

Драгослав Антонијевић

ДРОМЕНА



Драгослав Антонијевић
ДРОМЕНА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
INSTITUTE FOR BALKAN STUDIES

SPECIAL EDITIONS № 72

DRAGOSLAV ANTONIJEVIĆ

T H E D R O M E N A

Editors in Chief
NIKOLA TASIĆ
Corresponding member, Serbian Academy of Sciences and Arts
Director, Institute for Balkan Studies

BELGRADE 1997

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
БАЛКАНОЛОШКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 72

ДРАГОСЛАВ АНТОНИЈЕВИЋ

Д Р О М Е Н А

Одговорни уредник
НИКОЛА ТАСИЋ
дописни члан САНУ, директор Балканолошког института

БЕОГРАД 1997

Књига је штампана захваљујући финансијској помоћи
Министарства за науку и технологију Србије и
Министарства културе Србије

Прво издање

Тираж 1000 примерака

Рецензенти

НИКОЛА ТАСИЋ, дописни члан САНУ
Проф. др НИКОЛА ПАНТЕЛИЋ

Технички уредник
ВОЈИСЛАВ НЕСТОРОВИЋ

Лектор
ЛЕПОСАВА ЖУНИЋ

Штампа
ЧИГОЈА ШТАМПА

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

398.33 (497)

АНТОНИЈЕВИЋ, Драгослав

Дромена / Драгослав Антонијевић. – [1. изд.] – Београд : САНУ, Балканолошки институт, 1997 (Београд : Чигоја штампа). – 216 стр., [21] стр. с таблама : илустр. ; 24 см. – (Посебна издања / Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт ; књ. 72)
На спор. насл. стр.: The Dromena / Dragoslav Antonijević. – Тираж 1000. – Summary.

792.031.4 (497)

- а) Народни обичаји – Драмско – Балканске државе
- б) Верски обреди – Драмско – Балканске државе
- ц) Народни обичаји – Семиотичка анализа

ИД=56172044

ISBN 86-7179-027-4

САДРЖАЈ

Увод.....	7
Прва глава	
ДРОМЕНА ПОД МАСКАМА.....	27
Грчка.....	27
Калогерос.....	27
Саракачани.....	38
Власи.....	39
Свети Тодор.....	40
Скирос.....	41
Сиртос.....	42
Неке специфичне црте калогероса.....	45
Театарски чиниоци калогероса.....	51
Србија.....	55
Коледари.....	55
Арапи, српско-грчка дромена.....	62
Горанска „свадба”.....	70
Македонија.....	71
Џемалари.....	71
Бугарска.....	72
Кукери и сурвакари.....	72
Румунија.....	78
Игре под маскама.....	78
Маска.....	81
Забране.....	93
Јереси.....	104
Друга глава	
ВЕРСКА ДРОМЕНА.....	109
Лазарево васкресење.....	109
Лазарева лутка.....	121
Лазаричке песме.....	128
Христово страдање.....	133
Трећа глава	
ДРОМЕНА СЕНКИ.....	145
Увод.....	145
Порекло.....	149
Караџоз.....	151
Четврта глава	
СЕМИОТИКА ДРОМЕНА.....	175
Закључак.....	189
Summary	
The Dromena.....	211

УВОД

У бити древна грчка реч *δρῶμενα* долази од глагола *δρῶ* (чинити, радити, деловати). Отуда, *δρῶμα* (чин, радња), односно чин, приказивање у позоришту, на сцени (*fabula scaenica*) у преносном смислу означава „приказ” или „глуму”.

Овај термин и појам у његовом ширем значењу увела је у компаративну антропологију Jane Ellen Harrison, почетком нашег века, подразумевајући под њим „ствар поново учињену или представљену, изведену или приказану, односно нешто поновљено, комеморативно, нешто представљено, антиципирано, што све заједно остварује извештан ритуални дух”.¹

Одређујући овај прелазни модел, Харисонова износи примере хомеопатских иницијација, годишњих светковина плодности, односно наслеђеног култа Атиса и Озириса, у којима је порекло *дромена* несумњиво. Довољно података говори да је извођен са магијском сврхом, уз учешће хипостаза плодности, животињских атрибута са маскама, фаличких симбола, уз обраћање Дајмону плодности, жртви и оргијазму, месецу, Прометеју или пролећу када се веровало да Дух природе васкрсава у борби са Силом зла.

У српској театрологији Божидар Зечевић је на одговарајући и подесан начин применио „дроменон”, откривши у њему заједничко порекло миметичког и катартичког, јер се у овом појму јавља нешто што личи на неутрални представљачки код, чија је сврха да испостави извештан дух заједништва – више идеју о заједничком добру него магијски захтев за његовим одржањем. Тај код, још увек није позориште, али је његов непосредни извор. Овде се први пут могу посматрати обрасци природе и функције организма, који ће се већ тренутак потом развити у прву култивисану форму. Више од тога, сматра Зечевић, већ на овом месту миметичко и катартичко ће показати свој састав, као и модалитете међусобног прожимања.²

¹ J. E. Harrison, *Themis*, Cambridge 1912, 42 – 43.

² Б. Зечевић, *Модел позоришта или кокушај схваћања његових дијакронијских основа*, Сцена, 1972, 101 – 140.

У последњој инстанци дроменон жели да поново изазове осећање, а не да репродукује предмет, каже Харисонова. То је врста стереотипизоване радње, не сасвим практичне, али још увек неодвојене од ње, реми-нисценција и антиципација стварног деловања.

Дромена су дакле феномен, који се обично супротставља апстрактним и интегралним дефиницијама, изван координата простора и времена. Њихов ентитет садржи разнолике театралне и паратеатралне манифестације, које се једноставно повезују са извесним општим карактеристикама. Њихова функционалност у једном одређеном друштвеном амбијенту досеже од репрезентантног, дескриптивног светочинства до једноставне разоноде широких маса.

Управо битни део дромена је забава, она је лиминоидна и прожета слободом. Дубоко је прожима моћ игре, а игра демократизује. Дромена су забава, она су на граници, ни ту ни тамо, то ће рећи у бинарној опозицији се налазе; поред играчких вредности њима се придају и многе озбиљне вредности које отварају наду за егзистенцију заједници. Како би Тарнер рекао, оне представљају контраст између "лиминалних" и "лиминоидних" начина представљања.³

Дромена су гранично поље, оно што се налази у њима (етнолошко и театролошко) негде је између. Оне су тачке додира са театром.

Отуда дромена карактерише амбигвитетност. Оне нису механизам репресије нити сублимација, већ су измаштана стварност, чак и кад реализурају машту.⁴

Отпочнимо наша аналитичка трагања са релативно једноставним диференцијацијама, које нам омогућују да сагледамо комплексност феномена и олакшају нам теоретски приступ.

Етнолошке, антрополошке и извесне театролошке методе међусобно се приближују у овој књизи, на интердисциплинарни начин.

Увидео сам да су неки од принципа заједнички традиционалним дроменама као универзални закони које проучава антропологија корисни и за науку о позоришту или о позоришној пракси.

Једно од највећих имена током шездесетих година у проучавању ритуала као позоришне представе без сумње је Тарнер (V. Turner) који је овај чин назвао "сценском етнографијом". Веома је занимљив његов експеримент са студентима у том погледу, у чему му је помагала и његова супруга Едит. Они су заједно од студената формирали радионицу за конкретно разумевање многих ритуала из разних етничких, расних и културних средина, усредсређујући се више на социјална дромена, (свадебни церемонијал, иницијације, годишњи циклус обреда и сл.), у којима су тражили "драмски оквир" и онај унутрашњи увид који настаје

³ V. Turner, *Od rituala do teatra*, Zagreb 1989, 260.

⁴ *Ibid.*, 259.

у току извођења ритуала. На основу веома богатих искустава, дошли су до многих закључака. Поменимо један од значајнијих: ритуале и митове не треба режирати, јер они имају своје изворе и *raison d'être* у непрестаном протоку друштвеног живота. Ми бисмо још додали: народна уметност (сви њени жанрови) има своју властиту естетику и свој начин уметничког изражавања, наравно у складу са својим погледима на свет; због тога свако нарушавање ове битне парадигме народне уметности води застрањивањима. У таквим случајевима Тарнер предлаже да се пре свега треба усредсређивати "на оно што је заједничко за све људе, на облик социјалне драме, које, на свој начин, дискретно стилизују контуре социјалне интеракције у свакодневном животу".⁵

Током времена, после завршених студија етнологије, на којима се о "народном глумовању" ретко говорило, имао сам у стручном погледу ограничени увид у области народне театрологије. Запазио сам, међутим, непосредно у народу, за време теренских истраживања, да у многим светковинама и ритуалима као на длану избијају безбројни драмски елементи. Моја ослушкивања с једне стране, и непосредна учествовања на аматерским позоришним сценама, с друге стране, све су ме више уверавала да човек, поред атрибута *homo faber-a*, носи с правом и име *homo ludens-a*, из чега произлази да вечно игра, али и да се игра, потврђујући у пуном значењу ових речи да је потпуно човек тамо где се игра. Зато можемо рећи, кад су у питању дромена, да је човек колико *ludens* исто толико и *performans*.

Људски систем комуникација у дроменама не редукује се на статичан начин (модел) пошиљалац – порука – прималац. Овде је веома рафиниран *feed back* систем, у коме је зачетник осећања такође погођен осећањима које он представља, чак и кад је емоција лажна. Слика представе коју стварају дромена и која се утискује у свест гледалаца окупира бескрајни ниво људске пажње, који није једноставан већ неочекиван.

У првобитним облицима дроменона понекад је чак веома тешко одвојити "ствараоце" од гледалаца, јер је сваки гледалац и условни "глумац" и може искористити слободу и прихватити извесну функцију у представи. Значи, постоји извесна флуидност у одвајању пасивних и активних носилаца представе.

Друге карактеристичне особине дромена су заједнички естетски и позоришни "језик", типизација сценских ликова и ситуација и постојећа традиција, која руководи како производњу тако и пријем (*réception*). Фолклорни театар нема проблеме у погледу комуникације с публиком, јер су његов суштински носилац гледаоци. Такође, како естетику тако и

⁵ П. Шекнер, *Између антропологије и позоришта*, Београд 1992, 173. и V. Turner, *op. cit.*

његов "језик" одређује заједничка народна култура. Његова садржина је скоро увек комична, сатирична, пародија друштвене стварности која га окружује. Само код дромена јавља се, понекад, и верска екстаза или страх од демонског, у случају да се магијске радње заснивају још увек у колективном веровању у погледу њихове ефикасности. Ритуална церемонијалност, кад губи митолошку структуру, пружа мноштво естетских облика народним сеоским призорима, магијска функционалност, која црпи своју ефикасност из исправног извршења „церемонијала“, „ритуала“, претвара се у забаву, ослобођена оних магијских ограничења у погледу њихових облика и ослобођена оних "метафизичких" намера (смерања, хтења, добра година, добар принос, плодност итд.) у њиховој садржини.

У дроменама граница између хипокризије (глуме) и стварне промене идентитета је посебно веома флуидна, као што и подела између реалности, сценске и свакидашње, врло често није сасвим јасна. Исто тако, сваки "гледалац" је и потенцијални "глумац", због његовог целовитог учешћа у производњи представе.⁶ Такви методолошки и појмовни (терминолошки) проблеми постају још значајнији, битнији, у првобитним облицима (првостепеним) позоришта. Можда се основни проблем може резимирати у примедби да се оваква дромена (радње) увек изводе и одржавају у изузетним приликама или фазама, у Светој години, или у кризним периодима (такви кризни периоди су сваки прелазак из једног друштвеног или породичног стања у друго, из једне године у другу, итд.) где више не важи и не функционише свакидашња условна стварност, која, међутим, представља и поље где се изражава разлика у односу на сценску реалност.⁷ Правила (стандарди) једног празника или свечаности или церемонијал формирају и прожимају одређену реалност, било као строги протокол или као репродукција оног што представља супротност свакидашњег живота (нпр. "окретање света наопачки", карневал) или као ритуални неред у прастарим групним оргијама (распојасана, разуздана гозба, помамна теревенка), која репродукују првобитни хаос (а затим успостављање реда). На тим флуидним или чак неодређеним нивоима стварности празничних ритуала, верских или друштвених импровизованих, формирају се први саставни елементи сценске реалности. Једна од наших основних поставки у раду представља идеја да је позориште развојни секундарни дериват (оно што је изведено из нечега) ритуалности, који се одваја, откида из свог генетског циклуса и осамостаљује се.⁸

⁶ M. Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974.

⁷ M. Eliade, *Der Religionen und das Heilige*, Salzburg 1954, 438.

⁸ *Ibid.*

Под појмом *дромена* наука подразумева примитивне, неразвијене облике мимодрама, магијско-верске призоре чији је циљ у већини случајева да одобровоље духове или неко божанство или да издејствују спречавање неког зла, али да се све то изводи у облику позоришта. Извођачи су сељаци. У складу са класичном дефиницијом Харисонове, дромена претходе или следе за неким чином (ритуалом) из живота. Конкретно, некада нешто репродукују мимо-драматски да би подсетили на то, други пут нешто, неки чин, чије присуство прижељкују, верујући да ће изазвати, дочарати поменуту присутност хомеопатским магијским поступком. Оба случаја јављају се на простору Балкана, и у оба случаја магијска или магијско-верска дромена садрже извесну видљиву или латентну ноту светог чина. Потребно је, међутим, да обратимо велику пажњу да бисмо издвојили традиционалне магијско-верске мимо-драме, оне које наука углавном назива “дроменама”, од буфонерија, обично мимо-драме веселјака шаљивџија, које такође припадају преисторији позоришта, али се истражују из другачијег аспекта.

У празничним мимо-драмама, у којима конзерватизам попушта, народни глумци – пантомимичари, импровизујући зависно од расположења датог тренутка, обично стварају примитивне комично-сатиричне облике позоришта, који се веома лако избришу попут дечијих играчака. Наравно, и код магијских дромена, у многим случајевима инфилтрирају се импровизоване смејуреје, које диференцирају њихову репродукцију из године у годину и изазивају промене, варијанте, које се од села до села разликују. Међутим, у магијским дроменама, основно магијско језгро остаје недирнуто од времена, чак веома често испод религијског плашта. Карактеристична особина верског дроменона представља у ствари његов циљ кога признају и прихватају и сами извођачи, а то је да се он изводи да би се одобровољиле невидљиве силе, тј. да би се издејствовао добар род у датој години, плодност стоке, обиље чељади итд., или да би се одвратило неко зло, а може имати и неки други магијски циљ и намену. Карактеристично је, такође, и инсистирање на традицији предака, које је можда несагледиво далеко.

Магијско-верска дромена, у погледу сврсисходности и циља, излазила су увек из уметничког плана, иако имају ембрионални облик позоришта због неизбежне потребе изражавања, а нарочито у случајевима имитаторске магије. Ова врста, која је прастара и универзална, егзистира и данас у народним микросрединама. Данашњи антрополози, међутим, који су веома прецизни у својим анализама када проучавају друштвено-верске институције, еколошке услове и економске факторе који сачињавају основу, суштину садржаја дромена – веома су шкрти, а већина од њих – у описивању облика. Погледи, главна пажња данашњих антрополога, било да су фолклористи или етнографи, третирају и помињу уопште маске, костиме, предмете, а не утврђују њихов посебни

облик који имају у појединим организованим призорима (представама). Можда разлог овог пропуста објашњавају речи Б. Малиновског: “Антрополог би требало да престане да буде једноставно научник аналитичар и да постане скоро уметник”.⁹

Новогрчка дромена, народна, на пример, постављају питање: до које мере су аналогна сеоским дроменама из античке Грчке, која се сматрају најнижом основном структуре античког грчког позоришта? По мишљењу стручњака – представљају најмрачнију фазу преисторије, фазу коју археолози покушавају да расветле помоћу мнемоничких извора, а филозофи – помоћу писаних извора. Диоскуридис,¹⁰ осврћући се на значај сеоске мимодраме (пантомиме), пише да је Теспис црпио грађу за своја дела из сеоских игара и да је касније поменуто грађу уздигао Есхил:

*“Проналазак Тесpidиса је ово, из сеоских
игара грађу узео, а ове веселе игре усавршио
и до комедије уздигнуо Есхил”.*¹¹

Коликогод да је сигурно да античка драма води порекло из неке подлоге културних ритуала (и поред заједничке етимологије корена који се налази у глаголу дрáν – дрo, делујем, чиним, радим, послујем, вршим, обављам), исто толико неодређени остају, у крајњој анализи, детаљи ове еволуције. Чудновато да нам и хеленистички извори, па чак и сам Аристотел, пружају толико оскудних и неодређених информација о овој теми.

Мада је античко позориште кренуло из чина, ритуала (дромено), новија верска драма полази из литургијских церемонија, и, на крају, фолклорно позориште, бар у његовим почетним (првостепеним, у првој фази) традиционалним облицима, из егзибиционих (фигуративних) обичаја.

Фолклорна дромена имају сви балкански народи и, знатно шире, све расе на земљи. За већину од њих, оне су од најважније, за неке, да би кроз њих дошли у везу са имагинарном околином привиђања духова, или задржале богове по страни; за друге – да би извукли и многа уживања и забаву задовољавањем драмских инстинката; за треће – да би дошли до извесних наравоученија и моралних надахнућа, итд.

У неким балканским земљама остварени су значајни продори у проучавању фолклорног театра, на пример у Грчкој (Какуријева, Пухнер).

⁹ В. Malinowski, od Arthur Wales – Предговор делу *Dance and Drama in Bali* od В. Zoetes-W. W. Spies, Лондон 1938, стр. XX.

¹⁰ Диоскуридис, *Спiара анiологија* VII, 411 гл. и 410.

¹¹ *Ibid.*

Још, међутим, није учињен корак ка обједињавању често идентичних и заједничких балканских сижеа, облика и начина извођења фолклорних драма. Проблема ове врсте има много. Пре свега, досад прикупљена фолклорна грађа није систематизована и театролошки фиксирана. То отежава грађење јединственог модела, који може имати три основна параметра: театар као сложена уметност, театар као уметност извођача (глумца) и театар као однос извођача и посматрача. Наравно, овде би метод морао бити доследно компаративистички, али под условом да се не задржава само на подударностима и сличностима, него и на разликама и специфичностима, које у балканском фолклорном театру постоје. Указивања на разлике доводе до нових теоријских консеквенција које постојеће теорије фолклорног позоришта не повређују, али проширују њихов домен. Друго, морала би се уважити дијахрона димензија, без које нема историјског хода ни хронолошког утврђивања генезе. На све то и много шта друго, ова студија даје одговор.

Први подстицаји у Срба за прикупљање грађе о фолклорном театру потекли су од песника Лазе Костића, који је крајем XIX века написао занимљив чланак *Народно ђлумовање* и позвао сараднике да учествују у том раду. Он је својим текстом обухватио “неке појаве самониклог народног театра, што их изводи прости, неписмени народ, који није никада видио умјетне позорнице ни чуо глумце вјештаке”. И не само то, полазећи од гледишта Дарвиновог еволуционизма, Лаза Костић је пре многих истраживача у свету дошао до овог закључка: “Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се”, наставља Костић, “да је у коледама, краљицама, лазарицама и додолама, исти замет, што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима мисирског Озира, у фригијској служби Кибели-Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја Кабирске смрти у занос око бога Диониса, Бакха”.¹²

Крајем XIX века, кад почиње издавање Српског етнографског зборника и Зборника за живот и обичаје Јужних Славена, гомила се грађа о народном животу и култури југословенских народа, у којој се могу наћи како фрагменти тако и целине које припадају фолклорном театру, мада грађа није означена као театролошка, па ни као таква запажена. Сличан је случај и са грчком етнографском серијом Лаографија и бугарским Зборником за народни живот и умотворенија.

У периоду после Другог светског рата започела су проучавања и у области фолклорног театра, захваљујући истакнутим појединцима у неким балканским земљама, а посебно Савезу фолклориста Југославије,

¹² Л. Костић, *Народно ђлумовање*, Гласник Земаљског музеја V, Сарајево 1893, 361.

на чијим су се годишњим конгресима повремено обрађивале и теме из области фолклорног театра. У Грчкој су, поред Ромеоса, Лукатоса, Кириакидиса, проучавању фолклорног театра велики допринос дали незаобилазна Какуријева и Пухнер, у Бугарској Арнаудов, Маринов, Кацарова, Генчев и др. У Румунији особити значај имају Вулканску, Динеску, Поп, Вуја и други.

Упркос тим заораним браздама на пољу усмене театрологије, упркос међународним конгресима и специјалистичким научним скуповима на којима су разматрана многа питања из области фолклорног театра, још увек се у неким срединама ломе копља око тога да ли фолклорни театар постоји и да ли се као такав може дефинисати. Те заблуде, које често трају због инерције традиције, доводе до тога да се једино у народним обичајима, песмама и приповеткама, а каткад у орским играма, траже извесни драмски елементи, расположења, и то је све. Фолклористика је, међутим, толико пута потврдила да у народу осим песме, приповетке и игре, постоје и живи драмски облици као “аутентичне драмске фигуре које потврђују изворно народно стваралаштво, са свим битним драматуршким и театролошким обележјима”.¹³ Картезијанске сумње у погледу фолклорног театра довеле су до нежељених последица, до одбацивања овог рода народног стваралаштва из сфере истраживања, а да не помињемо шта се све и данас чини у неким сколастиком опијеним катедрским круговима.

Фолклорно позориште, међутим, таква је врста народног изражавања која у мрежу међусобне повезаности обухвата разне тренутке из живота, како би се избрисале неумитне разлике између прошлости, садашњости и будућности, и, у име свеукупног искуства, преко граница појединаца, обухвата историју и судбину групе људи којој појединац припада.¹⁴

Област драмског народног стваралаштва веома је широка а границе раздвајања његовог од осталих видова фолклора нису увек јасно означене. Драмске елементе садрже разни фолклорни жанрови, али то још увек није фолклорни театар. Управо ћемо показати којим се критеријумима служи усмена театрологија у издвајању и означавању фолклорног театра, односно народног драмског стваралаштва. Као прво, јавља се акција, делатност, радња, као и облик (форма) одраза неке ситуације, као средство одражавања човековог односа према њој. Свакако, акција, радња, сама по себи још није драмско стваралаштво. Други неопходан услов је преображавање или прерушавање човека у неки стваран, објективизирани лик. Другачије је речено, у фолклорном театру

¹³ Т. Čubelić, *Na stazama usmenog narodnog stvaralaštva*, Osijek 1982, 174.

¹⁴ Č. Molinari, *Istorija pozorišta*, Beograd 1982, 14.

његови извођачи нису идентични са собом. Моменат прерушавања (маске) неки истраживачи сматрају најважнијим обликом фолклорног театра. Треће, заступљеност естетске функције као уметничко оплемењивање акције, као неизоставан естетски правац делатности. Све то треба да прате и специфично организоване и функционалне речи учесника ове или оне радње (акције), усмени или усмено-музички дијалози, реплике, узвици итд. Видови говорне делатности позивају, прате или коментаришу акције, радње.¹⁵ Овој и оваквој скици неизоставно треба додати и узајамни однос извођача и слушалаца, тј. гледалаца. Усмено казивање пружа најнепосреднији додир с публиком. “То је комуникација у којој постоји повратна информација у најпотпунијем смислу.”¹⁶ Чистов нарочито инсистира на овој битној чињеници у фолклорном театру, “контактној” комуникацији, у којој су публика и извођачи у једном изузетном односу и делују једни на друге. Нарочито је понашање гледалаца веома слободно. То је специфично учествовање које обухвата и извођача и гледаоце, партиципација коју је професионални театар изгубио. Према Хуизинги, она је у Европи почела да ишчезава у XVIII веку, веку научног рационализма и пред крај XIX века била је већ мртва.¹⁷ То је заједничка гозба глумаца и гледалаца, гозба у игри, способност коју нема професионални театар, али коју покушавају да оживе авангардни правци укључујући гледаоце у позоришни чин.

