranijih ritualnih manifestacija. Znanost o maskama, maskologija promatra međutim, osobito one maske s kojima glumac izvodi scensko-dramsku igru. Bilo da narodni glumac samo pokriva lice ili pak čitavo tijelo, svedjedno trebamo uvažiti neophodno prisustvo maske u scensko-dramskoj izvedbi, jer je često sama maska najvažniji scenski rekvizit;

d) dramske igre: pored sjene, lutke i maske u narodu žive mnoge dramske igre u kojima narodni glumac nastupa direktno, on je osnovni tumač dramskog zbivanja. Pri tom trebamo razlikovati igre u kojima je prisutan samo govor glumca i scensko-muzičke igre koje osim govora sadržavaju pjevanje, ples i glazbu.

Četiri nabrojena oblika usmene narodne drame nisu samo brojčano značajna, već se želi reći da su to četiri osnovne mogućnosti scenskog izraza: izražavanje pomoću sjene, nesputano pomoću lutaka, prikriveno i tajanstveno pomoću maski te neposredno, osobnim istupom na sceni.

## II

Međimurje je omanja sjeverozapadnohrvatska omeđena ravnica i granicom na zapadu dodiruje sjeveroistočne krajeve susjedne Slovenije (to ne spominjemo slučajno, kako ćemo kasnije pokazati), ali istodobno kraj u kome su određeni oblici usmene narodne drame prisutni u iznenađujućem bogastvu. A to stoga što je dramski izraz i dramaturško očitovanje upravo u Međimurju imalo najjaču proizvodnu osnovu. Međimurje je poznato kao najgušće naseljeno područje u našoj zemlji (prema posljednjem popisu iz 1971. godine bilo je 164 stanovnika na km<sup>2</sup>) a istodobno kraj s malim zemljiškim posjedima. Zato je odlazanje u druge krajeve, na "štreku", postalo stoljetno zanimanje Međimuraca, zato su intimna previranja u mladih ženika bilo redovito bolna, jer se ženidbom htjelo pridobiti što više zemljišnog posjeda i zato su konačno borbe za svaku stopu zemlje, "meju", borbe prilikom diobe bile brutalne i beskompromisne. Ima li išta razlošnije nego da je upravo u takvoj sredini, među takvim ljudima usmena narodna drama, prvenstveno ona socijalno motivirana, doživjela svoj najsnažniji umjetnički izraz?

Poslužimo se primjerom lutkarske igre "Gašpar i Melko". Nominacija lutaka vjerojatno, vuče porijeklo od putujućih njemačkih lutaka (Kasperltheater) i trikraljevskih kolednika<sup>(3)</sup>, no značajnije je da se slične lutke i scenska igra mogu naći i u Sloveniji u Dravskom polju<sup>(4)</sup>. To možemo protumačiti jedino istom proizvodnom osnovom, jednakim poticajnim, motivom u agrarnoj sredini. Predmet našega interesa ovdje nažalost neće biti komparativna analiza ovih dviju susjednih dramskih pojava (u Dravskom polju igra se zove "Pravda za mejo" i na klupi, poprištu scenske radnje postavlja se čak kamen koji označava među!), već je potrebno — za potvrdu naše teze o autonomnosti oblikovanja i poetičnosti dramskog i dramaturškog očitovanja — utvrditi osnovne scenske koordinate navedene dramske igre u Međimurju.

Scena je improvizirana. Nasred sobe postavlja se klupa, prekrije plahtom, i lutkar tada leže ispod klupe, prihvaća u ruke lutke i postavlja ih na scenu, tj. plahtom pokrivenu klupu.

Tako je nakon ovih jednostavnih priprema narodni lutkar uspio kod gledaoca ukazati na fenomen animiranja mrtve materije, na živog čovjeka iz vlastite sredine, s određenim kvalitetama ili slabostima. A upravo u takvom događanju centralno mjesto zauzima dramski govor, koji lutkama posuđuje lutkar, za svaku lutku mijenjajući svoj glas. Fabulativni raspon u navedenoj igri vrlo je jednostavan: svoje se braće svađaju oko međe, jer su im roditelji pomrli, pa je potrebno osigurati budućnost.

Ali početni iskaz "Starši su nam pomrli. Bomo se delili", uvodi nas smjesta, bez uvodnih replika u dramski nukleus koji pred nama otvara gotovo cjelokupnu sliku jednog agrarnog, autarkičnog življenja u Međimurju. Taj početni iskaz izuzima bilo kakvu sućut zbog roditelja i ne smije se razumijeti kao posljedica obostrane netrpeljivosti braće, već to izražava egzistencijalnu zebnju jednoga i drugoga, brigu za sutrašnjicu.