У балканским срединама тежака и пастира, где није могло бити повлачења у осаму нити издвајања из социјалних збивања, људи су били континуирано упућени једни на друге, у добру и злу, на специфичан начин, другачије него што то данас у модерном животу бива. У таквим околностима морало је долазити до драмских ситуација и драматуршко-театролошких захвата.¹⁸

Ако пођемо од веома разуђеног циклуса природе и смене годишњих доба, запазићемо како у сеоским балканским срединама просто бујају занимљиви драмски сижеи и сценско-драмске игре с развијеном театролошком основом. У свакој варијанти тих тема трепере изузетна расположења и емоције, устаљени и условљени обрасци понашања, који су парадигматични и који се понављају. Они су сасвим блиски обрасцима понашања (*patterns of behaviour*) које Јунг назива архетиповима. С том групом је у тесној вези и широки круг покладних драмских игара, познатих у безброј варијаната код свих балканских народа.

¹⁵ В. Гусев, *Историја русског народног театра*, Ленинград 1977.

¹⁶ I. Lozica, *O određivanju folklornog kazališta*, Narodna umjetnost 13, Zagreb 1976, 142.

¹⁷ J. Huizinga, *Homo ludens*, Zagreb 1970.

¹⁸ T. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970, XX.

Драмских игара окренутих више људском бићу и егзистенцији човека разапетог између љубави, живота и смрти, са веома израженом френезијом, има на претек.

Иницијацијске драме такође су познате балканским народима, и могу да одражавају целокупну васпитну обуку девојака и младића. Особито место припада циклусу свадбених обичаја на Балкану, са читавим комадима драмског садржаја.

Управо обреди, обичаји и ритуали пружају највише услова за непосредан људски контакт у коме се одражава и она толико тражена и карактеристична “непосредност”, затим “изворност”, “аутентичност”, “наивност”, које човека враћају природи или изгубљеном рају, на чему је инсистирао и сам Русо, а на чему се данас заснивају и савремени покрети у авангардним позориштима.

Фолклорне позоришне представе могу бити везане и за догађаје који су изван религијско-митског садржаја. Често су то сижеи из непосредног и свакодневног живота уобличени у драмску радњу. Они нису везани за годишње доба, празнике и светковине. Јављају се као сценске конотације, превасходно с комичним ситуацијама забавног карактера и сатиричним акцентима. У тим комадима дијалог и монолог су развијенији. Они, пре свега, дају обележје свакој личности, а дијалогом се ступа у контакт с публиком. Наравно, главно место припада импровизацији. Њу посебно подстиче публика, која је у непосредном додиру са извођачима и која својим упадицама често утиче на садржај и распон импровизације. Извођач (глумац), као што је речено, у дроменама има доста слободе да импровизује. Он се том приликом користи утврђеним усменим костуром (схемом) комада који вичном извођачу допушта да *ad hoc* импровизује.

Ако дромена делимо и према начину извођења сценско-драмске игре, онда на Балкану срећемо позориште сенки с марионетама или без њих, с луткама дводимензионалним и тродимензионалним у разним варијантама, у распону од симболичних до чисто антропоморфних ликова.

Костими, маске, многи приручни реквизити, дају посебно обележје фолклорном театру. Маска као синоним театра уопште, фиксира, типизира и чини препознатљивим неки лик, одражава његова стања и његову улогу у збивању.

Покушаћемо да уђемо у шуму контроверзних теорија, теза и хипотеза које се баве пореклом фолклорног театра или театра уопште, не дајући предност било којој страни.

Разматрања о настанку фолклорног позоришта и почецима позоришта још су у замци једног мита створеног крајем XIX века. То је мит о фрејзеровском смислу институционализоване и општеприхваћене теорије изложене у дванаест томова *Златне гране* сер Џемса Фрејзера. Те

књиге пружиле су широк преглед примитивне магије вегетације, која се идентификује са извесним архетипским збивањима, за која се подразумева да су карактерисала исконску, широм света распрострањену прарелигију човечанства – свети брак, жртвени јарац, божански краљ убијен и васкрснут да произведе плодност.

Ипак, када је реч о сезонском ритуалу, у коме је заједница чинила све што је у њеној моћи да олакша и осигура долазак пролећа, често се претпостављало да је био спровођен у низу карактеристичних фолклорних церемонија, тзв. протодрама, које су се, по некима, потом развиле непосредно у позориште, структуришући његову форму и, посредно, дајући митовима његов образац.¹⁹ Тако теорије да се почеци позоришта могу поистоветити с ритуалима годишњег циклуса постају модеран мит.

Стимуланс и тачка освртања ових истраживања на почетку XX века, углавном у класичној филологији, представљало је поменуто монументално дело Фрејзера (J. G. Frazer).²⁰ Чувени Енглец, антрополог, који није никада видео једног домороца (натуралца), представља једну панораму од дромена на светском плану, полазећи од теорије да се целокупна етнографска грађа односи на извесне оригинале – „patterns”. Компаративни Фрејзеров метод мозаика (puzzle) оспоравали су Бенедикт (Ruth Benedict), Строс (Claude Lévi-Strauss) и многи други, због тога што одсеца феномен од његовог културног контекста; међутим, и даље привлачи истраживаче. Довољно је да као пример узмемо само теорију порекла драме из *Season drama* према Гастеру (Gaster),²¹ или упоређивање енглеских *mummers' plays* са античким грчким дроменама (радњама). Уосталом, већину од тих међународних *ritual patterns* откривамо и у хришћанској религији.

Лумс (L. Havemeyer) у своме делу *Drama of Savage Peoples* поткрепљује схватање да се целокупна историја драме ослања на имитаторски инстинкт (инстинкт подражавања).²² Сувишно је понављати да и овде важе иста методолошка колебања и сумње као и код “puzzle” од Рицвеја. Аспект проблематике остаје, наравно, увек онај аспект класичног филолога, који покушава да нађе ослонце за једно објашњење почетка античке драме. У овом трагању за адекватним материјалом главну авангардну улогу увек играју новогрчка дромена (радње, ритуали).

Преображење је такође биолошки инстинкт (нагон), и претвара дроменон (игру за гледаоце) у театрално. Најубочијаније средство

¹⁹ E. Th. Kirby, *Ur-Drama*, New York 1975, VIII.

²⁰ J. G. Frazer, *The golden bough*, 12 vols, London 1911 – 1920.

²¹ H. Gaster, *Thespis*, New York 1950.

²² L. Havemeyer, *The Drama of Savage Peoples*, New Haven 1916.

преображавања представља прерушавање, костим и маска.²³ Ти *сλεμνίστι* рађају имитаторску импровизацију. Импровизација, према Аристотелу, јесте корен уметности, изражава узбуђење и, понављањем, ствара конвенције колективне (народне) естетике. Уз инструментирање и мимику, пантомима представља општељудски корен позоришта.²⁴ Приметно је да Какуријева не даје никакав приоритет верском “имитатору” (глумцу, лакрдијашу) у односу на савременог. Религиозност овог “првог позоришта” долази до изражаја у тренутку кад се имитирање природе користи у неку сврху, значи кад се укључује у култ вегетације или у неким другим “метафизичким” стратегијама егзистенције.²⁵ Следећа поглавља њеног рада баве се “светском верском драмом”, “хришћанском верском драмом” (предмет дискусије представља углавном византијска грађа), “позоришним елементом народних светковина (панађура, свечаних зборов, вашара)”, “верским остатцима (елементима) код организованих народних представа и у имитаторским играма” (са веома богатом новогрчком грађом).²⁶

Обиман *Приручник позоришне науке* од Нисена (С. Niessen), који у огромном селекционом напору покушава да прикупи (“прецизношћу позитивних наука”) саставне делове преисторије позоришта целог света. Основна мисао представља да позориште полази из некролатрије (обожавање покојника).²⁷

Тоши (Р. Toschi) покушава да опише почетак и први развој италијанског позоришта од народних, нецрквених дремена.²⁸ Нешто слично, на европском плану, покушава да подржи исте године у једном раду Хунингер (В. Hunningher) о генези позоришта.²⁹ Ослањајући се на Фрејзера, Рајха и Николауса, холандски театролог такође одбацује генезу новије драме из црквене литургије, желећи да објасни развој позоришта од паганских дремена (радњи, ритуала).

Интересовање новије театрологије за “ритуално” позориште јасно се манифестује у једном чланку Шефнера (А. Schaeffner).³⁰

²³ W. Puchner, *Beiträge zum thrakischen Feurlauf Zeitschrift für Balkanologie* XVII/I, 1981.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ К. Κακούρη, *Η απαρχή των δραματοποιημένων ιεροπραξιών και των θεατρικών τους χώρων*, Διεύρυνση θεατρικών δραστηριοτήτων και αρχιτεκτονικής πρακτικής, Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο, Βόλος 1980, 59 – 104.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ С. Niessen, *Handbuch der Theater – Wissenschaft*.

²⁸ Р. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955.

²⁹ В. Hunningher, *The Origin of the Theater*, The Hague 1955.

³⁰ А. Schaeffner, *Rituel et Pré-Théâtre, Histoire des Spectacles*, Paris 1965, 21 – 56.

Инспиратор и “режисер” америчких “performances”, Шекнер (R. Schechner), још 1973. у једном есеју представља апстрактни модел повезивања ритуала с позориштем, ослањајући се на извесне етнографске изворе.³¹ Такви модели појављују се и у његовим другим есејима. У предговору тома *Essays on Performance Theory 1970 – 1976* (New York 1977) представља нам две шеме (“лепезу” и “мрежу”) које показују начин повезивања перформанса са осталим факторима, као што су “ритуал”, “шаманизам”. Шекнер употребљава етнографску грађу само до мере до које му она служи за потврђивање његових а рiогi теорија. Његов истраживачки интерес концентрише се на учешће “публике” у позоришном чину (радњи).

Кирби (E. Kirby) тврди да шаманска екстатична (стање изван себе, транс) игра представља почетак позоришта разних цивилизација широм света. И док у уводу писац држи критички став у односу на „puzzle-method” Фрејзера и његових наследника, ипак његова књига у целини прати сасвим исти метод.³² У књизи *Праисторија позоришта* Катерине Какури брижљиво је и са изузетном критичком анализом приступила етнографској грађи и, са богатим илустрацијама, надахнуто написала своје сјајно дело. Она даје нарочити нагласак естетској димензији феномена и представља сасвим сигурно велики, можда и највећи корак у том правцу, доказујући развој позоришта из дромена. Штефанек (P. Stefanek) у својим студијама говори о пореклу позоришта такође из дромена (радњи). Поменимо његов рад *Од ритуала до театра*. Међу многим радовима о театру Пухнер је објавио сјајну студију о *Дроменама жрчке целебрације и њиховом односу са фолклорним позориштем*, за који је сакупио богат одговарајући материјал са новогрчких простора, објављен и необјављен класирајући га чисто театролошким критеријумима:

а) сакупљање новца, сакупљање новца уз певање ритуалних песама на Бадње вече (каланда), ношење наоколо симболичног предмета (палица, корпа украшена цвећем, крст, “ласта”, лутка Лазар итд.), са акцијама (поступци, операције) којима се жели измолити добра година или одвратити зло; б) са борбеним акцијама; в) имитаторским акцијама – уз симболични предмет, са антропоморфним предметом (спаљивање Јуде итд.); г) метаморфоза: без конкретног имитирања (празнична ношња, мазање, гарављење лица, демонско прерушавање), имитаторско-фитоморфно (нпр. додола), зооморфно (нпр. медвед, камила), антропоморфно (млада, младожења, старац, старица, лекар, свештеник, судија итд.); д) формирање мреже ликова (улога) који имају неки узајамни

³¹ R. Schechner, *Drama, Script, Theatre, and Performance*, Drama Review 17/3, 1973.

³² E. Kirby, *Ur - Drama*, New York 1975.

однос – без одређеног дијалога (Калогерос, Кјопек-бег, киднаповање младе, смрт, препород, лекарски преглед итд.), са одређеним дијалогом (старци шаливџије које грде и прекоревају, судница, свадба итд.). Модел развоја који се може документовати помоћу овог материјала ослања се на хомогено културно тле (новогрчка народна цивилизација).³³ Материјал потврђује развојни модел, узет је из разних области и различитих периода (хронологија). Методолошка врлина састоји се у томе што се упоређивање врши на малој релацији: у географским оквирима једне хомогене народне цивилизације (која је ближа у њеним структуралним дубинама, у њеној економској и еколошкој основи, у “метафизици” итд.) и у хронолошким оквирима једне генерације. Тако, условност, супозитивност теорије која произлази из проучавања овог материјала, према Пухнеру, много је реалистичнија, стварнија, него што је случај са теоријама које се ослањају на међународни материјал. Наравно, Пухнера обавезују закључци само о овом конкретном културном простору. Ти појмови и термини, међутим, могу бити испробани, целина развојне шеме може бити разматрана и у другим цивилизацијским просторима.³⁴ Балкан је више сачувао старије цивилизацијске слојеве него централна и западна Европа, свакако због владавине Турака, због одсуства реформе и ограниченог дмета просвећивања. Само помоћу таквог постепеног и исцрпног истраживања и проучавања конкретних цивилизацијских простора (поднебља) могу се расветлети путеви који постоје од дромена (радњи, ритуала) до позоришта.³⁵ Јер овај “развој” (на нивоу структура) није једнообразан, већ разнообразан (има мноштво проводника), није једносмеран, већ двосмеран (у случају *re-evolution*). Постоји, према томе, један “театролик” материјал из дромена, који се налази у разним фазама “развоја” (организације и дезорганизације) и креће се у разним правцима (у правцу позоришта или се удаљава од позоришта). Извесни општији цивилизацијски (културолошки) услови на европском простору у годинама после средњег века погодују оваквом току развоја ка фолклорном позоришту.³⁶

Из разматрања и проучавања, која нам нуди целебрација (начин светковања, празновања код балканских народа), или из дечијих игара, произлази да је институционални оквир сакупљања новца из куће у кућу (цикличне поворке у заједници) основни конструкциони елемент за велике делове развоја. При преласку сабирне акције у дрoмени, основни проводник је прерушавање, а мање имитаторски чин или гестикулација, а још мање дијалог (који је импровизиован, елементаран или сасвим не-

³³ В. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985, 64.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

достаје). Чешће се на овом нивоу интензивно јављају борбени елементи (групна борба, смрт/васкрс) или и жртвовање, мада у идеализованом облику (скидање коже са мртвог Калогероса), елементи који више немају толико детерминантну, одлучујућу улогу на нивоу фолклорног театра.

Чињеница да је прерушавање баш онај елемент који више него све остало одређује, дефинише улогу у позоришту (подсећамо да овде дефинишемо позориште као мрежу узајамно повезаних и прожетих улога, које у целини представљају другачију стварност) представља феномен који је познат фолклорним позориштима и других земаља.³⁷ Наравно, постоје и дромена у којима само имитаторски чин (акција) и дијалог одређују позоришну стварност, али то није правило.³⁸ Чињеница да сама конструкција сакупљања прилога, новца (извођење нечег ради новца или неке користи) има велики значај за генезу фолклорног позоришта, на први поглед изазива изненађење. Акција сакупљања новца представља симболичну (магију, за добробит године) трансакцију породице (“дома” тј. најмање друштвене јединице) и благотворне жеље за добру годину. Магијски чиновни – гозбе – приређивање ручкова за трпезом, садрже извесну “театралност” у смислу да понашање и друштвени идентитет оних који учествују није оно нормално, свакидашње. “Сусрет” на кућном прагу или улазак и приближавање, приступање огњишту (ватри) има неки “драматични” карактер, услед радњи гатања које се изводе, или услед дијалогних елемената којим су пропраћене, или услед имитаторских радњи које се изводе да би се пожелела или издејствовала берићетна година или да би се одвратиле евентуалне недаће.³⁹

Код комплекснијих дромена, са бројнијим прерушавањима, карактер сабирне акције може да попусти. “Представа” се одржава на сеоском тргу или у црквеном дворишту. “Имобилизацијом” “сценског простора” театрална стварност дромена постаје импозантнија. Код Калогероса упоредо постоје акције сакупљања прилога (*agermós*). Извођење дромена није више повремено “узнемиравање” свакидашње стварности, већ се ритуално анулира за изванвременски период, значи приближавамо се, с тог аспекта, идентитету позоришне представе. Важност ове “друге” стварности може се проширити и на целокупну заједницу. Гледалац се још не одваја принудно од призора, још увек остаје потенцијални тумач, глумац једне улоге у дромену. Што сложенија постају дромена, структура сабирне акције замењује се једним одређеним “сценским” простором, који може да постане и универзалан. Дакле, у

³⁷ P. Simhandl, *Bühne, Kostüm und Requisit der Paradeisspiele*, Wien 1970.

³⁸ W. Puchner, *op. cit.*, 92.

³⁹ W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.* 137.

развоју дромена (радње) у правцу фолклорног театра мобилност публике почиње да делује обратним смером.⁴⁰

Пре него што пређемо на разматрање непосредних модела дромена, указаћемо на неке методолошке приступе. Кренимо једном критичком раздвајања између верских и овоземаљских ритуала, тј. од верских ритуала и друштвених церемонијала (*ceremonies*). Научници који се баве проучавањем религија сматрају ритуале, свечаности, аутоматски верским, али различити критеријуми дефиниције у крајњој анализи исти су са критеријумима који важе за друштвене церемонијале: односе се на утврђено понашање, које се тражи, контролише се и понавља у датим околностима. Адекватне дискусије у етнолошкој теорији довеле су до закључка да, када је реч о ритуалном елементу, не може се одредити никакав јасан диференцијални критеријум између верског и овоземаљског. Данашња наука о људском понашању расветљава до извесне мере слабост вештачке поделе, узимајући верско као један дијалектички процес између популаризације (претварање у овоземаљско) и сакрализацију (претварање у свету радњу). Примена критеријума верског и овозетског у дроменама веома је отежана.⁴¹

На антрополошком нивоу, ритуали се често посматрају у дијалектичком односу са митологијом. На почетку нашег века у класичној филологији, археологији и етнологији избио је веома занимљив сукоб у вези с приоритетом ритуала пред митом (тј. да ли је ритуал претходи миту) и врстом узајамног односа. На пример, Харисонова и Смит (R. Smith) заступали су став о зависности мита од ритуала. Хук (S. H. Hooke) узима мит као начин изражавања, дикциони део ритуала,⁴² док је Џенсон (A. E. Jensen) сматрао мит врстом "драме", чија је представа ритуал.⁴³ Наравно, овакве теорије, као и конструкција Фраја (N. Frye), одвешће антропологију, углавном англосаксонску, до теорије порекла драме уопште од ритуала годишње "сезонске драме".⁴⁴ Новија истраживања са Арнолдом Геленом, на пример, подржавају наравно приоритет ритуала. Међутим, као што исправно примећује Буркерт (W. Burkert), однос између те две ствари није увек детерминисан.⁴⁵ Значи, постоје митови без одговарајућих ритуалних подлога, који су сродни причама и осталим усменим приповедачким врстама, као што, исто тако, постоје ритуали без одговарајуће митолошке подлоге. Наравно, као

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ В. Поўхнер, *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα 1985.

⁴² S. H. Hooke, *Myth, Ritual and Kinship*, Oxford 1958.

⁴³ A. E. Jensen, *Mythos und Kult bei den Naturvölkern*, Wiesbaden 1951.

⁴⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press 1957.

⁴⁵ W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

што је разјаснио Ценсен и други из области етнологије, и Ранке – Грејвс, на пример, из области класичне филологије, однос између ритуала и мита је дијалектички. Веома често мит детерминише (ближе одређује) "оно што се чини, изводи", проширује хоризонт свести, он је нешто као примитивна теоријска наука, као што је и мађија примитивна примењена наука, и у следећој фази свог развоја непосредно утиче на формирање ритуала, када и њихов однос постаје приснији и узајамно се допуњава. Теоријска конфузија око термина "ритуал" и "мит" изгледа да потиче, бар делимично, из ове дијалектичке динамике њиховог односа, који нагиње ка једној синтези два дела. Тако, првобитна Генепова теорија (Arnold van Gennep) да је мит једноставно "превод" ритуала на језик мења се и поприма динамичнију еволутивну димензију. Ритуал са митом као "надградњу" добија, уосталом, еволуционе могућности за формирање сложене драме и позоришта.⁴⁶

На социолошком нивоу, а исто тако и од стране науке о људском понашању, ритуал (обред) обично се узима у својој функционалној димензији: као утврђено стереотипно понашање, које својом симболичком служи људској комуникацији у њеном друштвеном контексту. Са истом димензијом, појам се веома често употребљава и у етнологији и у фолклористици. Поред Бенедиктове, која ритуал (обред) дефинише као категорију утврђеног људског понашања, у коме средства не одговарају циљевима, значи не ради се о рационалном понашању, сви прихватају симболички карактер или семиолошки карактер понашања.⁴⁷ У оквиру теорије агресивности у науци о понашању симболични чинови (акције) обреда (ритуала) замењују праве (нпр. жртвовање човека) и на тај начин ангажују (бломирају) катастрофалну агресивност и стабилизирају егзистенцију врсте.⁴⁸ Ти симболични гестови врло често су интензивно "театрални" и дозвољавају ослобађање друштвено неприхватљивих осећања. Представљају, значи, део друштвене и личне психо-хигијене, не као производ биолошког наслеђа, већ образовања и цивилизаторског процеса.⁴⁹

Психоаналитичка употреба појма обреда (ритуала) ослања се на Фројда (S. Freud), који психопринудне радње нервног система упоређује са церемонијалним, ритуалним радњама религије.⁵⁰ Први ритуал, обред је, према теорији "Едиповог комплекса" и порекла тотема, симболично уморство "оца" од стране синова. Други психоаналитичари, као што је

⁴⁶ Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.

⁴⁷ G. Godamer, *Wehrheit und Methode*, Tübingen 1972, 146.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ H. Cox, *Das Fest der Narren*, Berlin 1970, 38.

⁵⁰ S. Freud, *Religion und Gesellschaft*, Studienausgabe IX, Frankfurt/M. 1974, 424.

Реик, на почетку лоцирају обреде, ритуале увођења у тајне (мистерије). Није овде место да детаљно развијам ове теорије. Једноставно морамо приметити, да се и у савременој психологији, многе теорије које иду у крајности, авангарде психоанализе, употребљавају некако са значењем другачије функционалности. На пример, Мичерлих (А. Mitscherlich) узима обред, ритуал, као механизам друштвеног уравнотеживања између захтева људског порива инстинкта и друштвених конвенција (што обично захтева постепено одбијање инстинката). У сваком случају, психоанализа наглашава обавезно понављање и схоластично поштовање церемонијала при извођењу обреда, ритуала, које налази како у јавном тако и у приватном животу човека.⁵¹

У фолклористици се обично употребљава појам "обичаја", који асоцијативно не доводи одмах до верске дубине, као што је обред, ритуал. "Обичајно" испољава и једну другу појмовну, концептуалну, нијансу: навика, тј. конвенционално (често не улазећи у проблем) понављање. Тако, Вебер (Max Weber) већ одређује "обичај" као симетрично понављање у друштвеној пракси. Реч је о дефиницији коју сусрећемо у социолошкој "теорији групе". У таквој друштвеној димензији прихвата термин и савремена фолклористика, која наглашава и тачку аспект друштвене контроле или и саму синтетичност ове друштвене радње. Наравно теоретско разрађивање појма није достигло ниво одговарајућих напора у случају "обрета" (ритуала) – још увек постоји извесна разноликост у дефиницијама. Међутим најпризнатије, најприхваћеније разграничавање Динингера (J. Dünningera) да је "обичај најједноставнија радња, очувана традицијом, диктирана конвенционалношћу, формулисана у разним облицима, изражавајући симболично извесну садржину, функционално повезана (ангажована) локацијом и временом", показује нам да нисмо много далеко од основних карактеристичних особина обреда (ритуала). Оно што се наглашава јесте друштвена конвенционалност, навика, ангажованост, потреба прилагођавања индивидуе, симболично изражавање колективног поистовећивања, итд.⁵²

Дромена (дело, чин, средство, радња, догађај) испољава другачију појмовну нијансу: чињеницу, сами факт радње, "оно што се догађа, одиграва", у комбинацији са извесном дескриптивношћу. Није случајно што има исти етимолошки корен са драмом, као што је приметио Усенер (K. Usener). Исти истраживач унео је термин, са значењем светог чина, светочинство, мада га је Пројс био употребио много раније за чисто магијске (чаробне, загонетне) феномене.⁵³ У наставку Харисоно-

⁵¹ A. Mitscherlich, *Massenpsychologie ohne Ressentiment*, Frankfurt/M. 1972, 85.

⁵² J. Dünninger, *Brauchtum, deutsche Philologie*, Tom. g', Berlin 1962.

⁵³ K. Usener, *Kleine Schriften*, Tom D, Leipzig 1913, 425.

ва даје дефиницију која више задовољава: дромена значи "оно што се догађа, изводи". У овом облику дефиниција прелази у науку о религији. У филозофији, Van der Leeuw разликује два правца развоја дромена: један ка верској литургији (доминира идеја понављања) и један у правцу драме (повнављање нестаје). Диференцијације између дромена и обреда: дромено (чин, радња) представља мит (предање) који се приказује, који првобитни обред претвара у напредније стадијуме. Ментално (у свести) заступљено је у свим овим дефиницијама "имитирање актера", које важи како за драму, тако и за дромено (чин, радњу). И на крају, Катерина Какури дефинише дромено као "драматизовано светочинство" и као "организовани свети призор драматизован". Реч је о дефиницијама које наглашавају углавном његов генетски однос према драми.⁵⁴

Према томе, резимирајући овај осврт о неким методолошким питањима можемо да извучемо закључак, да тај сплет појмова, обреда / церемонија, обичаја, дромена изражавају семиолошки систем друштвених радњи, које у свом понављању задржавају утврђени церемонијал, ангажовани су (или чак и принудни) за заједницу, јачају осећање, самосвести „ми за себе“ и симболично представљају идентитет групе (нису биолошки дати) већ су производ учења, премошћавају критичне фазе живота (или године), реконструишу сву друштвену стварност и представљају верна огледала важних друштвених вредности, оптичке представе (прикази) идеологије једног микродруштва или и макродруштва. Гудлед (R. Goodlad) примећује да и фолклорно позориште, као и модерно народно, популарно, стабилизује и једнако брани постојећу друштвену структуру, вредности и понашања. Морамо додати, с том разликом што код фолклорног позоришта постоји извесна дистинкција (разлика која одваја, разлучује) од свих реалности (театралне и свакодневне), да у случају дромена једноставно престаје моћ свакодневности, садашњости за изврстан период.⁵⁵

С обзиром на то да се наш рад бави дроменама за целокупни појмовни сплет, имајући углавном у виду етнологску и антрополошку димензију феномена, не толико "култну" (натприродне или метафизичке силе), поред непосредних "светочинстава" *mysterium fascinosum* и *mysterium tremendum*, за народног човека једнако су друштвене, значи калкулативне (може се на њих рачунати, узимати у обзир) и утицајне, као што су оне стварне друштвене.⁵⁶ С друге стране, међутим, не делимо став функционалне етнологије у односу на историју и културне пој-

⁵⁴ К. Κακούρη, *Θρακικά δρώμενα στην ύστατη ώρα*, Πρακτικά τοῦ Β' Συμποσίου λαογραφίας τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου, Θεσσαλονίκη 1976, 113 – 126.

⁵⁵ R. Goodlad, *A Sociology of Popular Drama*, London 1971.

⁵⁶ R. Otto, *Das Heilige*, München 1963, 17.

мове из контекста, став који може да изједначи грчку трагедију са борбом с биковима, *Commedia Dell Arte* са фудбалом, а обичаје смрти са телевизијом.⁵⁷

Кад ослаби церемонијална ангажованост и кад се одбаци обавезно понављање, дромену истиче слобода да постане драма. То представља заједничку констатацију почев од Фонтенроса до Брехта. Међутим, шта подразумевамо под драмом, пошто се термин користи на разне начине, пре би се рекло метафорички, што изазива конфузију и приближава драму према дромену: друштвена драма, култна итд. које се, карактеристично у већини крећу у сфери религијског, верског. Театролошко тумачење драме, међутим, утврђено је: у питању је либрето за позоришну представу или, тачније, за говорни, приповедачки део сценског процеса, што представља нову стварност коју даље преноси неупућеним гледаоцима, помоћу мреже сценских улога, које конструишу и осветљавају стварност (позоришни "комад") са дијалозима и монолозима.⁵⁸

⁵⁷ R. Redfield, *Peasant Society and Culture*, Chikago 1956.

⁵⁸ Puchner, *op. cit.*

ДРОМЕНА ПОД МАСКАМА

Готово код свих данашњих балканских народа зимски народни календар (децембар – јануар) испуњен је, поред бројних празника везаних за црквени календар, и веома изразитим ритуалним поворкама под маскама које се под различитим именима одржавају до наших дана. Оне се у својој идентичности, по садржају, форми и начину извођења, повезују с маскирним покладним пролећним опходима и са њима чине јединствену целину погледа на свет, једног универзалног обредно-смеховног аспекта са амбивалентним значењем.

Грчка

Калоџерос

Период од Божића до Богојављења, “Додекамерон” у Грка, испуњен је древним обичајима у којима видно место заузимају поворке под маскама. Постоји више варијаната ових поворки. Прерушавање у животињске коже, затим маске које представљају животињске главе и сцене које се том приликом изводе: свадба, порођај, орање, отмица, битка, васкрсење, не јављају се само на копну него и на острвима, а нарочито код малоазијских Грка или код оних из источне Тракије, пре њиховог исељавања 1922. године – обичаји су које данашње избеглице такође изводе у новој средини.¹

Дромена се помињу још из прастарих времена и одржавају до данас своје присуство у култовима балканских народа код сеоског становништва. У Северној Грчкој, нарочито Тракији, сусрећемо најкомплекснија и најпотпунија дромена која су плод предигре магијског менталитета, изводе се вером која је изнад сваке логике, да ће се тиме обезбедити добра година за заједницу. Зависно од циља који се жели постићи, деле

¹ Д. Антонијевић, *Ритуални транс*, Београд 1990, 70.

се у више категорија, мада је веома често узајамно прожимање категорија. Једну категорију представљају такозвани плодотворни (генеративни) елементи, којим се жели издејствовати, изазвати плодност усева и самоницање биљака, плодност стада, па чак и самог човека. Другу категорију сачињавају такозвани превентивни, одвраћајући елементи, који се изводе да би се отерале болести, епизотије (сточне заразе), различне недаће и демонске силе. Постоји и категорија магијско-верских обичаја “прелаза”, који прате човека током животног циклуса, од рођења до смрти. Ти обичаји, међутим, припадају углавном домену приватне магије: заклинање, враџбине, бајања, бацање чини итд., и веома ретко се драматизују (изводе у облику драме). Они се одржавају у ограниченом кругу породице, или у још ужем кругу индивидуе.

Трачка дромена свих категорија су интересантна са верског, антрополошког и театролошког аспекта. Њим су се још од краја прошлог столећа до данас бавили научници из целог света. Класичари, филолози и антрополози истраживали су у трачким сеоским дроменама аналогију с сеоским дроменама из прастаре Грчке, који се сматрају најнижом, првобитном основом, старогрчког позоришта.

Постоји више варијаната трачког дрoмена “калогероса”. Једну варијанту, коју су изводили Трачани из села Кости у североисточној Тракији, први је објавио г. А. Хурмузијадис (Цариград 1873).² Међутим, услед недостатка личне аутопсије, дао је погрешну фолклорну грађу.

Много значајније и детаљније је било прво саопштење из 1888. варијанте калогероса из трачког села Агиос Георгиос, близу града Визије. То је учинио Трачанин, песник и филолог Г. Визијенос, који је и сам учествовао у извођењу овог обичаја у младим годинама. Визијенос је отишао даље од једноставног детаљног фолклористичког описа и приступио је његовом етнолошком истраживању. Мада је теоретска оријентација тадашње антропологије благонаклоно посматрала и прихватала аналогије огромних дистанци у погледу простора и времена, ипак сâм наслов чланка Визијеноса *Калогероси и култи Диониса у Тракији*, као и сва употребљавана података и ликова овог трачког дрoмена са дроменама из старе Грчке, изазвали су интересовање стручњака – нарочито Енглеза, међутим и извесну неверицу. Зар је могућно да Грци из Тракије поседују толико важан доказ?³ Тако је 1906. Антрополошко друштво Лондона замолило археолога и хеленисту Докинса (R. Dawkins) да провери сведоџбу Визијеноса помоћу локалних истраживања. Његова аутопсија коју је извршио по селима Визије не само да га је уверила у погледу тачности описа који је дао Визије-

² A. Chormouzides, *Concepning, the Anastenaria and certain other Customs and Superstitions*, Constantinople 1873.

³ G. Vizyenos, *The Kalogeroi and the Worship of Dionysos in Thrace*, Thracian Yearbook 1897, V. I.

нос већ га је одвела до још храбријих упоређивања са прастарим, античким временима. Докинсова студија, заједно са сведочанством Хурмузијадиса објављена је у научном часопису *Journal of Hellenic Studies London*.⁴ Та два описа инкорпорирана су у веома много читану Фрејзерову књигу *Злајџна ѓрана*, која је популарисала поменути обичај у међународним научним круговима. Од тада па надаље Грци и странци су оквалификовали овај обичај као сирвивал дромена античког култа у част бога Диониса у Тракији.⁵

Доиста, трачки калогерос-дроменон један је од најкомплекснијих конгломерата "сценских" обичајних елемената на балканским просторима, као што је привидно орање, помпа, скупна поворка, териоморфно маскирање, смрт/васкрсење, привидна свадба, пародија сахрањивања, отмица невесте, итд. Нова је фигура старице (баба) са седмомесечним дететом које брзо расте и које једна жена од ње тражи. Контаминација и синкретизам таквих архетипских радњи и ликова укључују синтетизовање и репримитивизирање у подједнакој мери. Означавати процес симплифицирања као дегенерацију само је условно тачно, јер се на тај начин један ранији виши ступањ комплексности поставља апсолутно као "почетак" и такође се не сматра као нешто нестало. Напротив, калогерос је најбоље очуван и по читавој Грчкој је раширен у разним варијантама.

Истраживања Катерине Какури најјасније показују структуру ове игре.⁶ Играче бира сеоска заједница. Оба калогероса морају бити ожењена, а "девојке" су преобучени момци нежење. Калогероси се сами старају о својој одећи: вукови, срне, лисице и јарци морају за то да уступе своје коже. Глава се покрива вучјим или лисичјим крзном које се завршава шиљком са два репа (спреда и позади); око прсију и рамена носи се јеленско или јареће крзно; од острижене јеленске или јареће коже састоји се и маска преко лица, с отворима за уста и очи; неострижено остаје место на коме је наговештена брада; имају три до четири звона везана око паса; један носи у руци штап и облику фалуса, други лук којим гађа пепео; ти се реквизити чувају у цркви. Одећа "старице" (бабе) састоји се од дроњака; има вештачку грбу; у корпи носи "дете" од дрвета у повојима. Три до четири "циганина" и њихове жене, имају нагављена лица и шаке. Два витка "паликара" (жандарма), добро одевена, с пиштољима за појасом, хватају пролазнике помоћу дугог ланца и наплаћују порезе. – Рано ујутру иде се с бубњевима и гајдама у скупној литији. Игра се; један калогерос удара другог (леђа и рамена су добро набијена сламом и травом); у сваком дворишту приказује се

⁴ R. Dawkins, *The Modern Carneval in Trace and the Cult of Dionisos*, JHS 1906, V. XXVI.

⁵ J. G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1925.

⁶ K. J. Kakouri, *Dionysiaka*, Athens 1965, 33 – 48.

следећа сцена: први калогерос побија у земљу свој фалуморфни штап и седа на њега да се одмори. Гледаоци га обарају штаповима и он пада на леђа уз клицање радосне деце. Кућна посета је, и поред свог етеричног значења, довољно непријатна: баба тражи заборављене делове рубља за своје дете, цигани гоне кокоши и купе јаја из гнезда, узимају собом и пољске алатке које се не чувају довољно; због тога се све могуће добро закључава. Пролазнике задржавају, око врата им се ставља ланац и хвале се њихове духовне и телесне одлике; они покушавају да намерно себе понизе, јер тада мање плаћају. Они добијају цедуљу (признаницу) и иду за маскиранима да би се забављали. Поподне, између пет и шест сати, група игра исту сцену на сеоском тргу. Тада се гледаоци деле да би пратили три разне радње чији је почетак истовремен. Баба седи прекрштених ногу на трави и повија своје дете у украдено рубље. На питање одговара да је она мајка достојна жаљења, а то је њено седмочесечно дете (недоношче). Она не познаје његовог оца и од страха га је превремено родила. Са шаљивим речима и гестовима она га вади из котарице, милује га, повија, ставља га на груди, грди га и туче. Деца се нарочито смеју овој сцени. Истовремено цигани хоће да искују раоник од зарђалог лима. Пали се ватра, баба пири у њу и распаљује ватру сукњом. Циганин пролази крај ње и привидно ненамерно је гурне. Она пада на леђа, виче и псује. Циганин моли за опроштење и убрзо то понавља, што изазива смех. Баба се у међувремену жали да јој је дете тако нагло порасло да више не стаје у котарицу. Има страхан апетит, већ је појело седам хлебова и попило читаво буре вина, мозак јој се врти од његове дреке а сада тражи од ње још и жену. Ту почиње радња калогероса: један калогерос почиње да досађује "девојкама" и узима једну из гомиле. Она га удара по леђима, али он је диже на рамена и враћа се у тријумфу. Они одлазе на венчање с музиком; свештеник и помоћник (калогерос) спроводе пародију венчања уз многе ласцивне шале и опсцености. Они подижу помоћника увис док не обећа хлебова и читаву бачву вина. Он потом иде иза младенаца и пародира њихову потајну распру и заљубљено петљање. Долази до свађе; помоћник се наљути и циља својим луком на младожењу. Овај се губи од страха. Он му баца пепео на главу и младожења пада колико је дуг на земљу раскречених ногу. Невеста се баца на мртваца плачући, али најгласније плаче други калогерос. Он почиње да пева погребне песме (саме скарадности), задева покојнику комад дрвета између бутина и кади га крављом балегом. Четворица људи га подижу и носе да га покопају, али већ после два корака покојник скаче и почиње играти. Последња фаза дромена одиграва се у озбиљној атмосфери: јавни слуга донео је прави плуг пред цркву. Цигани доносе раоник (прави) и цвећем окићен јарам. Калогероси корачају озбиљно и вуку плуг. Архикалогерос има на рамену врећу са семеном, гони плуг десном, а сеје левом руком. Калогероси

оцртавају цикличну бразду око сеоског трга. Један виче уздржаним гласом: "Нека би мерица пшенице коштала 10 гроша". Публика одговара: "Амин, Боже, да би сиротиња имала да једе!" "Пет гроша мерица ражи." "Дај, Боже, да се сиротиња насити"; "Три гроша мерица јечма!", итд.

Надаље ћемо говорити о калогеросу из грчког насеља Агија Хелени, углавном према записима Какуријеве. У овом месту гледаоци се око четири часа после подне окупљају на сеоском тргу. Мало пре тога, две или три младе жене из села, носећи ведрице воде, перу место испод једног високог дрвета, негде са стране трга. Ту ће бити смештене краљеве кочије и земљиште мора бити влажно. Каже се да мора бити много блата да би било довољно да се знак крста нацрта на челу како сељака тако и оних који присуствују светковини. Влажење (заливање) земље водом опште је познато као магијски обред. Слично томе, мазање блатом – које садржи моћ земље – понекад сачињава универзалну магију с особинама које се односе на плодност и изазивање кише, а понекад и религиозни акт очишћења (пурификације). На њега се наилази у богослужбеним обичајима који припадају великим религијама старог века, а такође и данашњем примитивном и народном култу; оно се даље везује за дромена која се изводе да би се осигурао просперитет и наступање полне зрелости, да би се одало поштовање мртвима, итд. Употреба блата у дионизијским обредима је посебно значајна за нашу студију, јер је то обичај који је имао реперкусија у митовима којим су се бавили класични писци и лексикографи. У данашњем грчком фолклору "мазање блатом" и "ваљање у блату" јесу обичаји који се налазе у многим локалним култовима који су названи панхеленским култовима, пружајући тачке поређења с карактеристикама трачких дромена.⁷

Кад се земља добро залије водом, под високо дрво се довлаче двоколице, које се сматрају краљевским кочијама. На њима су учвршћена два ужета за надвлачење, што такође помиње Хурмузиадес. Прва фаза дроменона је од вишеструког интереса. Присуство личности краља у једном дромену агрикултурне заједнице од великог је значаја. Додир краљевских кочија са земљом натопљеном водом можда сачињава ритуал који је подсвесно очуван и који сугерише наступајући просперитет земље – оплођавајуће кише кроз моћ оличену у краљу који призива кишу. Раније, у извесним селима Тракије, младићи су вукли краљевске кочије кроз корито неког потока, што је било комбиновано с двочасовним такмичењем да би се осигурао просперитет.⁸

У данашње време, у Агија Хелени, такмичење у вези с краљевском кочијом јесте надвлачење. На крајева кола су привезана чврста ужад. С једне стране, теглиће уже ожењени људи, а са друге – неожењени

⁷ *Ibid.*, 42.

⁸ *Ibid.*

младићи, уз помоћ кочијаша. "Половица њих вуку напред, а половина назад." "Победа једног или другог тима предсказује успешну жетву, а пошто је 'срећа' означена победом младића, зрелији људи спремније попуштају овима, на крају. Тада младићи триумфално вуку кола с краљем у њима до трга где треба да се одигра свето 'орање' и 'сетва'."⁹

Трг у сваком селу је од древних времена био "место за позориште" где се изводе дромена. После надвлачења, тим победника младића доноси прави плуг на трг. Почине фаза "светог орања". Уместо пара ујармљених волова, упрежу се четири младића који представљају телад. Младићи су се облачили у животињске коже. Тек ујармљена, "стока" се претвара да стално збацује јарам, нашта њихов сопственик, употребивши ласо, успева да их ујарми силом, или се претвара да тако ради. Припитомљена телад вуку плуг у правцу супротном кретању Сунца. Услед неспретног кретања, они се често спотичу и падају "да ставе земљу на носове", кажу сељаци, не знајући да та неповредива карактеристика дроменона, то јест додир с Мајком – земљом, овековечује најдревнији обред магије плодности. То гледиште да додир са земљом није само игра потврђује се чињеницом да се "телад" увек спотичу у близини групе жена гледалаца, на шта сопственик узима мало земље с места где жене седе да би нацртао крст на челима младића. Петропулосов извештач тврди: "Он узима нешто земље с места где седе жене и маже њом чела младића". Томеос такође тврди: "Јасно је да падање младића на земљу симболизује сексуално спајање са земљом или са женама а мазање са земљом од жена – које седе на тлу – симболизује преношење на мушкарце њихове генетске супстанце".¹⁰

Истом циклусу магијских обреда припада и обичај бацања на земљу краља – сејача или, пак, његове краљевске кочије. У ранија времена, у дроменама око Адрианополиса, на земљу је бацан поглавица; данас се преврћу краљеве кочије. У овој верзији, где се детаљно разматрају сцене, лица и справе које фигуришу у дромену, износи се да нема елемента случајности ни у присуству фалуса у тренутку светог орања нити у томе што "телад" играју младићи, нити у томе да њихово кретање, као и кретање краља – сејача и орача, зависи од правца Сунца, небеског даваоца светлости који оплођава земљу својим зрацима и стога се обожава као њен дар. Данас је у ту магијску фазу дроменона умешана груба шала. То је познати преображај као карактеристика народног култа. Када види како она падају, сопственик телади узвикује:

"Препали су се! Пљуните, јер сте их урекли погледом".

⁹ *Ibid.*, 44.

¹⁰ *Ibid.*, 45.

Он их кади упаљеном крављом балегом и, чинећи најразличитије комичне покрете, покушава да их подигне на ноге да би они поново пали, и орући, крећу поново око трга.¹¹

Иза плуга иде водећи играч, орач – калогерос. Он такође обавља свето орање, верујући да тако осигурава богат род плодова земље. Кад трипут обиђу око трга, завршава се изигравање орања и почиње "сет-ва". У данашњем дромену у Агија Хелени, поступак привидног орања и сејања је у основи исти као и старији, кога се придржава у дроменама насеља Визије и Кости. После орања, орач – калогерос свечано предаје краљу решето пуно зрелог семена. Краљ узима решето и, окренувши се ка Сунцу које већ залази, прекрсти се. Пошто се још трипут прекрсти, разбацује семе на наводно узорану земљу и изговара молитву свецу заштитнику анастенарида, Константину, анастеријским иконама, као и пресветој мајци и сину:

"Дођи, Христе и Блажена Девице и свети Константине и света Јелено и све 'Грације' (анастеријске иконе)".

Молитве божанству узимају облик хора:

"Нека би жито било по десет гроша кила".

"Нека буде тако, Господе, да сиромашни не гладују", одговарају целебранти унисоно.

"Нека јечам буде десет гроша кило", наставља сејач – краљ.

"Нека тако буде, Господе, да сиромаси буду сити", одговара хор гледалаца.

Тако се жеље, изражене као молитве, мешају с магијским бајањима. Образована одавно, она су комбинована, у старо време, с непристојним изразима:

"Нека диње буду велике као краљичина (задњица).

"Нека кукуруз нарасте као краљев (полни уд).

Те су непристојне речи комбиноване с непристојним фаличким симболима, а ипак "светост" тренутка не трпи од тога. После сетве и непристојних израза, један од извођача полаже на "узорану и засејану" земљу онај вечно стари и свеопшти симбол плодне моћи, фалус (заједно с лиром, музичким инструментом" и покреће га тамо-амо непристојно). Магијске изјаве непристојног карактера, непристојни гестови фаличке природе, све те карактеристике древних дионизијских и вечних обреда плодности, постоје и у светковини калогероса.¹²

Такође заслужује пажњу чињеница да после краља сам калогерос наставља свету сетву. Он с поштовањем прихвата решето са "панспермијом"

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 46.

и растура по земљи сва остала зрна. "Пет или шест ока рођено од земље" кажу они који врше обред. Тако се завршава сцена светог орања и сетве.¹³

У том тренутку сећамо се узбудљивих речи песника Визиеноса, који описује свето орање у то време: "Раоник с тајанственом шкрипом већ цепа и отвара бразде у зеленим недрима земље. Свети дрхтај пролази кроз живце оних Грка који живе сами одвојени од земље. Очи старца, као што су моје, пуне се сузама. Ко зна да ли ћемо још икад, ма и само једном, видети ту најдревнију свету драму".¹⁴ Скоро један век касније, стручњаци још увек уживају у том древном обичају и у огромној везаности грчких сељака за традицију њихових предака.

У извођењу калогероса у Визији и у варијантама других крајева, сцена орања и сетве је завршна или једна од завршних фаза. У калогеросу у Кости, међутим, после орања и сетве увек је долазила најзначајнија сцена умирања и васкрсења водеће личности – Калогероса. У представи којој је присуствовала Какуријева, чим је сетва била завршена и семе покривено с мало земље, калогерос – орач и сејач је добијао седиште у средини "заораног" простора. На другом седишту испред њега биле су постављене три врсте основне хране коју обично користе сељаци: хлеб, сир и маслине. Главни Анастенарис узима помало од сваке врсте хране, укупно "три залагаја", које пружа Калогеросу који, пошто се трипут прекрсти, прима и једе. Чим је водећи играч појео тај "свети оброк", краљ, кочијаш и остали чланови thiasos-a га бацају на земљу претварајући се да га убијају. Он се претвара да је умро, а онда га младићи преврћу на леђа и вуку га преко "засејане" земље; то је "дрљање". Потом четворица људи дижу "тело" и иду преко трга до сеоског резервоара за воду који је напуњен и бацају га у њега "да би имали кише у лето", кажу извођачи обреда.¹⁵

Следи затим сцена васкрсења. "Умрли" водећи играч, симбол заборавањеног духа или бога вегетације, враћа се у живот. После свог васкрсења из мртвих, Калогерос скида са себе маску, збацује маску од крзна која му је покривала главу и у том новом изгледу појављује се на "позорници". Промена ношње сачињава познату карактеристику оживљавања у обредима иницијације, као што је сцена смрти и васкрсења.¹⁶

У међувремену, чим је објављено да је главно лице васкрсло, thiasos који се сакупио на "позорници" на тргу, почиње да игра коло око "засејаног" земљишта, са краљем сејачем као коловођом. Међутим, чим се "васкрсло" главно лице појави на тргу, краљ му уступа своје место на челу кола. После Калогероса, сваки члан thiasosa, један за дру-

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. M. Vizyenos, *op. cit.*, 126.