U takvim slučajevima narodni čovjek je svjestan dramatičnosti egzistencije i iz toga se rađa isključiva napetost, egzistencijalna napetost. Nije slučajnost onda, da nakon izvedene igre — koja završava tučnjavom svađljive braće — među prisutnima nastaje smijeh, ali i temperamentno komentiranje, jer je poruka preko lutaka vrlo dobro shvaćena.

Ova dramska igra, uz sve njene varijante i improvizirajuće sekvence, najjasnije afirmira našu tezu o autonomnosti usmenog dramskog stvaralaštva. Igra se doduše izvodi najčešće za vrijeme svatova, no njezino odvijanje nije vremenski fiksirano tj. nije organski vezano uz pojedini dio svadbenog rituala. Ta i takva igra odvija se usred svatovskog veselja upravo stoga što tu postoji publika, kao u nijednoj prilici u narodnom životu. A taj uvjet je u usmenoj narodnoj književnosti neophodan, jer u prenošenju estetske, umjetničke poruke od pošiljaoca do primaoca, recipijenta, komunikacija je — rekli smo — direktna i neposredna. Da gledaoca nema, komunikacija bi bila nemoguća i neostvariva.

Ali prije svega i iznad svega važno je ovdje naročito podvući nepobitnu činjenicu da čitava dramska faktura koju smo ukratko prikazali — scenografija, kostimografija a osobito scenski govor — da svi ti elementi predstavljaju potpuno zaokruženu cjelinu, sasvim naovisno od svadbenog ceremonijala, da imaju jasno dramsko i dramaturško očitovanje, da žive zasebnim životom i da vrijednost tih elemenata nije uvjetovana običajnim trenutkom.

Time se pretpostavka ne samo o postojanju, već i o autonomnosti usmenog narodnog teatra napobitno potvrđuje.

Kada spomenemo k tome da pažljiviji uvid u usmeni narodni teatar na tlu Međimurja govori o tome da je jedan drugi tip teatra dobio naročitu prevagu i to onaj koji je posebno u groteskoj formi mogao najviše reći o životnoj filozofiji ljudi na tlu Međimurja, onda ovdje zastajemo pred još jednim pitanjem: ako ćemo groteskno doživljavanje svijeta tek samo ponegdje naći u nekim obredima i običajima, kako je moguće da je ta groteska sveprisutni dramski pokretački elemenat u usmenoj narodnoj drami u Međimurju? Kako drukčije objasniti tu činjenicu, ako ne pretpostavkom da se tu radi o dva shvaćanja života i svijeta: o ritualnom, ponegdje i magijskom u narodnim obredima i običajima, te groteskom u usmenom dramskom izrazu s druge strane. Prema tome vezivanje usmenog narodnog teatarskog izraza uz kategoriju običaja uvjetovano je prinudom i objektivnim razlozima, ali se pored toga i usprkos tome autonomni karakter narodne drame nikako ne gubi.

Tako ovim razmišljanjima i građon želimo potvrditi da ne samo usmena narodna književnost nego i njeno iminentno područje — usmena narodna teatrologija, ne može obuhvatiti ni etnološki ni antropološki, nego u okviru šire koncipirane teorije umjetnosti i teorije književnog stvaralaštva kao jednog relativno izdvojenog stvaralačkog područja.

1 Škreb Zdenko: Studij književnosti, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 10.

2 Jasno, navedena semiotička raščlanka tiče se svjetovne kazališne umjetnosti, no utoliko je značajnije da se taj analitički zahvat može uspješno primijeniti i na promatranju usmene narodne drame, uz uvažavanje posebnosti usmenog narodnog umjetničkog izraza (izavanknjiževni elementi, publika i slično, o čemu je već bilo govora).

3 Kuret Niko: Zanimiva oblika ljudskega lutkarstva na Slovenskom, Slovenski etnograf X/1957, str. 121.

4 "Zveza je pač mogoča med Dravskim poljem in sosednjim hrvaškim ozemljem. In ker gre v vseh treh krajih za v bistvo enako obliko lutke, ki zanjo paralele v tujem lutkarskem svetu doslej ne poznamo, lahko govorimo o tipično slovensko-kajkavski lutkarski obliki", Kuret o. c. str. 113—114.