¹⁵ K. J. Kakouri, *op. cit.*, 47.

¹⁶ *Ibid.*

гим, постаје коловођа, а потом свако од учесника у прослави који год то жели. Ово коло одговара игри анастеријског "ite missa est". Том игром се завршава дроменон за обезбеђење просперитета. Главни анастеранрис даје свој благослов учесницима, а сви изражавају жељу: "До следеће године, уз помоћ светог Константина и свих 'Грација'"¹⁷.

Прилози, или „martyria”, то јест новац и храна сакупљени за време Хајермоса, деле се на делове. Највећи део новца даје се цркви да буде употребљен за општу корист. У ранија времена то се давало конакију. Данас се само анастенариди који су изводили обред враћају у конаки на самом крају светковине и пале тамјан. Јестиви део martyria даје се извођачима, највећи део Калогеросу; сви учесници у обреду се госте заједно све до зоре.¹⁸

На тај начин, у понедељак после Белих поклада, завршио се Дан Калогероса, Калогерос дроменон, који Трачани из Костија – верни својој предачкој традицији – изводе у својој новој домовини, Агија Хелени Сереској, под егидом своје анастенаријске братовштине.¹⁹

Најживље и најбоље очуван дроменон Тракије, заједно са калогеросом, јесте "бејис" (бег), или "кјопек-бејис" (кјопек-бег), обичај који одржавају, скоро нетакнут, избеглице из Тракије, као и локални живаљ. Ово би била такође једна од варијаната калогероса.

На основу истраживања Какуријеве и наших теренских истраживања у Грчкој, која су се одвијала на лицу места, главни јунак "бејис" (бег) вози се воловским колима, пригодно украшеним, где стављају и питу такозвану "кунумија", коју је припремила "беговица". Почине сакупљање новца. Наиме, извођачи обилазе и посећују све куће у селу, и примају поклоне; један члан баца по сеоским двориштима семена разних житарица и даје молитве, тј. исказује добре жеље домаћинима. Очуван је и обичај "новчаног кажњавања" грађана, с типизираним шалама. Рано после подне извођачи и гледаоци одлазе у поворци у оближњу реку Ардо. Скидају са воловских кола и бацају бега и бућкају га до колена у плитким водама реке. Чим изађе из воде, двојица из дружине подижу бега рукама "да не би згазио на земљу" и поново га укрцавају на воловска кола. Извођачи и слављеници враћају се поново на сеоски трг, где "бег" изводи симулативно орање и сетву ради напретка и доброг рода усева у том месту; мимика је пропраћена групним топлим жељама за добру годину, добар род, принос. У селу Божја, дроменон је окончан такмичењем у рвању; међутим, у селу Кастања ово такмичење, које се опет одржава да би се одобровољиле невидљиве силе да дају добар род, изводи се на Ђурђевдан као наставак празника "бега", и увек

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

са истим циљем и наменом. Протагониста овог обичаја, бејис (бег), након прерушавања, одлазио је у цркву, где је добијао благослов свештеника, да би у наставку осветио дроменон који је изводио. Међутим, то су касније забранили свештеници.

Какуријева је успела да потврди једно раније казивање сељака из Карагача о подношењу жртве, жртвовању животиње испред плуга симулативног орања. Жртвовање има фрапантну аналогију, тј. личи на такозвана античка “проирсија”.

Како раније у село Кости, тако и данас у Агија Хелени, према Какуријевој и нашим непосредним истраживањима, глумац који глуми другог по значају јунака, тј. “краља”, није маскиран, прерушен у животињу – он носи зимску празничну ношњу Трачана – и не потапа се у воду, као што пише Хурмузијадис. Улога се увек додељује најбољем домаћину, газди у селу и увек је био и наставља да буде сејач онај који руководи ритуалом који се изводи, тај који ће својим магичним речима, беседом и делима, а нарочито симулативном сетвом, посветити и сам чин праве сетве. Протагониста, Калогерос прерушен је у животињу, био је потапан и даље се потапа у воду “да би се благословили воде за сетву”, изјавио је родоначелник Анастенара и други старци из села Кости. Археолог Уејс (A. J. B. Wace), који је почетком нашег века истраживао дромена у северним пределима Грчке, сагледао је не само повезаност која постоји између дромена из Визије и Костија, већ се, суочен са погрешним сведочанством које даје Хурмузијадис о потапању краља у воду, тј. другог по значају јунака представе, питао: “Није ли можда краљ из села Кости пандан Архикалогеросу из Визије?”. Какуријева је инсистирала на тим детаљима зато што је погрешан податак који је дао Хурмузијадис, наиме да су у воду потапали краља, имао за последицу да се Грци и неки странци упусте у неосновану аналогију, тј. упоређивање тог чина с ритуалним уморством краља у античким Кронијама и друго. У фолклористици, ако се не посвети пажња детаљима, можемо да доведемо етнологију у ситуацију да направи неопростиве грешке. Грци фолклористи су најодговорнији и најподеснији да пруже исправно ону прву грађу за проучавање грчких тема.

У селима у Тракији егзистирају стара дромена, која су очувана до наших дана у мање или више измењеном виду.

Тамо где избеглице из Тракије представљају мале заједнице у оквиру компактног локалног становништва, већи део њихових дромена је нестао. Наводим следећи пример: дромена избеглица из Бродива, који су се 1914. населили у Лангади, наставили су са извођењем дромена својих предака “кукероса”. Међутим, фалуски елеменат, који су носили исправно у опходима приликом прерушавања протагониста изазвао је чуђење код локалног становништва и такву реакцију која је приморала

постиђене и ожалошћене Трачане да престану са овим обичајем својих предака, за који су веровали да обезбеђује богати род усева.

Испитаници су рекли да није било пристојно. Али и у старој домовини, у Тракији (мисли се на део Тракије која је остала Турцима) овај симбол снаге оплођивања засметао је и свештенству те су од 1870. године у селу Бродиву објавили да “онај који буде представљао Калогероса неће му се дозволити да се причести”. Међутим, изгледа да су сељаци били наставили извођење обичаја те је он доспео до Лангаде.

У Тракији десетак маскираних мушкараца чине другачију дромену звану “џамала”. Један од мушкараца, преобучен у женску одећу представља невесту, снашу – џамалу; остали џамалари су огрнути овчјим кожама и носе маске на лицу. На врату и око ногу имају звона различите величине. Поворка се зауставља пред сваком кућом и игра уз пратњу гајди. Сваки учесник треба да заигра са невестом, ударајући је штапом који фингира коитус. У току игре долази до свађе, те један од учесника симболично бива убијен, а други се ангажује да га поврати у живот. Домаћин им даје жито као награду.²⁰

На Грчком Понту се у периоду од Нове године до Богојављења крећу поворке мушкараца под маскама – “луди старци”. Један од протагониста отима девојку коју одводи у кућу. Отац те девојке, са маском која има веома наглашено лице и велика звона о пасу, проналази и ослобађа кћер, а затим убија младожењу. Девојка плаче над убијеним, а отац позива лекара да га чудотворном травом поврати у живот. Затим следи свадба са ласцивним сценама, игром и песмама, уз пратњу музике и честитања Нове године.²¹

О паганским обредним играма под маскама које су извођене од памтивека у срцу сточарског живља на Балкану имамо писаних података с почетка XIII века. О играма које су везане за поједине годишње празнике каже се да се изводе с баханалијским скоковима и сценским непристојностима. Извођачи се после завршене игре награђују даровима у природи. За време извођења једне такве игре у епирској области (на конакију) дошло је до изгреда. Наиме, између играча и власника стада приметна се кавга, па је у међусобној тучи остао на месту мртав један од учесника у игри. На основу божанских и светих средњовековних канона, све те игре као дело паганског греха и заблуда, биле су строго забрањене за хришћане. Држећи се слова закона, као што се види из поменутог документа, црквени суд је учесницима у овој крвавој игри и починиоцима убиства поставио најстрожу епитимију ради очишћења и избављења од паганских грехова.²²

²⁰ G. A. Megas, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν λαογραφίαν*, Athènes 1972, 27.

²¹ *Ibid.*, 69.

²² J. Pitra, *Analest sacra et classica spicilegio Solesmensi parata VI*, 1891, col. 509 – 512.

Саракачани

Увече уочи Чистог понедељка, Саракачани у Грчкој запале велике ватре испред својих конакија (станишта) на “ничијој земљи”, које горе целу ноћ. Око њих се окупљају чобани, забављају се и играју под маскама. Жене не учествују у тој обредној дромени. Одрасли младићи праве разноврсне маске. Један је младожења, други је млада. Младожења има дугу косу, браду и бркове од вуне. Млада, одевена као истинска невеста, има преко лица црвени вео као што су носиле младе у старо време. Остали су сватови, са свештеником и такозваним старцима, који никад не изостају. Старци имају маске од овчјег руна или козје длаке, огрнути су кабаницама од јареће коже и опасани већим и мањим звонима. У руци увек држе повећи штап, који симболизује фалус. Њих веома много задиркују и ударају “кандилима” пуним пепела. Док скачу и штаповима ударају по земљи, звона непрестано звече. Импровизују разне игре, у којима значајно место имају ласцивна мимика и покрет. Најзначајнији тренутак одиграва се око ватре: то је сцена симболичног венчања. Најпре цела маскирана дружина одигра велико коло „сиртос” око ватре, а кад се игра заврши, млада и младожења улазе у неку колибу заједно са сватовима. Млада тера од себе младожењу и друге сватове који је нападају. Нико јој се не допада, па излази из колибе и каже да је младожења немоћан. Затим наставља да игра око ватре, допуштајући себи слободније понашање. После тога, невеста одабере новог младожењу. Нови пар поново улази у колибу, а они који остају напољу певају и играју коло „бибер”, уз познате стихове: “Овако се бибер туче”. Стихови се импровизују на лицу места. Нарочито ударају ногама о земљу, ваљају се потрбушке и клањају земљи. Обавезно је да носем додирну земљу и да седајући ударају о земљу задњицом. То се понавља више пута, да би се поново ухватили у заједничко велико коло „сиртос”. Затим долази сцена крштења “новорођенчета”, које ударају по глави кандилима пуним пепела, а затим заиграју с њим коло око ватре. Ова игра под маскама, уз лудовање које траје целу ноћ, завршава се сахрањом покојника. Једног од играча положи на земљу и ограде каменчићима. Сви се повежу црним марамама, а један од чобана направи крст. Покојнику прекрсте руке, а на груди му ставе комад хлеба (као што чине и са стварним мртвацим). Око врата му такође ставе каменчић, гранчице и какав цвет. Затим запале свеће, поседају укруг око тобожњег мртваца и почну да наричу. Док изговарају своје познате тужбалице, “мртвац” непомично лежи и не отвара очи. Уз нарицање, тобоже гресу образе, чупају косу и бусају се у груди, као што то чине за правим покојником, а то мушкарци не раде у стварним приликама. После извесног времена, сви устану да сахране мртвог, али у том тренутку и умрли нагло скочи, тј. оживи. Сви радосни и задовољни славе ускрснуће, па се

заједно с покојником, који је оживео, и свим присутнима у конакију хватају у велико коло сиртос. Управо се та игра, уз много лудирања, завршава у свануће, кад се и учесници разилазе и одлазе да подмире своја стада.²³ Ова игра под маскама, названа “млада и младожења” или “луди старци”, завршава се у зору на Чисти понедељак. Тог јутра, жене спремају култно јело “блано” (врста зељанице) за мушкарце учеснике у игри, после чега настаје пост. Истог дана, чобани пуцају преко стада да би га, како верују, заштитили од свраба и вашију.²⁴

Власи

Сличну дромену, Власи сточари са Пинда називају “лигучари” или “аугучари”. Под истим именом је позната у Клисури, а Мегленски Власи називају је “џемалари”.²⁵ Младићи с радошћу састављају такву групу, која може имати и по дванаест учесника, међу којима седам имају битне карактерне улоге: млада, младожења, стара жена дадиља с лутком као својим дететом, стари човек или Арапин, лекар и двојица одевени у преврнуте коже, са улогом медведа или овце, или медведа или ђавола. Ови последњи обично имају маске од коже, а на главама – прикачене репове од лисице, вука или козе. Они су под тешким теретом, дижу галаму и буку као муле и блеје као овце, остављајући још већи утисак док играју. Арапин носи такође сличан костим. У групи се још налазе лекар, жена и поп. Садржај игре коју изводе маскирани био је увек сличан у свим местима. Арапин или старији човек досађивао је невести и нападао је, а младожења је, разуме се, интервенисао, тако да би се изродила свађа, која се на крају најчешће завршавала смрћу једног од њих. Покојника је обавезно оплакивала невеста или стара жена, а у помоћ је позиван и лекар. Његовом помоћи мртвац се враћао у живот, а сцена се завршавала игром свих учесника у затвореном кругу око његове капе. Игру сачињавају и опсцене сцене, чији су се трагови одржали до данас. Као што смо приметили, извођење ласцивних сцена варира од места до места. Арапин понекад покушава да украде од старе жене лутку – бебу и тако изазове младожењу да се умеша.²⁶ Сличну игру изводе и Власи из околине Велеса у Македонији.

Као део покладних дромена под маскама имамо игру “боула” из Наоса. Њу изводе мушкарци прерушени у жене или обучени у фустане-

²³ А. Χατζημιχάλη, *Σαρακατσάνοι*, Αθήνα 1957, 160.

²⁴ *Ibid.*, 150

²⁵ Д. Антонијевић, *Византијске брумалије и савремене маскиране њоворке балканских народа*, *Balkanica X*, Београд 1979, 100.

²⁶ *Ibid.*, 101.

ле. Они музикално звекећу кад играчи поскоче трипут, као облик поздрављања и кад играју и скачу држећи у руци мачеве. Неки од тих покрета стекли су симболичан карактер за време робовања под Турцима. Домаћи људи кажу да дизање мача, на пример, симболизује мистичну заклетву за слободу и борбу за ослобођење. Подрхтавање тела у извесној тачки играња, на пример поскок у тренутку игре кад они укрштају своје мачеве, поред магијских еманација одражавају снагу и храброст. У време револуционарних борби, ратници су обичавали да сићу са планине ноћу у град Наос и ту остану све време Поклада. Прерушени као "машкаре", могли су неопажено да промакну властима и на тај начин да комуницирају са својим рођацима и пријатељима.

У грчкој Македонији, у насељу Сохос недалеко од познатог града Лангаде, где сам 1984. године истраживао обред анастанарија, до наших дана се сачувала игра под маскама, која подсећа на јарца, по коме је и добила име "маска јарца". Маскиране зову и "клепетушарима" по великим клепетушама које носе на себи.

Свети Тодор

Маскирање становника Сохоса у јареће маске, уско је повезано са легендом (традицијом) тога села. Наиме, Свети Теодор нашао се некад опкољен негде близу овог села. Опколили су га иноверци. Непријатељи су били моћни, а блокада веома тешка и за само село. У том критичном тренутку, Свети Теодор је обукао своје војнике у јареће коже и ставио им капе са лисичијим реповима. Непријатељ је устукнуо пред чудовишним јарцима, који су звецкали сабљама. Тако је спасено село и људи у њему.

За византијску хагиографију, Свети Теодор је светац војник. Његов празник се поклапа са суботом великог поста, одмах после првог понедељка поста (Беле покладе), па отуда Теодорова субота. Облик и начин маскирања имају не само предхришћански, већ и дионизијски карактер. Костим од јареће коже, клепетуше, боца са ракијом у једној руци и дрвена сабља у другој, како предање налаже.

Кад се човек нађе ноћу у Сохосу, као што се то десило Елефтерији Пападаки, у последњој недељи Поклада, биће изненађен урнебесним весељем, с непрекидном звоњавом клепетуша, чији се звук меша с песмама и игром. Све капије у селу су отворене, да би примили и почастили маскиране играче. Верује се и данас да маскирање доноси берићетну годину.²⁷

²⁷ Ελευθερίας Παπαδάκη, *Ο Σοχός και καρναβάλι*, Μακεδ. Ζωή 10, 1967, 44.

И кад је митрополит области једном забранио одржавање опхода на дан Светог Теодора, сматрајући да је то идололатријски чин народ је негодовао и, по мишљењу неких, кукуруз те године није родио.

Чак се и данас облачење понавља оним традиционалним редоследом и у складу са обичајима. Најпре навлаче опанке, затим чарапе, следи кожух, а затим панталоне. После га "опасују" појасом и стављају му клепетуше, нанизане на конопац, који везују унакрст преко рамена. На крају, ставља се шубара с лисичијим репом и маска, која се пажљиво причвршћује на лице и главу. Кад је извођач потпуно обучен, почиње да части мушкарце ракијом, а жене слаткишима, које га тапшу по леђима желећи му "Добро здравље и добар принос, да бог да". Док људи пију и изговарају жеље, маскирани поскакује три пута и направи круг око себе. Звона клепећу, рођаци и пријатељи изговарају жеље, а често га и дарују, закачивши му новчанице шпенадлама на шубару. Истовремено, супруга, мајка, сестра или нека друга рођака, прска га водом и изговара речи: "Да ти пут буде слободан као што вода тече". Познато је да звук звона, као и проливање воде, сматра се да терају зло.

Скирос

На грчком острву Скирос, крајем XIX века, енглески истраживач Леусон (J. S. Lawson) забележио је поворку под маскама током седмице пред почетак великог ускршњег поста.²⁸

У то време он се задесио на Скиросу, где је присуствовао необичном спектаклу. Градски младићи се окупили обучени у јареће коже које досежу до бедара или ниже и имају рупе за руке. Неки од тих огртача имају капуљаче од истог материјала које покривају читаву главу и лице, с малим прорезима за очи, али не и за дисање. У неким случајевима огртачи прекривају само рамена, по ауторовом опису, један младић се задовољио плаво-белом марамом, која у Скиросу представља уобичајено покривало за главу, и грубо скројеном хаљином. Трећу варијанту огртача чини капуљача која покрива задњи део главе, док је маска за лице направљена од коже неке мање животиње, ласице на пример, чије су ноге, и то задње, и реп причвршћени за капуљачу, док предње ноге висе низ прса. И у овом случају постоје прорези за очи. Ова потоња одећа је најсложенији и најскупљи костим, будући да кожа ласице вреди као две или три јареће коже. Огртачи, без обзира на то о којој врсти је реч, стегнути су око паса канапом или ременом, са којег, око целог струка висе многобројне клепетуше обичног изгледа али великих

²⁸ J. S. Lawson, *A Beast- Dans in Scyros*, The Annual of the British School of Athens, № VI, London, Session 1899 – 1900, 125 – 127.

димензија – од више центиметара у пречнику. Начин на који су клепетуше причвршћене за појас вешто је смишљен, тако да додир с огртачем нимало не ублажава њихову звоњаву. Свако звоно је причвршћено за крај кривог прута дугог око једну стопу, док је други крај прута утакнут за појас са спољне стране. Кривина и савитљивост прута омогућавају стога да клепетуша буде неколико центиметара одмакнута од тела и да звона несметано клепећу са сваким покретом плесача. Они најбоље опремљени носе и 60 или 70 клепетуша разних величина, а њихову тежину процењују на више килограма, што није мали терет за неког ко плеше стрмим, уским и грубо поплочаним улицама, којима се чак и магарци спотичу. Међутим, ни они који јунаштвом или кићењем не могу да се мере с најспремнијим учесницима прославе не либе се да дају свој допринос. Свако даје најбоље од себе да би личио на јарца. Чак су и малишани спремни на све да би се домогли клепетуше и прикачили је на стражњицу као реп који ће весело звонити.

Тако младићи шпартају по граду, заустављајући се ту и тамо, онде где стрме стазе стигну до каквог равнијег простора где се може поскочити и заиграти, као и на вратима сваке куће где би се окрепили да би могли да наставе са својим напорима.

Када је реч о плесу, љуљање уз лако трупкање условљено је тежином клепетуша и неравним стазама. Циљ скакања и плеса је само да се створи што заглашњива звоњава клепетуша. Звук звона у самом звонику био би прави мук спрам буке стотина клепетуша...

Житељи острва овај обичај сматрају дуговечним и пријатним празником. Велике количине посебне одеће резервисане искључиво за прославу поуздан су знак да је то аутентичан стари обичај, чије је поштовање дубље укоренењено него што су његови поштоваоци тога свесни. „Свето личи“, закључује писац, „на то да је овај обичај остатак баховских или других оргија, и да маске начињене од коже малих животиња чије главе висе низ плесачеве груди случајно личе на атински aegis.“²⁹

Сиртос

Свака грчка дромена под маскама након истека њеног сижеа завршава се националним колом „сиртос“, у које се хватају сви извођачи дромена, а њима се придружују и сви присутни. То коло је у древној прошлости имало обредни карактер.

Игра је, нема сумње, најнепосреднији израз људских осећања и емоција, најживље изражавање подстицаја подсвесног – претоварен у толиким различитим психичким расположењима.

²⁹ *Ibid.*

Када кажемо да наше народне игре обухватају читаву историју, очито не мислимо да се оне играју тачно онако како су се играле пре 2500 година. Била би лудост чак и разматрати тако нешто. Описи тих древних игара чак не постоје осим у малобројним текстовима у којима се помињу извесне игре, на пример код Хомера, Плутарха, Ксенофона, итд. Постоји, међутим, обиље старих античких ваза на којима су насликане игре, као и многе фреске по византијским манастирима. У народним играма – у њиховом изразу, покрету и музичким ритмовима – налазимо нит која их повезује са древним текстовима, музичким лествицама, поетским метрима итд.

Сиртос је несумњиво једна од најстарија игара на Балкану. Можемо правити прихватљиве претпоставке да су сиртос и грчке игре уопште (које су очувале веома посебан облик и образац, различите од свих осталих игара) биле у суштини игре које су се играле око олтара у свим светим обредима древних Грка, јер држање за руке и образовање нераскинутог круга могу да се објасне само на тај начин. На многим вазама можемо видети ту исту кружну игру и то исто држање за руке. А многе фреске по разним манастирима приказују ту игру с коловођом који у руци држи марамицу.

Коло сиртос је међу најстаријим грчким колима, с обзиром на то да је било познато и у стара, античка времена, одржало се у доба Византије и доспело и до наших дана. Сматра се националним колом Трачана али и целе Грчке. Могло би се рећи, да се сиртос из Тракије проширио широм грчког и балканског простора. Разне локалне варијанте и идиоме у корацима, покретима и ритмичном току, као и све колоритне плесне детаље, које уносе сами играчи, нису изменили првобитни основни мотив трачанског кола сиртос. Његова карактеристична особина је то што се играчи хватају за руке и вуку, један другог, а све заједно, вуче главни коловођа, са леве на десну страну. Уосталом, зато се зове сиртос (вучено коло), које се игра у кругу. Коловођа покреће коло слободно и отвара круг кола колико му је воља. Довољно је да му простор то омогућава. Коло се креће и одвија са лакоћом, једноставним корацима: играју сви, а коловођа је слободан и у свом избору може да обогати коло разним фигурама у складу са својим плесним могућностима.³⁰

Ако обратимо пажњу на корачање, приметимо да после два корака – један десном и један левом ногом – корак се понавља на исти начин. Коло сиртос има флексибилност и разноликост у плесном покрету. А то је пропратни елемент његовог специфичног ритмичног. Покрети играча се синхронизују у истом ритмичком току, са неравномерном вредношћу у погледу времена (трајности) сваког појединачног корака.

³⁰ Π. Καβακόπουλος, *Ὁ Σιρτός Χορός*, Πρακτικά τοῦ Γ' Συμποσίου λαογραφίας τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου, Θεσσαλονίκη 1979, 283 – 289.

Кораци кола су шест, међутим основни су три. Играчи почињу увек десном ногом и после два покрета корака понављају исте плесне покрете истим тактовима левом ногом. Сиртос се игра у две варијанте. Коло сиртос из Тракије се игра данас са 12 корака. Оно што има велики значај јесте чињеница да су мелодија и игра међусобно повезане. Сваки музички израз, који се састоји од четири метра или од 16 тактова, покрива два плесна мотива старог кола сиртос од шест корака. Такође, сваки музички израз покрива један комплетан мотив, савременог кола сиртос од 12 корака, као што га играју данас сви становници источне Тракије и целе Грчке под називом „сиртос пидихтос“ (подскочив) или, као што се популарно назива широм Грчке, „сиртос каламантјанос“. Ритам је седмотактни, али кораци остају исти, као и код четворотактног кола сиртос, а мењају се само временске вредности код сваког корака.

Да коло сиртос води порекло из Тракије доказују и две класичне мелодије које прате то коло. То су „политикос сиртос“ или „сиртос политикос“, које народ назива и „силевријанос“. То су једине мелодије распрострањене широм копнене Грчке, и на острвима осим Крита. Распрострањене су доста и на самом Кипру. Кипрани сматрају ове две мелодије, заједно са колом сиртос из Тракије, својим кипарским националним музичко-плесним карактеристикама.

Архитектура ових мелодија, у погледу њихових изражајних мотива, иста је са тактовима, метрима и мотива кола сиртос. Значи, свака мелодијска реченица ове две мелодије, састоји се од 16 тактова или 4 метра у 4-тактном ритму, тј. онолико колико износе тактови и метри тракијског кола сиртос. Почетак сваке музичке реченице поклапа се са почетком плесног мотива кола сиртос.³¹

Играч који уопште не зна да игра схвата веома брзо коло сиртос, зато што се оно не разликује много од простог ходања: довољно је само да синхронизује свој корак са музиком и ритмом. И уместо да изводи покрете у предњем правцу, као када хода, он изводи исте кораке истим ритмом, али са различитим темпом укусо. Чињеница да се коло креће увек с лева на десно позната је из давнине, не само из античких плесних приказа већ и из старих фресака у неким црквама, на којима се види да први играч с десне стране доминира и води коло.

Сличности између старог, античког кола сиртос и данашњег, при покрету тела, главе, руку и ногу, у основи су исте. Негде је игра скромна и једноставна, а другде жива, с подскакивањима и јуначка, онаква каква је сачувана и какву је видимо на античким археолошким налазима и на византијским фрескама. Та наизменична промена, од једноставне и скромне игре у живахну, јуначку, ратничку, а на неким местима

³¹ *Ibid.*

мужевну и храбру, условљена је пореклом саме игре, тј. из ког краја, из ког места Грчке долази.

Дакле, сиртос је најједноставније, али и основно коло, из кога су временом потекла сва остала тешка и китњаста кола, не само у Грчкој већ и широм Балкана. По мишљењу Кавакопулоса, не постоји коло у коме се не сусреће мотив кола сиртос, не само у Грчкој, у грчким играма већ и у свим кружним играма страног порекла, друге националности. Коло сиртос, је пореклом из Тракије, а проширило се, као што рекосмо, толико много широм целе Грчке, тако да данас представља једну од заједничких националних музичко-плесних карактеристичних црта.³²

Неке специфичне црте Калогероса

Радња циганина – ковача обогатила је дромену у насељима св. Георгију и Визију много више него у Костију. Они изводе сцену и у ковачници, у којој се испод вела шале читује магијски елеменат. Крпкотлари су тобоже правили плуг, чудновати лемеш за извођење орања, ударајући у земљу као да ударају у гвожђе. Није, међутим, познато да ли се у томе крила нека веза са сличним ритуалима за плодност у антици. У сваком случају, циганка маше својом "сукњом" као меховима, распаљујући ватру: непристојна шала вероватно потиче од некога забрављеног поступка за осигурање плодности. За време целе сцене крпкотлар се грубо свађа и непристојно гестикулира, његово понављање бацања на земљу циганке жене, што је чинио као несвесно, од своје жеље, комична измена међу њима, као да праве чврст плуг од "старог гвожђа", покретали су веселост публике.³³

Друга фигура у калогеросима која пружа контроверзне интерпретације је баба са копилетом "седмемесечним дететом". Ова фигура је била окосница прилично неслагања међу научницима. Мада стара, ружна и погурена, она је ипак имала своје еротске авантуре и родила је дете из брачне везе. Кад би се она појавила на "сцени", села би на траву, узимала бебу из тобожње колевке, дојила је, облачила у пелене, грдила је и ружила, причајући гледаоцима како је пре времена рођено, а да она не зна ко му је отац био. Комични монолог је комбинован са покретима који су приказивани мимиком. Фигура разуздане старе жене, која повремено осећа порођајне болове, самозадовољно прича о својим еротским успесима који су проузроковали рођење њеног ванбрачног детета, раширена је међу Грцима у импровизовању игара под маскама. "Стара жена" је стална црта савременог грчког народног театра, али

³² *Ibid.*, 289.

³³ К. Ј. Kakouri, *op. cit.*, 90.

свака комбинација у којој се овај тип фигуре показује – радикално варира. У сваком случају, варијанта није сачувана изван случајне импровизације и губи се, по правилу, на крају свечаности.

Случај бабе није такав. Када је реч о баби и њеном детету – на рукама, седмомесечном дету, не повлашћује сатира на љубав коју воде старији, него чудо од детета које одједном постаје човек, венчава се, умире и васкрсава из мртвих, изводећи "свето орање", да осигура заједници добру жетву и добру наступајућу годину.

Попут замене светих реквизита, тако и замена у облику пародије за заборављене церемонијалне поступке такође се сусреће. Кад веза између дромена и најдубљих уверења слављеника почиње да ишчезава, онда постепено долази и до пропадања. И док се веровање, једном уздрмано, претвара у празноверицу и задржава у подсвести појединаца и група, облик (будући да је старијег датума од светог обреда) продужава да траје, потискујући свој ранији свети карактер. У таквим примерима, када извођач неке улоге у драми има талента за мимику, он се усуђује да импровизује. Те народне импровизације имају, осим тога, комични карактер. Унутар тог народног веровања, овај комични елемент забавља људе и до извесне мере обезбеђује продужетак обичаја, али, у исто време, преображава његов већ поремећени свети карактер. Постоје, међутим, други случајеви у којима лакрдијање, далеко од тога да доводи до радикалне промене, открива трагове светости. Управо међу такве случајеве требало би, према неким мишљењима, сврстати лик бабе, са дететом на рукама.

У вези с тим, Ромеос сам истиче, у контексту дромена из Визије и Једренске области: "Бабина појава и улога је нарочито снажна када је реч о подизању детета". Он даље каже о улози бабе са њеним дететом – „а посебно, пошто бабу увек игра мушкарац, магична радња узима посебан облик“.³⁴

"Жена и дете на рукама" од памтивека су представљени у трачком Дионисијевом култу. Хомер је био први који је поменуо Дионисијеву дојиљу, а Нилсон примећује, дојиље мајке да су подизале децу.³⁵

Кошара "ликнон" у калогеросима – оригинални детаљ међу реквизитима – интересовао је стручњаке у међународним размерама. Визијенос тврди да "ликнон" који је употребљавала баба, није ништа друго него исплетена колевка Дионисијева... и њено одржавање је тим више импресивно што нигде више не може се видети у источној Тракији "да се дете љуља у исплетеној колевци (корпи)".³⁶

³⁴ K. Romaise, *Cultes Populaires de la Thrace*, Athines 1949, 103.

³⁵ M. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, V. I, München 1941, 548.

³⁶ G. Vizenos, *op. cit.*, 118.

У антици је постојао "ликнон" као магијска посуда испуњена воћем, за обезбеђење плодности и у којој је упадљиво место имао усправљени фалус између воћа. "Ликнон је употребљаван у свакој церемонији у жртвовању." Доказ за то може се наћи у церемонијама иницијација. Нилсон примећује: "Ликнон има симболичко значење и магијски садржај".³⁷

Од свих форми "ликнона" у антици једини који се сачувао у народном веровању међу данашњим Грцима јесте магични "ликнон", испуњен воћем са фалусом усправљеним у средини. Њега носи на глави жена и стално га је правила жена главног газде, који ће бити изабран за улогу "сејача", водећег играча у дромену. Ова мала трачка церемонија (која се назива Пасји понедељак), очувала је најстарији облик "ношења ликнона", као магијски ликнон који се зове кунумија, (етимолошки потиче од "економија"). Предмет који се употребљава за овај магијски "ликнон" данас није више од врбовог прућа, већ је металан; плех за печење у који се стављају воће, колачи, печење, крчаг с вином, и у средини позлаћени пробушени фалус. Кунумију обично припрема жена, "бегова жена", тј. жена водећег играча који има улогу локалног "великог земљопоседника". Кунумија из дромена, у различитим местима, ставља се пред ноге главног играча (бега, газде, краља), који се вози у краљевској кочији (украшеним колима).

У вези са улогом краља у калогеросима из Костија нема контроверзи, јер није довољно истражено његово значење. Краљ подсећа Хормузиадеса на Диониса, бога природе који умире и опет се рађа, а Политиса – на краља у сатурналијама, Арнаудова – на краља-газду званичног грчког Дионисијевог веровања. Последњи пише: "Бугарин не може у целини замислити да је тај краљ у његовом селу, далек потомак "краља-газде", који је за време празника у Атини такође изводио чин орања са циљем да осигура богату жетву".³⁸

Трачка драма се састојала од различитих врста такмичења за осигурање просперитета, и међу њима сврха за осигурање плодности најјасније се појављује у дромену кукероса. Кукерос у сцени која следи после орања и сејања учествује у такмичењу са својом женом Кукерином. Резултат хрвања био је да њу савлада и баца је доле, на поорану и посејану земљу, симболично вршећи коитус фалусом. У Киобек дромену веза између борбе за осигурање просперитета и магичног осигурања плодности чак је виднија. У овом дромену, а посебно у његовој варијанти из Ортакија, после такмичења у трчању, хрвању, бацању камена итд.

³⁷ M. Nilsson, *Der Ursprung der Tragödie*, Opuscula Selecta, V. I, Lund 1951, 554.

³⁸ М. Арноудов, *Сѣудиџи върху бългaрскиџе обреди и леџенди*, Софија 1972, 80 – 90.

две личности из дромена биле су проглашене победницима. Овај пар учествује у трчању и хрвању, а затим имитирају чин сексуалног спајања, на поораној земљи. У прошлости, један очевидац, Родионос по имену, саопштио је да је "Црнац, продужио после упорне борбе, да победи и женин отпор бацајући је на земљу, легне на њу у сваком случају као да ју је напунио с дететом". У овом ритуалу мит Хомеров и Хесиодов је оживљен, у коме Деметра, богиња вегетације, која је имала коитус са херојем Јасионом, на трипут поораној њиви, родивши Плутона.³⁹

Свети брак и његове варијанте, како се сусреће у старим религијима, сматрају се најфинијим облицима мимичких комада који се односе на еротско спајање. Циклус званичног Дионисијевог веровања доказује свети брак са Аријадном, са Василином и др. Савремена трачка драма Дионисијевог циклуса сачувала је две врсте магија плодности: покварени облик брака са божанствима, и, вероватно, аграрни модел тога, тј. непристојни мимички коитус пара. У удаљеним селима (и изузетно у околини Једрена), примитивна аграрна магија плодности сачувана је у сировом облику. Међутим, у главном граду ове области Визији и у суседним селима, као Св. Георгију, напреднији друштвени услови вероватно су омогућили (а време није могућно одредити) развитак једног грубог облика мимичке игре у драматизовани свети брак.⁴⁰

Свадбена церемонија у Св. Георгију и суседним селима била је пародија на грчку православну тајну брака. Уместо круне као за време веичања, коришћене су велике кошаре, уместо тамјана, горело је ђубре. Мимичке игре ове врсте се сусрећу у комичним импровизацијама Апокреоса или покладног карневала, будући да је мистерија импресивна и прикладна за драматизацију. Међутим, у циклусу народних култова, представљање свадбене церемоније укључује факторе у којима се називу свете асоцијације.⁴¹

Циклусу драматизованих свадбених церемонија и аграрних мимичких представа еротског сједињења такође припадају недраматизовани фалички симболи, уз уобичајену пратњу с певањем и припевањем. У трачком народном веровању непристојне фалуске представе праћене су магичним опсценостима. Опсцена припевања у калогеросима, прате скрушене молитве богу за успешну жетву. У другој трачкој драми, газда – сејач за време сцене прорицања говори ружне речи. Бег такође говори о опсцености и носи фалус. Пасји-бег, држећи штап који представља краљевски скипгар, на врху с фалусним симболом дели благослов са фалусом у рукама.⁴²

³⁹ К. Ј. Kakouri, *Dionysiaka, op. cit.*, 101.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 101.

⁴² *Ibid.*

Фалус међу плодовима у церемонији "ликнона" данас "кунумије", затим као део реквизита калогероса из Костија, из Визије, скренуо је пажњу Ромеос на постојање овог елемента сличног древној "фалусофобији". Вођа калогероса гурнуо би фалус у земљу и претварао се да покушава да седне на њега. Да ли је то била пука шала? У Дионисијевим мистеријама у Лерни иницијант би седао на дрвени фалус, што је сачињавало ритуал познат као "фалусофобија". Такође у калогеросу из Визије фалус се стављао покрај "мртвог" водећег играча. Треба се подсетити да су археолошка ископавања открила употребу фалуса у погребним церемонијама у области Стримона и Малој Азији. Значајно је приметити да се у семе које се сади у земљу полаже дрвени фалус. У тренутку кад се то радило за време извођења 1952, коме је присуствовала Какуријева, посетиоци из града Сереза неупућени у значење овог симбола, показали су негодовање. Међутим, једна старија жена Анастерида рекла је Какуријевој: "То је због семена и деце".⁴³

Фалусни обичаји у трачком дромену имају своје корене у веровањима сељака. Кукерос је пример за то. Ласцивно приказивање фалуса у овој улози утицало је на православну цркву да 1870. године донесе одлуку о забрани. Трачки сељак приповеда: "Речено је, ко год игра кукероса не би могао доћи на причест, и тако после тога, они су престали да то раде". Обичај је, међутим, морао бити настављен у тајности, јер педесет година касније, кад су извођачи кукероса из трачког села Бродила били изгнани из Тракије и населили се у Лангаду, изводили су своје прадедовске дромене за време прве две или три године. Међутим, елемент усправног фалуса у костиму кукероса, фалус обојен у црвено и великих димензија, проузроковао је протесте од стране домаћих становника Лангада. Трачки повратници – у мањини – посрамљени, али такође ожалашћени, одустали су од извођења свога обичаја иако су дубоко веровали да би се тиме осигурала "добра жетва".⁴⁴

Примери паралелни са фалуским обичајима савременог грчког веровања сусрећу се и у антици, у свим његовим варијантама на великом простору. Данашњи преостаци фалусне опсцености сусрећу се у савременом грчком народном веровању.

Једна од најзначајнијих фаза у калогеросу је мимичко извођење орања и сејања. То је дрвени ритуал. Има много доказа за свето орање у антици као и у савременом етнографском фолклорном материјалу на Балкану. Према Фрејзеровом мишљењу, "они који су мимиком изводили орање и узгајање жита надали су се да осигурају успех првом орању које је касније следило". Осврћући се нарочито на свето орање из калогероса, он каже: "Вероватно се привидно орање изводило из истог

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, 102.

разлога. Овај закључак је извучен из представе сејања која томе следи, и из молитве за богату жетву која долази након тога и даје смисао трачкој церемонији⁴⁵.

У калогеросима из Визије сејање не изводи мимичар у дромену, већ једна од угледних личности из тог места. Њему су цигани крпкотлари предавали лемеш који су они тобоже исковали у сцени "ковачнице". Такође су младићи из села доносили плуг украшен цвећем.

Према нашим сазнањима, у данашњим калогеросима у Св. Хелени, као што је увек било у Костију, сејање је почињао краљ, а завршавао Калогерос. Семе се увек држи у ситу, што је древна традиција. Сито, које је свето у култу Хекате, било је у Дионисовом култу (према писању Магнезија), реквизит у вези са бабом у антици. Познато је оно у данашњој баби бугарске варијанте, која изводи свето орање.

Друга веома важна црта за дромену јесте представљање смрти и ускрснућа Калогероса. Наше истраживање ове значајне црте почиње драматским представљањем у савременом трачком дромену. Сцена смрти и ускрснућа потапањем Калогероса у Визијској области, била је више драматична, са нарицањем над телом "мртвог", коју изводи група, а посебно жена Калогеросова. Тамо, ускрснуће је уследило након смрти, међутим, без потапања "мртвог" у воду. Према Визијеносовом опису четири носача покроба дизали су "покојника", који лежи на леђима "као мртво дрво", и носили га уз горко јецање, плакање и нарицање и ударање у груди, уз пратњу фрула и добоша. Изненада, Калогерос је "устао из мртвих". Ускрснуће је било поздрављено од свих извођача, бацањем капа у ваздух, или било чега што су носили, уз узвик: "Догодине у ово доба"⁴⁶.

Употреба лука као оружја за убијање главног играча посебно је занимљива. Визијенос сматра да је то једино преостало оружје које се баца и које је допрло до нас из антике. Он такође мисли да се, по свој прилици, данашња "играчка" односила на неки свети предмет који се употребљавао у старим церемонијама. Према то није могућно утврдити, Визијенос је свакако био у праву кад је приметио да сељачки обичај стављања лука на кров куће дугујемо једном религиозном реликту. Тамо је остајао током целе године, до дана следеће церемоније калогероса "као неми и немоћан протест против оних богова који су били недавно устали под тај кров, али као снажан сведок времена првих црквених отаца "који, где год се радило о религиозним навикама дубоко укоренењем у срцима народа, налазили би, по сваку цену компромис са њима"⁴⁷.

⁴⁵ J. Frazer, *The Golden Bough*, V. VI, London 1925, 86 – 88.

⁴⁶ G. Vizenos, *op. cit.*, 124 – 125.

⁴⁷ *Ibid.*

"Мистеријални бог" пише Харисонова (Jane Harrison), произлази из инстинката, емоција, жеља (молби) које су пратиле и изражавале живот... Олимпијски богови изгледали су ми као букет посеченог цвећа чије цветање је кратко, јер су они откинути од свог корена. Да нађемо те корене ми морамо копати дубоко у доње стратуме свести, у оне хтоничке култове који поцртавају њихов живот и из којих извиру сви њихови бриљантни цветови".⁴⁸

Скромни Калогерос, тај хтонски бог који умире, дух регенерације биљног живота који се налази данас под знаком Бакуског тиасоса, можда је преостатак древног аграрног модела из којег је произашао бог Дионис, у историјској ери грчке цивилизације. Он је можда најдаљи предак и свакако последњи потомак Диониса. Феномен дуговечности народних култова као и историјски и социјално-економски услови трачке области дозвољавају нам да дођемо до таквог закључка.

Театарски чиниоци калогероса

У истраживању фолклорних мимодрама потешкоће су велике зато што позориште и у свом врхунском облику, али и у најембрионалнијем, увек представља константу свих уметности простора и времена. Зато су и потребе истраживања синтетичније. За облик и за поједине елементе који сачињавају организован фолклорни приказ није довољан једноставни фолклорни опис. Осим сазнања редоследа фаза, потребно је и презентовање театарности коју затварају фазе, типови, речи, костими, маске, ред предмета, опрема организованог приказа. Нису довољне само информације истраживања на лицу места – као што је случај са осталим фолклорним манифестацијама – потребна је и аутопсија мимодраме од стране самог истраживача. Није довољна само научна опрема, потребна је и естетска предиспозиција и знање. Као што је рекао Малиновски, за истраживање уметности "антрополог не треба да буде само научник аналитичар, већ мора да и он постане скоро уметник". Такође, није довољно само очување једне маске, једног костима, или било каквог предмета у витринама музеја. Неоспорно, ти експонати су веома занимљиви. Међутим, рекао бих, да су они за научника који се бави театром само "комадићи" једне непознате целине.

Позориште, као народна уметност, свесно је створено. Међутим, посебном карактеристичном особином, конкретно својом синтетичношћу, обједињавањем свих уметности простора и времена не може да достигне ону пуноћу и зрелост коју у целини имају остале једноставније фолклорне уметности, као што су игра, песма, народна архитектура,

⁴⁸ J. Harrison, *Themis*, Cambridge 1927, XI, XII.

везови и тканине, ношње, скулптуре итд. У фолклорном театру, и у било којој другој врсти народне уметности, чврсту и непомићну основу представља конзистентна вера групе у прастари традиционални садржај и технику. И овде постоји допринос надареног, талентованог човека, који утиче на достигнућа анонимне групе; међутим, не успева да измени безлични карактер и хомотипно понављање (једнако) чак и импровизованог израза.

Свесно је такође, али у примитивнијем, простијем облику, стварање позоришних ликова у импровизованим мимодрамама, које изграђује народ у време одржавања разних светковина. У њима доминира импровизовано зачикавање путем дијалога, буфонерија и лакрдијаштво. Онај који се весели, играјући као мало дете, импровизује, а импровизујући постаје „глумац“, стваралац. Пролазне и безмерне (без ритма) јесу његове творевине, попут дечјих игарија, али поседују могућност еволуције; довољно је само да се стекну одговарајући друштвено-духовни услови. Позориште, нагласио је Аристотел, родило се “из импровизација”. Ако је филозофска мисао сагледала и у светим дроменама дитирамба и у фалуским светковинама клицу оплођивања позоришне врсте, у импровизацији видеља је початак свесног поступка, активности, у којима стварање театарних облика представља циљ сам по себи. А овај сам по себи циљ отворио је пут ка уметности.

Симптоматску генезу елемената и облика позоришне врсте прати мо у дроменама незваничног народног култа; обичаји су претежно сеоски. Ти организовани призори са магичном садржином, са религијским плаштом, који су извођени с циљем да се издејствује и измоли плодност и благостање, имају облик просте, једноставне драме. Све оно што је намењено јавној представи и јавном саопштавању, аутоматски поприма позоришни облик.

Остаје чињеница да старогрчка и данашња дромена произилазе и потичу из истог круга уводних вера и ритуала, чинова, радњи, обједињавајући заостало људство сваког места, простора и времена. Ова чињеница представља најозбиљнији ослонац и основу, која дозвољава аналогиче које се простиру дубоко у прошлост.

Нилсон (М. Nilsson) у свом раду *Der Ursprung der Tragödie* стигао је дотле да тврди да нам “сеоска дромена из села Визије пружа слику античких светковина у част бога Диониса, много више него писани текстови и документи – споменици који су до данас очувани. Трачким дроменама бавиле су се личности из класичне филологије, театрологије и антропологије. Неки су тежили да у њима нађу онај изгубљени прототип сеоских дромена из прастаре античке Грчке, који се сматрају најнижом основном, базом на коју се развило старогрчко античко позориште. У свом раду *Збирка фолклора*, Политис каже: “да представе са мимиком које су изводили становници Визије и околних села, показују

који је био циљ и смисао извођења неких опхода и светковина у част бога Диониса, знатно пре успостављања и извођења драмских такмичења у Атини.⁴⁹

По мишљењу Вејса, онај који трага да у грчким сеоским дроменама пронађе подлогу античке драме, има могућност да савремене извођаче, који се прерушавају у животиње, сматра панданима античких сатира.⁵⁰ И зато пише: "Имајући у виду чињеницу да су дромена чисто грчка, можемо да се позивамо на дионисијску зависност античке старогрчке драме, јер је Дионис био 'нови дошљак са севера'." Арнаудов сматра да је "дромена аналогна магичним светковинама из класичног периода". Фарнели у старогрчком дромену тражи најстарију клицу, подлогу античке драме, да је "Калогерос" пандан Дионису Меланегидосу (Дионис у облику црног јарца). Независно од спорова, око аутентичности старогрчког дромена, Нилсон наглашава да се Фарнели "сасвим исправно позива на новогрчку дромену из Тракије".⁵¹

Ридвеј (W. Ridgeway), први који је 1910. године почео да истражује преисторију старогрчког античког позоришта применом етнолошког метода, помиње зооморфно прерушавање Калогероса као зачетника позоришта. Хелениста Мари (G. Murray), трагајући за морфолошком аналогijом трагедије, прастару ритуалну дромену помиње као основни извор, "индикације прерушених, маскираних извођача код Калогероса".⁵²

Конфорд (М. Цонфорд), изучавајући ритуални извор старогрчке античке комедије, позива се на Калогероса. Такође, Фрејзер то исто чини и до наших дана истраживачи прибегавају проучавању новогрчких дромена.⁵³

Чак и Кембриџ (P. Cambridge), који се позива на дромена Костија, Сохоса и других села није колебљив у вези са значајем калогероса за позоришну преисторију атичке драме – ипак сагледава зависност овог трачког дромена из прастарих античких времена, пишући: „Неки елементи овог дромена који се репродукује су веома слични са елементима старогрчких светих обреда“. Харисонова даје домишљат и веома аналитички однос између дромена и уметничке драме. Анализирајући значај калогероса за морфолошко истраживање трагедије, пише: "Монотонија народних дромена је скоро неподношљива. Кад би се од нас захтевало да их сматрамо моделом, обрасцем егзистенције, величанствености и разноврсности атичке драме, с правом би се побунили. Међутим, то се не захтева од нас. Оно што су дромена дала атичкој драми није био

⁴⁹ M. Nilsson, *op. cit.*

⁵⁰ A. J. B. Wace, *Mumming play in Southern Balkan*, The Annual of the British School at Athens 19 (1912/13).

⁵¹ L. R. Farnell, *Cults of the Greek States*, Oxford 1896 – 1909, 233.

⁵² W. Ridgeway, *Dramas and Dramatic Dances*, Cambridge 1915, 20.

⁵³ M. Conford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1914, 103 – 105.

њихов садржај, већ њихов ритуални облик. Облик који се може изменити, моделирати у зависности од префињене или необрађене, грубе фантазије онога који ће га преобразити, претворити”.⁵⁴

Позоришна уметност свих историјских народа има своју далеку преисторију у неком магично-верском локалном дремену. Овај извануметнички облик толико је значајан, ако кажемо да без доприноса великих драматурга не би постојала позоришна уметност, оида и без дремена не би постојало фолклорно позориште, или неки други облик. Дромено је оно генетско семе које се дубоко угњездило у недрима магијско-верског циља, и као што каже Гете: “Семе које је укопано у земљу припада укупном животу биљке”.⁵⁵

Нилсон се изјашњава да “у удаљеним местима античке Грчке, начин живота и стара народна религија и даље су се одржавали и настављали да егзистирају до данас”. И баш та велика дуговечност народних култова, која се налази у природи сваког народног обреда, дозволила је и допринела овековечавању прастарих дремена. Не мислим, наравно, на саме дремене, већ и на психолошке тенденције, на магични менталитет и на “прохујалост” изражајних средстава човека и традиција, које окружују у заосталим заједницама сељака, облике магијско-верских мимодрама, сличних или сродних. Данашњи облици су се изменили, променио се друштвено-духовни амбијент који их је отхрањивао. Индустијски менталитет нагло уништава сеоски менталитет, онај који је родио народне култове и дремена, и довео их до њихових последњих часова.⁵⁶

⁵⁴ J. E. Harrison, *op. cit.*

⁵⁵ Geuthe, *Naturwissenschaftliche Schriften zur Farbenlehre*, Historischer Teil, t. I, III, Weimar 1893, 131 – 132.

⁵⁶ M. Nilsson, *Greek Folk Religion*, Philadelphia 1972, 22 – 33.

Србија

Коледари

У периоду од Божића до Богојављења код Срба се од давнина одржавао обичај *коледа*, данас готово изобичајен, осим у неким селима источне и јужне Србије. Маскиране поворке коледара код Срба биле су познате и на Косову, у Горњој Пчињи, у Босни (Модрича са околином), као и код Влаха у источној Србији. Период између Божића и Богојављења познат је у народу под називом “некрштени дани” када, како се верује, крећу непозната и невидљива зла бића “караконцуле”, које најбоље могу одагнати коледари, односно “сироваре”, како их називају у Горњој Пчињи и суседним областима.⁵⁷

Коледари се почињу припремати на неколико дана пред празник св. Игњата; праве маске и остале коледарске реквизите и уче песме. Маске могу бити од тикве или дрвета, а у новије време и од папира, на којима се потенцирају очи, нос, зуби, козји рогови; боје се у црвено или црно и украшавају симболима змије, јегуље, лутке, уз додавање браде и бркова од вуне или коњске длаке, све у намери да изгледају што гротескније. Припремају се још и сабље од дрвета и топузине, као и специјални штапови са задебљањима на доњем делу, тзв. “мачуге”, које по речима извођача, треба да симболизују фалусе. Нарочито припремају овчје, козје и јареће коже, а неки и телеће коже с репом, у које се *огрћу*.⁵⁸

У поцепаним оделима, дроњцима и поменутиим животињским кожама, с маскама на лицу, уз многобројна звона и клепетуше разног звука и величине, непрестано витлајући мачугама, сабљама и топузима, коледари – група младића или млађих ожењених људи – крећу у обилазак сваке куће у селу, осим оне у којој се догодио смртни случај те године.⁵⁹ Мушкарац преобучен у женско рухо представља коледарску младу – снашу, која на глави има мараму, а за појасом преслицу са кучином. Од ње се не одваја деда – дедица, старац који се брине о млади, пази је и има једну од значајнијих улога. Он ће у датом моменту, за време извођења игре, симулирати акт коитуса са „снашком”. Њих прати још неколико маскираних играча који певају и играју уз пратњу гајдаша, а са њима у групи налазе се још два коњовоца.

⁵⁷ М. Филиповић и П. Томић, *Горња Пчиња*, СЕЗБ LXVIII, Београд 1955, 93 – 94.

⁵⁸ Д. Ђорђевић, *Живои и обичаји у Лесковачкој Морави*, СЕЗБ LXX, Београд 1958, 326.

⁵⁹ *Ibid.*, 328.

Коледарска група почиње обилазак села у зору. Док пролазе селом, они праве страшну буку, певају и посећују сваку кућу. Један од коледара, "оала", најпре улеће у двориште, па кад види да је улаз слободан, он даје осталима знак да крену за њим. Домаћица и домаћин их срдечно дочекују и дозвољавају им да изведу игру. Навешћу опис коледарског обреда у селу Брзи крај Лесковца.

"Оале" (коледари) играју и скачу по кући, свуда завирују, померају ствари, лупају мачугама по поду, зидовима и намештају, машу сабљама кроз ваздух, борећи се са невидљивим непријатељима (терају караконцуле), правећи при томе велику ларму, вичући и звонећи клепетушама. Скачући један према другом, симболично изводе игру борбе (рата), што посебно одушевљава гледаоце. Све се то одвија уз обредно певање, благосиљање, наздрављање и музичку пратњу на гајдама.

Сестре Јанковић пишу да су коледари у лесковачком крају јахали дрвене коње у дворишту. Прота Ђорђевић их допуњује наводећи да су коледари јахали дрвене трлице које су се држале на три ноге, а на којима се пребијала и "требила" конопља.⁶⁰

Оале царају ватру слично полагајнику, премећу жеравицу из руке у руку, понекад чак и седну на ватриште и ваљају се по пепелу. Током свих тих радњи стално задирују „снашку" непријатним гестовима. После тога, под вођством маскираних лица, коледарска група иде три пута око танура са разним плодовима (суво месо, пасуљ, паприка, сито са брашном, повесно кучине и др.) које за ту прилику припреми домаћин. На крају, овај танур коледари дижу увис. Тако се извођење обреда завршава. Коледари добијају дарове, коњводац их товари на коња и група иде даље. У песмама које се певају приликом извођења, коледари желе домаћиновој кући много среће, богатства и напретка у сваком послу који буде започињао током наступајуће године.⁶¹

Народ је дубоко веровао да коледари доносе свакој кући благослов за родну – берићетну годину, плодност стоке, здравље чељади, али и моћ да истерују "караконцуле" (невидљива зла бића), да лече болесне и исцељују сакате. Све та чињенице пружиле су етнологији чврст ослонац да заснује теорију о коледарској магији и религији, у којој архетипски модел одзвања борбом између добра и зла.

Код *Влаха* у источној Србији, маскиране коледарске поворке су добро познате. Сачувале су се код Влаха у неким селима Ресаве. У влашком селу Суботици, коледари се маскирају као младожења, млада, младожењин момак и свирачи. Младожења има браду и бркове од вуне и нагарављено лице, а млада се набели брашном да би била као невеста.

⁶⁰ Љ. Д. С. Јанковић, *Народне иџре*, VII, Београд 1952.

⁶¹ С. Зечевих, *Елементи наше митологије у народним обредима уз иџру*, Зеница 1973, 18 – 19.

Улога младожењиног момка састоји се у томе да чува младу и носи звоно и штап. Дружину чине сватови, који посећују сеоске домове, а предводи их један од маскираних с бардаком ракије у руци. Свака кућа дарује им колаче, ракију и месо, али пре тога царају ватру у кући и благосиљају, са жељама за плодност стоке, људи и берићет у пољу.⁶²

Према личном истраживању Срба у босанским селима подгорине Требаве (Копривна, Врањак и др.), до пре извесног времена одржаван је обичај коледа. Дружину су чинили млађи мушкарци, са дедом, бабом, младожењом и невестом, која је држала преслицу са дружицом, као и још неколико маскираних лица. У поноћ на Мали Божић, коледари су обилазили домове и најављивали свој долазак певањем коледарских песама и повицима, ударањем штаповима и лупњавом звона. Свака кућа их је радо примала. Кад добију дозволу од домаћина за улазак у кућу, коледари царају ватру, уз благослов за принос у стоци, људима и берићет у пољу. За то време младожења би фингирао полни акт над невестом. Као награду, домаћин је коледарима делио ракију, сланину, јаја, прегршт пасуља, повесмо вуне и слично. После обилажења домова, коледари су од добијених дарова приређивали "коледарску вечеру", уз весеље и игранку. Строго је било забрањено пребројавати коледаре, јер се веровало да би неко могао умрети током године.

Покладне маскиране поворке у Србији у време месојеђа имају много заједничких црта или су готово идентичне с коледарским опходима. Оне се јављају под различитим именима, као: оле, олалије, дивље свадбе, дедице и сл. Описаћемо покладну маскирану поворку из Алексиначког Поморавља, коју смо непосредно посматрали. Група младића или млађих ожењених људи, маскираних према одговарајућим улогама, праве свадбену поворку са младом, младожењом, старим сватом и кумом, девером, свекром и свекрвом, попом и осталим сватовима. Према улози и функцији коју играју, свако лице прави себи одговарајућу маску. Млада је у белој хаљини, са велом на глави и венцем од трња, младожења има дуге бркове и браду, поп носи мантију и камилавку на глави, а у руци уместо праве кадионице има стару кутију са жаром и сувом паприком којом кади, затим бакрач са водом и метлицом којом шкروпи. Стари сват и кум држе свеће од "тулузовине", а војвода је у дроњцима, са звонима око појаса и ногу. Свекар и свекрва су такође у дроњцима; свекар носи штап – "мачугу", са задебљањем у виду песнице на једном крају, а свекрва корпу у којој је крпена лутка, која представља дете. Маскирани су тако да их нико не може препознати. Сви су на коњима и уз пратњу музике обилазе села и домове, пред којима разуздано играју и благосиљају за плодност. У таквом расположењу, свекар

⁶² П. Костић, *Новогодишњи обичаји у Ресави*, Гласник Етнографског музеја, 28 – 29, Београд 1966, 212.

са поменутиим штапом напада невесту и фингира полни акт. Кад се опход заврши, тада се обавља чин венчања младе и младожење око неког дрвета, после чега настаје игранка, уз страховито ударање и пометњу. У неким селима, младожења на крају мора умрети, па се "дивља свадба" претвара у "дивљу жалост", уз тобожње опело које чини поп. На крају се младожења поново враћа у живот.⁶³

Из српског коледарског ритуала могли бисмо извући ове, по нама, театролошке црте:⁶⁴

1.) сама коледарска дромена специфична је врста ритуала, у коме акција, радња, чин доминирају од почетка до краја. Овај елемент узимамо као главно обележје дромена или као један од услова драмског извођења уопште;

2.) један од главних услова је сам простор (сцена) на коме се игра изводи: отворен (двориште, улица) и затворен (кућа, кафана);

3.) за коледарску игру извођачи се бирају међу собом. Они морају да поседују извесне квалитете, да су духовити, да могу да имитирају, да добро говоре, односно подражавају туђе гласове и добро да певају, односно играју. За све то они се припремају данима пре почетка опхода. Они праве маске и остале реквизите. Са гледишта "спектакла", опремање коледара има изузетан значај, нарочито спремање животињских костима због асоцијације на дубоке магијско-религијске корене, који већ хиљадама година живе у човековој свести као спона између људског и надљудског. Осим веома упадљивих териоморфних маски, најизразитију представља антропоморфна, обично у женском лику младе – снаше, којој се даје максимална могућност да мимиком и речима импровизује женско биће и у многим сценама прикаже изузетну опсценост;

4.) од реквизита у коледарској игри штап са задебљањем на врху заузима значајно место. Он се користи у сцени битке, али и у симулирању коитуса, призору иначе познатом у свим играма под маскама на Балкану. Порекло овог предмета и фалусофобије, археологија је утврдила у Дионисовим мистеријама, а њихов универзални карактер у магији плодности етнологија доказала;

5.) улога дрвеног коња, односно јахање трлице у лесковачком коледарском ритуалу веома је старог порекла, позната и другим играма под маскама на Балкану, на пример у румунској игри калушари;

6.) оно што чини најјачи драмски тренутак јесте импровизација борбе (битке) између коледара, којој публика даје изузетан значај и

⁶³ Д. Антонијевић, *Алексиначко њоморавље*, СЕЗБ LXXXIII, Београд 1971, 181.

⁶⁴ Д. Антонијевић, *Древна лесковачка коледарска игра као рејрезенцијативан пример ритуалног театра*, Лесковачки зборник XXXI, Лесковац 1991, 78 – 81.

предност. Игра на први поглед личи на хаотични ковитлац. Међутим, пажљивим проматрањем може се запазити да се мајсторски изводи уз веома синхронизоване покрете. У тој игри наслућују се мотиви минулих епоха. Дуел тојагама и сабљама има симболично и семантичко значење одбране од злих немани, које нападају човека и руше његово здравље. Ова сцена у коледарима је тријумф распламсале животне снаге дубоких имагинација; у последњој инстанци она дочарава највиши чин представе. Комичне импровизације јављају се у безброј варијаната, пружајући одушке народном расположењу и општој веселости. Додајмо овде да је комични елемент Дионисових свечаности пренесен и у високу драмску уметност. Та чињеница је многим послужила да закључе да се комични позоришни елемент развио из магијског обреда. У сваком детаљу импровизације у коледарској игри, трепере изузетна расположења и емоције, устаљени и условљени обрасци понашања, који су парадигматични и који се понављају. Они су сасвим блиски обрасцима понашања (*Peterns of Behaviour*) које Јунг назива архетиповима;

7.) питање улоге гледалаца веома је значајно, као и у свакој дромени. У коледарском обреду актери и посматрачи чине целину. Разлике између извођача и посматрача се губе и игра се претвара у затворени психички систем. Колективно учешће извођача и посматрача главна је карактеристика, где је сваки човек непосредни учесник у игри. Реч је о једном лицу које у сваком моменту може да мења место, што је супротно институционализованом позоришту, где је извођач глумац;

8.) ако се у коледарској игри анализирају покрети са кореолошке стране, а певање са музичке, може се рећи да они такође упућују на старину. Обредна песма, свирка и плес стварају ковитлаву струју драмских слика, поступно увлачећи сваког учесника у заједничку игру.

Можемо закључити, да се поменути елементи коледарског ритуала могу, по нашем мишљењу, окарактерисати као ембрионални театролошки постулати и без резерве узети као вредносни извори убедљивих доказа у правцу генезе театра. Тешко је доказати или порећи чињеницу да се у њима *in nise* налази првобитно семе театарске врсте.

Материјал којим се послужио Фрејзер користили су Мари и други научници као темељ теорије о почецима трагедије и комедије. Укратко, почeci позоришта, по њима, засновани су на борби између годишњих доба, као и на смрти и васкрсењу краља или бога године. Борба је у фолклорним играма узета као доказ за свету битку између годишњих доба.⁶⁵

Етнографска проучавања открила су у многим случајевима не само далеки култ вегетације него и виши стадијум уметничког надахнућа испољеног у безброј фолклорних драмских сценарија. Вебстер (Т. В. Л.

⁶⁵ G. Murray, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek* u: J. E. Harrison, *Themis*, New York 1927.

Webster) је, такође, у вегетацијској теорији нашао основу за порекло фолклорне драме, дајући истински критички преглед доказа и оцена колико она вреди и на шта указује.⁶⁶ Гревс такође испољава очевидан афинитет према теорији вегетације.

У својој књизи *Порекло њозоришија*, Ханингер (В. Hunningher) је описао генезу позоришта из вегетацијске магије. “Чим би се пролеће јавило у природи”, пише он, “читава заједница би хитала да га дочека и ојача његову моћ сложеним приказивањима његове победе над зимом у облику пучког театра.”⁶⁷ Та битка између зиме и лета има за Ханингера првенствену важност у осмишљавању театра. Идеја о устаљеној промени годишњих доба подразумева смрт која се супротставља животу. Из те концепције настала је представа краља године или свештеника године, позната на целом Балкану и широм Европе, који савладава смрт да би донео живот.

Најзад, уз остале, Рут Бенедикт доводи у питање теорију вегетације Фрејзера и његових једномишљеника, у чијем је средишту христоллика слика убијеног и васкрслог духа плодности, а с тим у вези и сам проблем порекла драме. Свакако, има лепоте и величине у том трагично усмереном концепту, сматра Рут Бенедикт, признајући му маркантан драмски сиже. Она, међутим, заступа рационалније разматрање стварних чињеница које би било лишено предрасуда.⁶⁸ Чемберс (К. К. Chambers) изричито закључује да нико нема оправдања да фолклорне игре класира као облике народне драме у којој се једино симболизује васкрсење године.⁶⁹

Насупрот овим тезама, Ридвеј (W. Ridgeway) се усредредио на лоцирање разних фолклорних драма у оквиру њиховог културног контекста, поклањајући посебну пажњу оним појавама које су везане за посмртни ритуал. Он је засновао тезу да је позориште изникло из култа мртвих.⁷⁰ Обожавање предака и традиционално упражњавање нарицања прожети су изразитом драмском активношћу и напетостју.

У науци је пажња усмерена и на театарске видове шаманских сеанси. Потврда за ову тезу има скоро у свим културама света, па и међу балканским народима. Очигледно, у свету постоје велике диференцијације шаманизма као театролошке праксе. Шамански ритуал се сматра великим и јединственим уметничким делом, које се разбило у велики број извођачких уметности, врста и подврста, онако како је Вагнер веровао да се десило са античком грчком трагедијом.

⁶⁶ Т. В. L. Webster, *Some Thoughts on the Prehistory of Greek Drama*, Institut of Classical Studies 5, London 1958.

⁶⁷ В. Hunningher, *The Origin of the Theater*, New York 1961, 18.

⁶⁸ R. Benedikt, *Obrasci kulture*, Beograd 1976.

⁶⁹ К. К. Chambers, *The English Folk-Play*, Oxford 1933.

⁷⁰ W. Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances...*, New York 1915.

Стварна представа обухвата: драмско призивање злих или добрих духова, или и једних и других, ради дијагнозе и савета у погледу лечења; шаманову опседнутост духовима и битку с њима кроз екстазу и френезију, као врховне примере драматичне деперсонализације, често са сложеним коришћењем гласа, дијалогом и телесном пантомимом. Представа може изискивати помоћ асистента и активно учешће болесника и публике. Публика доживљава разоноду, посвећење, утеху због обновљене вере, а повремено и реакције скептицизма.⁷¹

Један од изразитих заступника теорије која пажњу усредсређује на представе медијума што падају у транс, развијајући доктрину да је глумац у почетку био искључиви медијум, јесте театролог Кирби (E. Th. Kirby). Он у шаманистичкој основи дионисијанства види порекло сатирске игре и старе комедије. И једно и друго су се развили из фолклорних игара које прати падање у транс и у којима животињски костим или тереоморфни идентитет указују на природу опседнутости у трансу.⁷²

Ако се пажљиво размотре и анализирају неки рецентни садржаји и облици у балканском фолклорном наслеђу, пуно значење структурног аналогана и пандана, а уз уважавање и дијахроног приступа, могу се издвојити питорескне драмске сцене шаманистичких сценарија.

У овом сажетом прегледу најзначајнијих теорија не можемо мимоићи Лума (H. Looms) и његове следбенике, за које је имитација, својствена човековој природи, основни постулат драме и сценских представа уопште у којима превагу носе управо фолклорни драмски сижеи.⁷³

Свим ритуалним моделима зачетим са Фрејзером за које се тврди да садрже драмску акцију, сукобе и решење, супротставља се теорија Нортонa Фраја и Сузане Лангер, који сматрају да су у фолклорној драми основни литерарни садржаји, којима је структуриран ритам смене годишњих доба, ритам човекова живота и понашања. Литерарна усмена либрета нису инспирисана никаквим ритуалом, већ су то засебне композиције условљене моделима из стварног живота.

Метафорички речено, ова покаткад замућена представа о теоријама, тезама и хипотезама као да одсликава једну напрегнуту шетњу кроз *Талијина ђредворја*, која се завршава, што посебно наглашавамо, пред улазом у њен храм, као што је гласовит театролог Валтер Пухнер означио фолклорни театар појмом *Vorfeld* (претпоље), да би га тиме одвојио од институционалног позоришта.⁷⁴

⁷¹ E. Th. Kirby, *op. cit.*, 4.

⁷² *Ibid.*, 115.

⁷³ H. Looms, *The Drama of Savage Peoples*, London 1916.

⁷⁴ W. Puchner, *Brauchterscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, 345.

Ако бисмо се запитали где позориште постаје позориште, онда би то морало бити то *йрелазно йодручје, йшо йрейййолје*, како га је крстио Пухнер, или *Талијино йредворје*, како смо га ми означили. Отуд су у почетку обред и позориште комплементарни. Они се могу одсечно раздвојити само под условом решења једног диференцијалног критеријума, јер се мора водити рачуна о читавом сплету чињеница везаних за прелазну фазу. Зато Пухнер утврђује четири узајамно повезане осе критерија са супротним тачкама: 1.) симбол и стварност, 2.) игра и игра, 3.) светковина и прослава, 4.) ирационалност и рационалност, што је и графички представио на специфичан начин.⁷⁵

„Араји”, српско-грчка дромена

У једној расправи објављеној пре више година проучио сам паралеле у народној религији Грка и Срба.⁷⁶ Слична проучавања наставио сам у неким потоњим радовима у домену фолклористике.⁷⁷ У овом одељку желим да укажем на несумњиве смисаоно-садржајне и формалне подударности у игри под маскама званој *Араји*, заједничкој Србима и Грцима.

Да пођемо од имена. Грци уз назив “Арапин” додају придев црни или именицу црнци, а Срби такође сматрају да име долази пре свега због тога што се учесници у овој игри гараве по лицу, те личе на Арапе, односно црнце. У српској фолклорној грађи припадници арапских народа, као и црнци називају се црни Арапи. У веровањима Срба и Грка, шире узето већине балканских хришћана, Арапин је био симбол и синоним за демона доњег (загробног) света. У српским народним песмама и предањима постоји тамна успомена о црном троглавом Арапину, који има и свој култ.⁷⁸

Арапин се редовно приказује, како у српској, тако и у грчкој народној игри, као насилник црне боје који отима невесте и жене да би их одвео у своје царство. Свему томе треба додати, да су Арапин и Турчин често супституција за ђавола, који је несумњиво увелико заменио некадашње хтонско божанство.⁷⁹

⁷⁵ *Ibid.*, 352.

⁷⁶ Д. Антонијевић, *Заједничко у народној религији Грка и Јужних Словена*, *Balkanica VIII*, Београд 1977.

⁷⁷ Д. Антонијевић, *Византијске брумалије и савремене балканске йоворке балканских народа*, *op. cit.*

⁷⁸ Српски митолошки речник, Београд 1970, 7.

⁷⁹ *Ibid.*

У Србији су игру Арапи први пут забележиле О. Младеновић и М. Илијин у неколиким селима околине Београда, тзв. Београдском Подунављу (Вишњица, Велико Село, Сланци, Миријево, Винча, Ритопек и др). Непосредно су посматрале ову игру за време њеног извођења о Покладама 1952. и 1958. године.⁸⁰ После скоро четрдесет година, 1995. године, Д. Антонијевић и М. Ивановић-Баришић објавили су нова истраживања, такође о Покладама у Великом Селу.

Пре него што приступимо описивању и анализи Арапа, сматрамо да је потребно указати на неке географско-историјске чињенице да бисмо могли лакше разумети оне заједничке црте у овој игри под маскама у Срба и Грка.

Као што је познато, у српској етнологији и историографији, миграције појединих група балканског становништва одвијале су се вековима у разним правцима и на свим просторима. Услед тих сеоба, пише Ј. Цвијић, знатно је измењен распоред народа на Балканском полуострву. У многим областима је једно становништво смењено другим, друкчијих особина, негде другог језика. Настала су укрштања становништва, које се услед миграција измешало, и извршили су се разноврсни етнички и етнобиолошки процеси, који су умногоме изменили етнички тип појединих области; често је нестало старог покрајинског или историјског средњовековног народног типа и образован је нов етнички амалгам.⁸¹

Тако су поменута села у Београдском Подунављу у којима се изводе Арапи, претежно насељена становништвом пореклом из југоисточних и јужних крајева Србије (Пирота, Ниша, Трна, Врања, Сврљига, Прилепа, Битоља, Тетова итд.). За наша разматрања је веома битно, да се међу њима налазе и досељеници из Грчке, из околине Солуна, Сереза и Једрена. Турци су још за време своје владавине доселили многе баштованске породице из предела Марице да им гаје поврће на домаку града Београда.⁸² Многи истраживачи примећују да досељеници из предела Тракије и својом физиономијом подсећају на становнике оних крајева откуда су им преци дошли. Осећале су се огромне разлике у говору, ношњи, обичајима. Слабо су се мешали и орођавали са затеченим становништвом, нарочито са оним из западних крајева Балканског полуострва. Велико Село у коме смо вршили истраживања Арапа (1995), звало се најпре Ново Село; међутим, кад су се доселили становници из Тракије, прозвало се Велико Село.⁸³

⁸⁰ М. Илијин и О. Младеновић, *Народне игре у околини Београда*, Зборник радова Етнографског института САНУ, 4, Београд 1962, 172 – 178.

⁸¹ Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд 1966, 130.

⁸² Р. Николић, *Околина Београда*, СЕЗб, V, Београд 1903, 905.

⁸³ *Ibid.*, 971.

Грчку игру Арапи, истражила је А. Парафендиду у месту Никсијани, године 1975. Ми смо осамдесетих година, ову игру такође проучавали у неколиким тракијским селима. То је село у Тракији у планинској области Пангеона. Игра се одржавала током зимских дана, од Нове године до Св. Јована Крститеља. Поред Никсијанија налази се антички град Акесамене. Сама планина Пангеон, према предању, јесте родни крај Диониса, те је у давној прошлости била позната као центар дионисијског култа. Писани извори упућују да је село Никсијани постојало још у XV веку.⁸⁴

Према истраживањима 1952. и 1958. године, поворке Арапа иду сваке године о Покладама. Људи су веровали ако им Арапи не сврате у кућу да ће се те године неко разболети од арапских богиња. У Арапе иду само мушкарци, обично ожењени људи (у Великом Мокром Лугу) до четрдесетих година старости. Број учесника није строго утврђен и креће се од 7 до 8 (Миријево), 10 – 14 (Винча), 12 – 14 (Вишњица). Маскирани су као млада и младожења, кум, стари сват, девер, свекар, свекрва (или баба и деда), домаћин (који тобоже бележи шта се добија на дар), поп или калуђер. Остали учесници су обичне маске (“слике”), од којих један носи корпу за јаја и сланину, други балон за вино, трећи врећу за остале намирнице, а понекад воде и магарца, на кога товари вреће с даровима. У Вишњици иде и мечкар са “мечком”. У свакој групи је обавезно и по један свирач (фрула, виолина или хармоника). Сви учесници носе на лицу “слику” (куповна маска људског лица), док су раније, како памте старији казивачи, само гаравили лице и изгледали као црни Арапи. Мушкарац који представља младу обуче преко свога одела женску кошуљу са чипком, главу повеже марамом, преко које стави венац од сувог цвећа. У Миријеву је младожења имао на глави похабани цилиндар, а остали шубаре. Неки учесници преко свакидашњег одела навуку беле гаће и кошуље, а у неким селима облаче и стара преврнута одела. Они који представљају бабу и деду изврну кожухе наопако и начине грбу. У Вишњици је мечка имала изврнуту бунду и гасмаску на лицу. Сви, осим младе, носе тојаге, на којима су причвршћене клепетуше. У Вишњици клепетуше везују и за појас. У Великом Мокром Лугу, сећају се, да је један од учесника носио “умету” (мотку дугу 2 – 3 m, на врху умотану блатњавим крпама) и њоме махао (“да се брани од паса али и да застрашује децу”).⁸⁵

На неколико дана пре Белог четвртка договоре се мушкарци ко ће ићи у Арапе и утврде одакле ће кренути. На Бели четвртак састају се и опремају се још пре сванућа, изван села, у пољу (Миријево) или у некој

⁸⁴ А. Παραφεντίδου, *Οι "Αράπ'δεις" της Νικήσιανης*, Πρακτικά του Β' Συμπόσιου λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου, Θεσσαλονίκη 1976, 383-392.

⁸⁵ М. Илијин и О. Младеновић, *op. cit.*

кући на самом крају села (Вишњица), па у зору почињу опход; улазе у свако двориште с виком, уз свирку и звуке клепетуша. Раније је, кажу, све то било знатно бучније него данас. Карактеристично је да за време пута, при уласку и изласку из куће учесници испуштају неартикулисане гласове.⁸⁶

Арапи свраћају у сваку кућу. И ретко их ко одбије, а жене им се особито радују. Група се зауставља у дворишту, пред улазом у главну кућу, где их чекају укућани. Најпре се један од учесника јави домаћину: "Јесте ли задовољни? Како вам се допадају Арапи, је ли слободно заиграти?". Баба улази у кућу и прима дарове (јаја су обавезна као поклон, затим сланина, суво месо, друге намирнице, пиће и новац). Млада прилази домаћину и домаћици, љуби их у руке, а ако има девојке у кући, покушава да се с њом пољуби. Сви се шале и задиркују. За то време младожења поведе коло испред врата. Не постоје одређене игре за ову прилику, већ се уз произвољно изабрану мелодију игра одомаћени тип игре. У игри се често намерно криве и "измотавају". Полазећи из куће, Арапи се труде да неприметно украду понекко јаје из гнезда, парче сланине из оставе или венац црвене паприке, који виси у трему сваке куће. Кад на овај начин обреде цело село, врате се у кућу из које су пошли или изаберу неку другу кућу усред села, у којој ће се поново састати још истог дана на тзв. гозбу, или, како обично кажу, на свадбу. Домаћица те куће спрема ручак или вечеру од прикупљених намирница, а Арапи поделе међу собом новац или за њега купе још вина и ракије.⁸⁷

Наравно, Арапи су данас много изгубили од своје првобитне важности и потпуности, али је право чудо како су се уопште одржали и до нашег времена у доста свежем облику.

Сада ћемо описати обредну поворку Арапа у Великом Селу, коју су забележили Д. Антонијевић и М. Ивановић-Баришић, дана 5. марта 1995. године. Обичај се изводио на дан Поклада, у недељу, за разлику од ранијих година, када се обред одржавао четвртком. У недељу село опходи поворка одраслих, а дан уочи "правих Арапа", у суботу, исти обичај изводе деца.

Покладну поворку у Великом Селу сачињавали су, у време наших проматрања, тридесетак мушкараца, што није устаљени број, јер их у групи може бити мање или више. Број учесника је увећан последњих неколико година. Како рече један од учесника, "сви хоће у Арапе", зато што им тада неће нико замерити на прекомерном јелу и пићу и слободнијем понашању, које је једна од значајних карактеристика обреда.

У поворци су сви учесници под маскама, осим свирача. Појединци имају и одређене улоге. Издвајају се млада и младожења, кум и стари

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

сват, баба и деда, домаћин поворке, поп и др. Остали учесници без “специјалних улога” носе маске на лицу и прерушени су. У поворци су два свирача, обично један хармоникаш. У Великом Селу је те године био и један гитариста под маском. Свирају се и певају савремене песме. Ранијих година је била, као што смо нагласили, обавеза учесника да у сваком дворишту заиграју коло, што се више не практикује и што изазива “сету” код старијих мештана, који кажу да се обичај ранијих година изводио потпуније и много боље. Сви учесници без посебних улога имали су у рукама пластичне кантице (од уља, сока, детерџента,) у које су ударили дрвеним штаповима, покушавајући на тај начин да увећају бучност поворке.

Маске које имају Арапи на лицу углавном су куповне, најчешће од пластичних материјала, мада смо видели и маске од платна, као и гасмаске. Све имају антропоморфни изглед, осим неколицине које изузетно асоцирају на зооморфне ликове. На главама учесника могле су се видети разноврсне перике, капуљаче, шубаре, шешири, плетене капе, мараме. Учесници поворке својим изгледом веома одударају од изгледа ранијих година, нарочито у погледу маскирања, како су нам то наглашавали мештани. Међутим, у изгледу Арапа запажене су велика маштовитост у креирању ликова. Коришћени су делови војне одеће, али и они који се више не носе, одрпани и поцепани; нарочито је доста одевних предмета од пластичних материјала. Код учесника смо запазили и звона, метлу и лисичју чељуст, коју је један носио на дужем штапу. Други је око врата имао венац црвене паприке.

Свакако, најинтересантнији члан поворке је “млада”. Њен изглед и кретање треба да опонашају праву младу. Обучена је у белу дугачку хаљину са “ђерданом” (од пластичних перли) око врата. На глави има перику зелене боје, преко ње – мараму и шешир, а преко свега још комад беле чипке да дочара вео. Делимичан протест и знатижељу мештана изазвао је недостатак стомака, јер сви су очекивали да виде “трудну младу”. Млада је носила преко руке плетену куповну торбу у коју је стављала добијени новац.

Младожења је на глави имао капуљачу, а на телу неколико старих џемпера различите дужине. Кум, који је носио пластичну корпу за дарове, по оделу се није много разликовао од младожење. Баба и деда су имали карактеристичну грбу на леђима. Баба је имала на глави перику са доста дугом косом. Дужност домаћина поворке је да уведе учеснике у двориште, да се рукује са домаћином и да му пожели добро здравље и сваку срећу. Препознавао се по шеширу на глави и венцу црвених паприка око врата. У руци је носио штап прилично лепо обрађен, као ознаку старешинства. Маска коју је имао на лицу била је обележена јаким црним брковима. Поп је био у дводелном белом оделу. На глави је имао перику, преко лица платнену маску беле боје, са прорезима за

очи, нос и уста. На челу је имао исцртани крст црвене боје као ознаку улоге у обредној поворци. Наглашено је да су Арапи мушка дружина. Сваке године пред Покладе договори се један број мушкараца из села ко ће ићи у Арапе, као и о подели улога и задужењима. Поворка Арапа у Великом Селу је кренула око девет часова изјутра. Тога дана, док не прође поворка и не посети свако домаћинство, не започиње се никакав посао, а ако је евентуално започет, прекида се.

Арапи не улазе само у “празне” куће (где нико не станује). Не улазе такође ни у куће које су у жалости. Врло лоше се гледа на ону кућу која не жели да прими Арапе. Сматра се да ће та кућа лоше проћи.

Арапи улазе у црквено двориште, где такође примају дарове. Последњих неколико година свештеник избегава да их прими, изговарајући се да нема времена. Међутим, улогу попа и дародавца обавља попадија. Ранијих година су учесници правили одмор и доручковали у црквеном дворишту. Сада само мало предахну, а доручкују у сеоској кафани. Једе се сир, шунка, сланина, салата, а служи се алкохол (ракија, вино, пиво). Храна коју поједу учесници плаћа се новцем прикупљеним од прилога. Од истог новца се плаћа и вечера, као и заједничка гозба која се спрема после недеље дана (у петак).

Обилазак села се обично завршава у вечерњим часовима. Добијена храна (јаја које обавезно даје свака кућа, и мало сланине, знатно мање него што се некада давала) подели се на равне делове. А добијено пиће се добрим делом још у току обиласка села попије.

По мишљењу мештана Великог Села, Арапи треба да заштите кућу од несреће, а нарочито од болести. Страхује се да би њихов недолазак имао врло негативне последице по домаћинство (кућу).

Као што смо нагостили, обичај Арапа у Грчкој описаћемо према истраживањима Александре Парафендиду, која их је на лицу места проматрала у селу Никисијани године 1975, уз допуну наших непосредних истраживања. Познато је да су најпопуларнија прерушавања, маскирања она која се одржавају за време Поклада. Међутим, у неким крајевима Грчке, по правилу, прерушавања за време Поклада нису позната. Напротив, у тим крајевима маскирају се уочи Божића, негде за Нову годину, другде за Богојављење или на дан св. Јована Крститеља. Арапи села Никисијани одржавају се на дан св. Јована Крститеља.⁸⁸

Током ранијих година обичај је отпочињао по завршетку службе у цркви. Главни актер који носи фустанелу (кратку сукњицу, веома богато набрану), предводи маскирану групу и држи овчарски штап. Свака група има свог “фустанелофороса”. Веома је интересантан начин маскирања Арапа. По правилу, до тела носе плетену вунену мајицу са рукавима, црне панталоне из старе локалне ношње, а листове од колена

⁸⁸ 'Α. Παραφεντίδου, *op. cit.*

до глежања увијају тканином од вуне откане на разбоју, стварајући неку врсту доколеница. Преко ове одеће облаче дебелу овчарску кабаницу, која покрива тело и досеже скоро до пола листова. Задњи део ове кабанице, леђа, напуњена су листовима кукуруза, стварајући на тај начин грбу. Око струка су дебелим конопцем везане четири клепетуше.

Од већег интереса је покривало за главу, које је истовремено и маска. Израђују га од јареће коже, по правилу црне боје. Међутим, пошто, како изгледа, тешко долазе до црне јареће коже, маску израђују и од беле коже. Да би покривало добило одговарајући облик, скидају од коже главу и ноге. Покривало се зове "барбота". Арапин гледа и дише кроз рупе отворене у висини очију и уста. Горњи део барботе се пуни кукурузовином као и поменута грба, и завршава се тако, да ствара један огроман шиљак који личи на мали торањ, који се према врху сужава. Арапи су снабдевени са једним дрвеним предметом налик на нож, дужине 60 cm, или нешто дужим. Хођајући или, тачније речено, скакућући витлају овим ножем.

Извођачи су обично младићи неожењени или верени. Свака група састоји се од 3 до 6 Арапа. Као што смо рекли, у прошлости групу је попуњавао и један који је носио кратку сукњицу, "фустанелофорос".

Група Арапа обилази село, хођајући скакућавим кораком, као да играју, покрећући на тај начин, сасвим природно, огромне клепетуше које непрекидно звоне, одржавајући такт. Цело село, старо и младо очекују Арапе на вратима. Верује се да они доносе срећу и здравље. Чашћавају их ракијом и вином. Свака група, кад наиђе на неки празан простор, зауставља се. Тада чланови који сачињавају групу бацају на земљу дрвене ножеве и почињу да играју, околно наоколо. Пре би се рекло да скакућу да би клепетале клепетуше. У наставку двоје из групе боре се у дуелу. Један од њих пада, симулирајући мртвога. Тада сви остали играју око њега.

Све групе Арапа, пошто обићу неколико пута село, скупљају се на централном сеоском тргу, где их очекује мноштво народа и једна специјална група, која се састоји од жена и мушкараца, одевених у старе локалне ношње. Уз звуке народних инструмената: бубњева, гајди, кларинета, играју сви заједно.

Као што смо рекли на почетку, Арапи из села Никисијани не представљају изоловани случај. Они се уклапају у прерушавања за време некрштених дана. Међутим, на лик Арапа наилазимо при прерушавању и за време Поклада. Наравно, начин прерушавања Арапа је различит од једног до другог случаја. То се постиже маском, црнилом, гарављењем или неком другом црном бојом, којом се премазује лице особе која опонаша Арапина.

Александра Парафениду, у обичају села Никисијани наглашава опходе Арапа, познате у још два насеља под истим именом: један се

одржао у граду Дидоматискону, а други у селу Велведу, где се мушкарци и жене прерушавају у Арапе, користећи као црнило гар или неку другу црну боју. Сасвим сигурно, присуство једног или више Арапа у обичајима у Грчкој није случајно. Навешћемо још неколико примера.

У селима у близини Касторије, на Нову годину, групу играча под маскама чине три невесте, исто толико младожења, једна старица и један Арапин, доктор и медвед са звонима. У Мецову, о Новој години и св. Јовану Крститељу, групу приказивача под маскама сачињавају: невеста, обучена у европски костим, младожења, обучен у фустанелу, доктор, баба с преслицом и лажном бебом у наручју и једног или неколико Арапа. Арапи носе звона и лисичје репове, а лица су им под маскама или нагарављена. Они нападају невесту, због чега их младожења гони штапом. У суседном селу Амеру слични приказ изводи група мимичара такође позната као Арапи. Они носе црне кожане маске и реп.⁸⁹

У игри Арапа, како српској тако и грчкој, очигледни су многи заједнички елементи и радње. У њима се налазе две битне структуралне компоненте: једна, данас већ заборављена или напуштена несумњиво је религијско-магијска, а друга, знатно претежнија је миметичко-катартичка као битно обележје дромена, са пуно забавно-извођачких црта које су потисле култни садржај. Међутим, и једну и другу компоненту прожима и трећа, социјална, која није без значаја.

Арапима се жели да се прикаже да су силе мрака и све што тишти сеоску заједницу истеране из села, али њихов се повратак очекује следеће године, када ће бити поновљено истим редом. Последњи ступањ Арапа је епифанија или теофанија, трнутак у коме херој васкрсава, а силе мрака бивају истеране у спољни простор. Управо на овом месту завршава мим – сврха је откривена и поново се распознаје општи узорак, добро сеоске заједнице.⁹⁰

Комичне ситуације у Арапима јављају се у безброј варијаната (рецимо у симулирању коитуса, што је често саставни део магије плодности), а такође пружају одушка народном расположењу и веселости.

Арапи често воде дијалог са посматрачима. У току разговора мењају глас, а према улогама које играју треба да дочарају карактер који приказују. Језик који се том приликом употребљава је обичан језик сељака из народа, често опор и груб. Они не уче своје улоге, јер знају садржај игре и у часу када наступају врло лако могу да импровизују. Питање улоге гледалаца је од изузетно значајно у Арапима. Актери и спектатори чине јединство. Разлике између извођача и гледалаца се губе.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphores-Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press 1974, 55 – 56.

Ако се са кореолошке стране анализирају покрети у игри, а са музичке гласови са певањем, може се рећи да они упућују на велику старину. Међутим, упоредна истраживања у том правцу су доста тешка због тога што нам није позната музика из древних времена. Музика и игра, узети у целини, уз употребу реквизита и симбола који у основи имају магијско-култну инспирацију, аутоматски су изражајни и за позориште.

Катартички образац чије смо скривено деловање могли да пратимо у Арапима, не смањује миметички образац. Напротив, он од самог почетка има улогу његовог скривеног мотива, могућног партнера који се током извођења јавља и губи, да би тек на крају показао своје право лице и тако открио функцију, дакле – сврху мима.

Горанска „свадба“

Године 1993, на Ђурђевдан, у селу Млике лично сам пратио извођење шаљиве мушке игре под маскама, једну врсту пародије на истинску горанску свадбу. Игра је позната само у овом горанском селу. Неколико дана пре Ђурђевдана група одабраних младића поделе улоге за ову игру и договоре се о свим појединостима као што су: маскирање, реквизити, коњи, музика и др. Главне улоге имају невеста – мушкарац и младожења. „Она” је у венчаници са црвеним дувком преко главе и лица. У једној руци држи отворен кишобран богато украшен разнобојним тракама од хартије и другим украсима. Невеста јаше на оседланом коњу с прекривачем. О њој брину коњовоци који се током поворке смењују. Младожења је нагарављеног лица у грађанском похабаном оделу, са клепетушом око врата и боцом алкохола у руци, имитирајући пијанца. Поворка полази са места „Нишан” и долази у сред села. Прати је гомила мушког света и деце уз продорну музику зурлација и гочобија. У центру села поворка се зауставља. Овде настаје изузетно весело, шале и играње, а у томе учествују мушкарци. Остали житељи села, међу њима нарочито жене, само су посматрачи. То је једна врста гледалишта из кога долазе различите доскочице упућене невести на коњу, која одговара обично ласцивним фразама. Присутнима се дели ђурђевданско биље донесено из поља. Невеста, такође, све време држи у руци киту ђурђевданског цвећа. Природно, главна личност у овој игри је невеста. Свако од присутних жели да је додирне, јер се верује да је то добро за срећу, здравље и плодност. На махове, приказ постаје све бучнији и претвара се у разуздану маскирану сцену са публиком инкорпорираном у актере ове занимљиве травестије. Уз бучне тонове зурли и гочева невесту доводе испред једне куће где је на прагу дочекују свекар и свекрва (мушке улоге), дајући јој погачу и сито. Ова пароди-

ја на горанску свадбу завршава се заједничким колом извођача и посматрача. Коло води невеста, сада без покривала на глави. После неколико одиграних кола одлазе својим кућама на ручак.

За време одржавања праве горанске свадбе, мушкарци изводе једну шаљиву игру под маскама звану „Чичевци“. И у тој игри мушкарац има улогу невесте. Он је преобучен у похабано невестинско рухо. Други је младожења са старачком маском на лицу, грбом на леђима и повећим штапом у руци, којим брани невесту од насртаја мушкараца. Ова игра изазива смех и разоноду међу свадбарима, посебно у нешто слободнијим призорима и покушајима да се симулира коитус.

Македонија

Џемалари

У целој Македонији, нарочито у Скопској котлини, према истраживањима Кличкове, маскиране поворке мушкараца тзв. џемалари, џамалари, врше опходе по селима између Божића и Богојављења. Према нашим истраживањима, у неким селима области Дебрца, на пример у Белчишту и Струшко-охридској области, селу Подмољу, маскиране дружине се називају василичари. Они обилазе домове на дан Св. Василија. Маскирану дружину сачињавају млади људи, међу којима се изабегу ове улоге: два старца са дугом брадом од кучине и изврнутим кожом, два мушкараца у женским улогама, један као невеста са преслицом у руци, а други орвана (*ορφανος* = сиротица), представља распуштеницу. У групи су још три девојке (маскирани мушкарци) затим војвода са оружјем, поп и лекар. Џемалари су окићени многим звонима и клепетушама. Они започињу игру чим стигну у нечију кућу. Најпре старац са грбом на леђима нуди домаћину девојку, хвалећи је да је веома радна и добра домаћица. Девојка показује своју вредноћу на тај начин што сито изврће наопако, а жар са огњишта разбацује по кући. Старац у међувремену пада у несвест, а девојке плачу за њим, оптужујући домаћина да је крив за његову смрт и тражећи одштету због тога. Лекар прискаче у помоћ, а поп за то време чита тобожњу молитву. Војвода узима ствар у своје руке и ислеђује ко је крив за старчеву смрт; пита лекара да ли има лека, на шта му он одговара да нема. Војвода на крају тражи од домаћина да нешто плати не би ли мртвог старца избацили из куће. После тога се позива дерач да га одере, па се тада развија шаљив дијалог и симболично комадање мртвог старца. Како примећују истраживачи, у свему томе има доста слободног понашања, а

објект ласцивних сцена је баба – невеста. За ову игру џемалари добијају од домаћина дарове обично у намирницама. Према неким подацима, они благосиљају укућане, желећи им плодност у стоци, берићет у пољу и умножавање чељади. Треба напоменути и то да поворку прате свирачи на гајдама и шупелки, уз игре и песме. Џемалари најављују долазак у сваку кућу ударањем у врата помоћу тзв. патерице – дрвеног штапа чији облик подсећа на фалус.⁹¹

Бугарска

Кукери и сурвакари

Обичај кукери се изводи у Бугарској током прве недеље великог предускршњег поста. Познат је у источној (углавном југоисточној) Бугарској. Други обичај, сурвакари, упражњава се око Нове године, најчешће на Василевдан (народно име за дан Св. Васиља или дан Нове године, 14. јануар по јулијанском календару). Уобичајен је у западним бугарским крајевима.

Кукери. - Према Арнаудову, Вакарелском, Генчеву и др. најважније лице је Кукер, један вид идеалног хероја без друштвене опредељености. Једина особина која га повезује са реалним животом је насртање на бабу, која се у много случајева сматра његовом женом и с којом често симулира грубе физиолошке радње. Кукер је одевен у овчје, козје, ређе срнеће и зечје коже, с длаком окренутом споља. Понегде обавије руке кецељом; на глави обично има маску од коже (овчје или зечје), са роговима и ушима. Уместо носа служи му црвена паприка, о појасу су окачена звона, позади има лисичји реп, а спреда, сакривен испод крзна или остављен да се види, добро моделован дрвени фалус обојен у црвено. Наоружан је метлом, дрвеном сабљом или штапом. Баба је одевена у старе женске хаљине локалне народне ношње, има грбу на леђима, а спреда је понегде представљена као бременита. Лице јој је набељено или нацрвењено као у невесте, или грозно нацрњено. Често носи преслицу и преде, а у неким случајевима носи и дете – лутку увијену у рите. Момци и девојке су у локалним ношњама, набељени брашном и нацрвењени. Цар је у више случајева лепо одевен младић, заогрнут „скупоценим“ огртачем, често има дугу браду, а на глави му је кошница, као круна, обавијена белом марамом. На грудима су му окачени комади

⁹¹ В. Кличкова, *Божикни обичаји во Скојска коџлина*, Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје 1960, 237 – 240.

метала који представљају медаље. Он пуши на дугом чибуку. Обично га прате телохранитељи или га возе у колима. Понеки телохранитељи носе црвене појасеве и називају се војницима или, по турском, сејменима. Кадије и харачлије носе синцире и тефтере да би сакупљали данак. Поп је у мантији или је огрнут чергом. Цигани и мечкари су у дроњцима, нагарављеног лица.⁹²

Кукери иду улицама, обилазе куће по селима, дижу несносну галаму, играју уз заглушујућу вику, скачу, ударају у звона и збијају шале с публиком, јурећи девојке међу посматрачима с намером да фингирају акт поменутих дрвеним фалусом, а особито то чине с маскираном бабом. Поп има адекватну улогу: он венчава Кукера с бабом, или маскиране момке с девојкама. Лекар притиче у помоћ ако неко од играча падне од умора или се тобоже разболи.⁹³

На крају игре појављује се цар којег носе на ћилиму или га возе на колима. Они долазе на сеоски трг на коме су се сакупили сељаци и сељанке, одрасли и деца. Приређује се заједничка трпеза на којој главно место припада цару; са њим су за трпезом угледнији сељани без маскираних учесника. За то време се маскирани с бабом на челу упрегну у јарам с ралом. Једно уже везано за рало бива не приметно пребачено на цареве груди. Цар, с чашом вина у руци, наздравља и благосиља са жељом да буде много жита, више деце и слично. У међувремену, маскирани повуку уже којим је цар привезан и он падне, после чега се неочекивано прихвата рала и потеря оне који су упрегнути да ору. После неколико застајкивања, узима шиник са житом и сеје. За то време га тегљачи ометају у послу, он пада на земљу и испушта шиник са житом; све се то понавља три пута. Док оре, он прутом бије окупљени народ. Кад падне вече, одводе га кући где приређује гозбу.⁹⁴

Две поменуте дромене имају читав низ различитих облика и познате су под различитим именима: старци, бабугери, ескари, васеличари, итд. Скоро свуда у Бугарској име обичаја изведено је из имена учесника. Осмотримо главни лик међу кукерима. Главни кукер, којег називају и стари кукер, прави кукер, итд., заузима средишње место међу извођачима (који су сви названи општим именом кукери). Он је често и вођа групе. У неким местима ову улогу игра тзв. хаџија, хаџи боба, хаџи бег, итд. Кад год се појављују у обичају као ритуалне личности, краљ (цар) и краљица (царица) имају и централну улогу. Међу извођачима се скоро увек појављује млада (булка, невеста) с младожењом (младоженец) или без њега, с малобројном или великом пратњом коју чине ритуалне личности. Веома често се као један од ликова појављује старица (тзв.

⁹² Х. Вакарелски, *Етнографија на Българија*, Софија 1974, 701 – 702, 705.

⁹³ *Ibid.*, 703.

⁹⁴ *Ibid.*, 704.

баба). Њу често представља грбава старица. Млада, или старица, понекад носи лутку, кукерску бебу. У групи се обично налазе берберин (браснар) и два скупљача пореза. (Они су представници турских власти и зову се харачари). Ове потоње ритуалне личности и остали извођачи немају значаја за главне ритуалне радње. Чак се и у раним описима овог обичаја запажају њихова разноликост и непостојаност.

Сразмерно чешће фигуре јесу забављач, мечкар и његов медвед. У овој групи извођача обично срећемо попа, неке врагове, цигански табор, турског полицајца (заптију) и друге фигуре из скорије прошлости или из стварног савременог живота.

Главне фигуре у другом обичају јесу сурвакари. Главни сурвакар, краљ, обично није присутан, а невеста и младожењец играју главну улогу уз мечкара с медведом, попа и црквењака. И овде је улога споредних фигура мања, па их у групи често и нема.

Лако је уочити да у оба случаја отеловљење главне групе извођача припада другом типу тј. потпуном отеловљењу. Особа се не мења нити се преображава у неку другу конкретну особу која поседује обележја која би имала у стварном животу. Извођач је кукер или сурвакар, а оно што је важно нису његове индивидуалне карактеристике, већ, пре, типске карактеристике. Свака индивидуална особина кукера или сурвакара одговара традиционалном појму кукера или сурвакара. Кад је реч о отеловљењу, међу главним ритуалним фигурама млада (булка) има самосталнији положај. Она се преображава у фигуру младе и носи њена општа обележја. Њих наглашавају и у први план истичу њене репродуктивне способности, које су у складу с општим духом обичаја.

Као у народном театру, друга половина учесника, на коју смо већ указали, има споредну улогу у обичају и такође се отеловљује. Они се ту појављују као типови само утолико што су представљене особе готово лишене индивидуалних обележја. Индивидуализоване одлике остају у равни професионалних симбола и обично су уведене с намером да засмеју или да се подсмехну.

Кад је реч о ликовима, очигледно је да се главне ритуалне личности у ова два обичаја разликују. Управо та разлика, а пре свега природа главних ритуалних фигура, дају основа да кукере сматрамо изданком трачког елемента, а сурвакаре изданком словенске компоненте. Млада и младожења у оба случаја словенског су порекла. Они указују на процес културне интеграције који се одвијао у Бугарској.

Маске и костими, који такође пружају могућности за диференцирање ова два обичаја, имају важну улогу у отеловљењу. Основни типови маски су зооморфни. Најкарактеристичније маске кукера јесу маске с главом вола (или бика, јарца, овна, коња, петла, медведа итд.). Осим маски бика, овна и коња, сурвакари носе и маске дивљих животиња – јелена, лисице, вепра итд. У многим случајевима, посебно кад је реч о

маскама нађеним током последњих година, тешко је препознати неку одређену животињу. Неке од тих маски дочаравају само општу представу животиње. Као знак за разликовање два обичаја обично се узима заступљеност већег броја животињских маски у кукерима, а маски дивљих животиња у сурвакарима, при чему се у овом другом чешће јављају птичје маске. Овде би требало рећи да су научници посебну пажњу посвећивали употреби маске бика у кукерима, узимајући је као индикацију за везу тог бугарског обичаја с древним трачким прославама у Дионисову част. Маске кукера и сурвакара разликују се и по материјалу и по начину на који су направљене.

Одећа кукера и сурвакара такође је важна кад је реч о овом питању. Најчешћи материјал је воловска, козја, овнујска, лисичја, вучја, вепрова или зечја кожа. Као и кад су у питању маске, материјал има важну улогу. Крој одеће је сасвим једноставан, па су неки истраживачи склони томе да у њој препознају раније историјске типове одеће. У доба кад је обичај још активно упражњаван, припрема костима је била у надлежности самог учесника и често је представљала тајну. Сваки учесник је ловио дивље животиње и птице, како би дошао до погодног материјала за маскирање. Осим врсте материјала и изгледа костима, сматрало се да и начин његовог прављења доприноси релативној независној важности за решење основног конфликта: ритуалној магији која треба да осигура плодност.

И сви остали реквизити, као што су дрвени фалуси обојени у црвено, помет (посебан штап с комадом тканине за чишћење пећи), дрвени мачеви, прутеви, клепетуше итд., имали су своје посебно значење. Неки од њих (нпр. помет), имају исто самостално значење у осталим народним ритуалима.

Овде ћемо понудити опис посете коју сурвакари чине вече уочи Нове године (14. јануар, дан Св. Васила) у Пернику (централни део западне Бугарске), према запису Генчева.⁹⁵ Домаћин дочекује и поздравља сурвакаре, а потом их позива да уђу у двориште. На трем је стављен шарен, ручно ткан ћилим. У дворишту се постављају столови са храном и поклонима, као приликом свадбе. Сурвакари играју коло и својим штаповима срдачно лупкају домаћина по раменима. Баш кад треба да отпочне свдабени ритуал, домаћин изненада открива да нема свештеника. Сви га траже у општој збрци; црквењак га проналази и доводи; међутим, поп заборавља да понесе ритуалне предмете. Домаћин му даје разне кућне предмете који би требало да замене оне ритуалне. Све је спремно, али свештеник и даље ћути. Обред почиње тек пошто га домаћин дарује. Венчање се одиграва у духовитом тону; прате га

⁹⁵ St. Gencev, *Bulgarian Folk Customs with theatrical Elements* (Papers presented at a simposium), Pitsburg 1976, p. 111 – 126.

благослови за богату жетву, добробит дома итд. Венчање често остаје недовршено. Сурвакари примају поклоне, нуде им се храна и пиће, потом из те куће одлазе у следећу, где се ритуал понавља.

У обичајима се могу разликовати две врсте радњи: ритуалне радње, где главне ритуалне личности играју главну улогу, и споредне радње (у односу на сам ритуал) које прате главну радњу и укључују ликове од споредног значаја.

Сами обичаји се састоје од два главна дела. Први постоји и у ритуалу кукера и у ритуалу сурвакара. Други је типичан за кукере, као и за један средњи тип који је сроднији кукерима. Први део (заједнички за оба обичаја) чине обилазак села, игра испред кућа, исказивање жеље да плодност буде свеопшта и сакупљање поклона. Најпре се учесници окупљају на традиционалном месту (обично је то сеоски трг), пристижу скачући и звонећи звонима, шале се с пролазницима и ударају их штаповима. На сеоском тргу се изводе посебно кукерско коло и неколико драматизованих сцена, тј., кукер гине па га у живот враћају млада или баба; кукерску бебу односе и јадикују; односе хлеб; припрема се сетва; изводе се фалуске сцене итд. Истоветне сцене или неке од њих понављају се кад кукери крену по кућама.⁹⁶

Други део радње се среће само у кукерским прославама: то су ритуално орање и сетва семена. Тај део се обично изводи с вечери на сеоском тргу, на истом месту одакле се полази у обилазак кућа. Присуствују скоро сви мештани. Овде главна улога припада краљу, млади или, ређе, осталим главним учесницима ритуала. Краљ стиже на трг колима која вуку волови (маскирани кукери). Више других кукера доносе дрвени плуг и семе које треба посејати. Док се остали кукери и женски део публике још међусобно зачикују, сви присутни плаћају порез, неке од њих брију итд. Међутим, чим отпочне главна ритуална радња, сва пажња се усредсређује на краља. Неколицина кукера се упрже у плуг. Обично оре невеста или когод други, док краљ иде за плугом и свечано сеје. Сваки покрет руке и свако бацање семена праћени су силним поскакивањем увис, при чему се чују звона причвршћена кукерима за појасеве. Према старом веровању, ти скокови ће допринети да пшеница високо никне. После сетве, краљ благосиља, пожелевши свима добру жетву, здравље и много деце. У том тренутку, кад је сетва већ обављена, кукери каткад нападају краља, обарају га на земљу и убијају. Невеста или баба горко оплакују његову смрт и после тога он се враћа у живот.

Ритуално орање и сетва не могу се потпуно разумети ако се посебно не нагласе неке особине ликова који у ритуалу учествују. Једина особа која може бити краљ у овом обичају јесте добар домаћин, онај

⁹⁶ *Ibid.*

коме је пошло за руком да произведе обиље семена и који ужива велики углед. У овом случају, лични квалитети глумаца подвлаче квалитете лика у који се он преображава те тако појачавају магијску радњу. Слично томе, кукери осигуравају успех магије, изводећи фалуске сцене с крепкошћу и снагом.

Кључна тачка главних радњи потпуно је јасна. Истраживачи су често тумачили сцену убиства и оживљавања краља, при чему је већина ишла Фрејзеровим трагом, тумачећи је као аналогну циклусу смрти и поновног рађања природе.

Споредне сцене, тј. оне које прате ритуалне сцене, много су индикативније у погледу театарских елемената. Засебно узете, оне откривају аспекте свакодневног живота приказане у комичном светлу. Ако у главној ритуалној радњи учествује, посредно или непосредно, читава заједница, учешће у оваквим сценама је спонтано. (Порески обвезник никада не носи маску, као ни особа коју брију итд.) Приређује се заједничка вечера на којој главно место припада краљу. Типично обележје које овде ваља нагласити јесте важност импровизације на којој се често темељи цела сцена. Са чисто формалног становишта, те сцене су ближе народном театру. Чак и у доба кад су ови обичаји активно упражњавани, те сцене нису биле ритуалног карактера, већ им је функција била да забаве и разоноде. Стога су оне сродне народном театру, и то не само по форми већ и по функцији. Управо веза тих сцена с обичајем доводи до њиховог сезонског понављања и даје им значење ритуала.

Традиционални обичаји, а посебно они са театарским елементима, доживљавају занимљиву судбину. Са свеобухватном реорганизацијом друштвеног живота и економије, стварањем новог погледа на свет, широким развојем културе и продором професионалне уметности у сваку кућу (посредно или непосредно преко масовних медија), окончава се ритуална функција ових обичаја. Виши ниво уметничког укуса донео је и нове оцене о тим неритуалним сценама, које су чак и у свом традиционалном облику имале функцију спектакла. Све то је довело и до нових оцена обичаја и њихових ритуалних дромена. Обичај побуђује интересовање као део културног наслеђа који садржи дубоко емоционалне театролошке елементе, а изражава и природну лепоту. Као културно наслеђе уопште, дромена се сматрају изразом стваралачких способности народа и споном између прошлости и садашњости.

Румунија

Игре под маскама

Фолклорни материјал о маскама и маскираним поворкама у Румуна одликује се великим богатством и разноврсношћу типова и садржаја који указују, мада не увек и не у целини, на извесне везе и сличности са истом врстом материјала код осталих балканских народа. Више писаца, од којих да споменемо само неке, Вулканеска, Попа и Малуцкову, бавили су се питањем маскираних опхода код Румуна.⁹⁷ Из онога што ови аутори доносе, може се закључити да се најчешће јављају зооморфне и антропоморфне маске, које су ретко усамљене. На пример, маска старац чини читаву гомилу старца – старица (баба), затим Нова година, Стара година, јарац (турка, шербуљ, брезаја, капра, цуца, камила, клоцалица и др.). Очигледно је да зимски обичаји садрже највећу употребу маски и маскираних поворки. У раздобљу од децембра до јануара одржавају се многи маскирани обреди са особитим значењем, које припада прелазу из једне године у другу, из једног егзистенцијалног циклуса у други. За разумевање материјала, према речима Попа, веома је карактеристично да знатан број маски у оквиру новогодишњег циклуса није довео само до промене функције од једног обичаја до другог него и до врло значајног преношења елемената првобитно својствених једном обичају или неколицини обичаја на све друге.⁹⁸

Међу дроменама занимљиву групу чини *брезаја*. Брезаја има животињску маску са ликом козе или лисице, а прате је вођа, деда, баба, невеста, ђаво, поп, ловац и други. Сви су опремљени зооморфним и антропоморфним маскама које израђују сами извођачи у првим данима децембра, као и остале реквизите који ће бити употребљени током опхода. За то време се уче игре и песме како би све било спремно два дана пре Нове године. Деда носи дрвени фалус, са којим изводи опscene сцене. Баба је у поцепаној одећи са које висе дроњци. Жене откидају дроњке и њима каде децу која су плашљива или болују од неке болести. Сви носе о појасу звона, а у рукама бичеве или штапове. Веома су екстравагантне маске направљене од перја домаћих животиња. У рано јутро на дан Нове године, група маскираних почиње игру од куће до куће, од села до села. На том путу брезаје трче и праве велику галаму, лупајући звонима. Кад улазе у двориште, неки играју, а други изводе

⁹⁷ М. Илић, *Клоцалица, шербуљ или цурка*, Рад војвођанских музеја, 12 – 13, Нови Сад 1964, 62.

⁹⁸ М. Pop und C. Eretescu, *Die Masken im rumänischen Brauchtum*, Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 63. Jahrgang, Heft I, Basel 1967, 162.

шале и непристојне сцене. Један се обично пење на кров куће одакле скаче у снег и ваља се. Деда са фалусом јури бабу. Свештеници и калуђери дају савете супротне црквеној догми, а доктор савете супротне правог медицине.⁹⁹

И друге зооморфне маске, као што су турка са ликом јелена, коза (капра) и сличне, садрже и ликове бабе и деде који изводе опсцене призоре. Баба је увек мушкарац одевен у женску одећу, на лицу има маску, а у руци метлу. Овај лик обавезно игра са маском турком;¹⁰⁰ иначе су опходи са турком на Божић обично повезани са колиндањем са којом се обилазе домови у селу, уз страховиту буку коју производи ударање вилица ове дрвене маске. Укућани као награду дају турки колач у облику ђеврека, односно стављају га на кљун маске. Према опису опхода са турком код Румуна из места Базеша у Југославији, о коме пише Малуцкова, види се да турка „умире” на Нову годину.¹⁰¹

На дан Русалија се изводе дромене као свечана поворка у којој учествују момци и дечази. Свака група има по једну особу одевену у лишће од липе, која на глави носи круну од цвећа. Она бира два барјактара и две особе с бичем. С великом свитом, уз музику, обилазе разна места. Они јашу најлепше коње одевени у лишће. Момци су на коњима, а дечази за њима на дрвеним коњићима. Кад се дружине састану, развије се међу њима жестока борба (рат), чији је циљ освајање заставе непријатељске дружине. На русалијски уторак понавља се ова свечана поворка, али се сада они који су пре били прекривени лишћем липе преоблаче у женске хаљине, идући од куће до куће и добијајући дарове најчешће у природи. На саме Духове литија излази у поља, барјактари улазе у усеве, машући барјацима изнад њих, док остали певају црквене песме.¹⁰² Махање барјацима над болесницима и игре око њих убрајају се међу највредније и најкарактеристичније русалске дромене. Овде су удружени многи детаљи русалских обичаја који подсећају на делове калушарског обреда, пре свега у чину да се поред живих коња на којима јашу момци, јављају и дрвени коњићи. Овај пример најбоље показује да се у обредима прави коњи могу заменити дрвеним, као у правом позоришту. Аналогије ради, наводимо да се код Енглеза Hobby horse јављао у групи играча који су на ногама имали звончиће, а звали су се Morris dancers, а играли су с мачевима. Игре су приређиване за Ускрс, Први мај, а нарочито за време Духова. У групи су увек имали коњића попут немачког Schimmelreiter. У Шекспирово време игре су извођене и у позоришту по завршетку представе, а њихов циљ је био да

⁹⁹ R. Vulcănescu, *Măstile populare*, Bucuresti 1970, 140 – 142.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 183.

¹⁰¹ М. Илић, *op. cit.*

¹⁰² *Ibid.*, 131.

поправе расположење публике после извођења неке трагедије у позоришту.

Morġis игре с мачевима у варијантама могу се наћи у Шпанији (morisca), Португалији, Италији, на Мајорки и на Корчули (морешка). За нас је веома значајно да је познавалац игре Сакс тврдио да енглески Morġis и румунски *Калуш* имају већину заједничких црта и упадљиву сличност. Исти им је чин и смисао смрти и васкрсења. То се врши помоћу ритуалне дромене, за чије се извођење једно или више лица маскирају и падају у транс. Маскирање сачињава финалну категорију за поређење у коју је стављен калуш.¹⁰³

Када је реч о повезаности коња и соларног култа, о чему се доста расправљало у науци, навешћемо неколико доказа у прилог тој тези. Верује се да Сунце полази на свој пут 21. децембра, јашући на белом коњу. У ведским химнама стоји да сунце личи на блиставог белог коња. На најстаријим грчким и оријенталним споменицима Сунце је представљено као колут који на његовом небеском путовању вуче коњ. Слична сведочанства су нађена у бронзано доба код северноевропских народа. Иста представа јавља се и у митологији германских народа. С друге стране, коњ је животиња која се жртвује богу Сунца. Жртвовање коња је постојало и код Индијаца, иранских народа, Пруса, Словена, Немаца, Грка, Римљана. Дакле, веза између коња и Сунца је прастара и универзална парадигма за све индоевропске народе.¹⁰⁴

За румунску игру рат може се рећи да је интересантна дромена, грађена на фарси и шали. Старији казивачи су нам причали да је та игра била веома раширена и представљала значајан део обреда. Чак се дешавало да се она изводи по наруџбини домаћина, за шта се и посебно плаћало. Могла се изводити последњих дана у години и на главном сеоском тргу. Играчи и публика дају јој изузетан значај и предност. Она се мајсторски изводи и задивљује у начину приказивања, у коме се могу наслутити дубоки мотиви минулих епоха. Постоје и сведочанства вредна пажње која нам омогућују да унеколико разумемо генезу ове игре чија је поента у симулирању "страшне" борбе, рата, једне врсте дуела тојагама и мачевима, игре која има дубоко симболично и семантичко значење одбране од злих демона који у време Русалија (Духова) нападају човека и руше његово здравље. Игра је тријумф распламсале животне снаге разноврсног спектакла и темперамента, са лакоћом покрета и дубоким имагинацијама на којима је све изграђено, а што у последњој инстанци дочарава целовити и највиши чин народне позоришне представе.

¹⁰³ G. Kligman, *Călus, Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, Chicago 1981, 61.

¹⁰⁴ Д. Антонијевић, *Ритуални ѿранс*, Београд 1990, 209.

Маска

Настанак маске као магијско-обредног реквизита, пружа своје корене до оног доба детињства људског рода које се назива палеолитско доба. У пећинским цртежима из тога времена, појављују се различити типови маски, углавном животињског лика. Њихова је функција свакако била различита. Говорећи о томе шта би могао да буде најранији облик позоришта, о догађајима који су се одиграли у палеолитским пећинама Шекнер (R. Scheshner) написао је следеће: "Не знамо ништа о 'сценаријима' које су користили плесачи-шамани палеолитских храмова-позоришта... Кажем 'сценарија', како бих означио оно што претходи било ком датом приказивању, што служи као основа за приказивање, и које опстаје од приказивања до приказивања. Претпостављам да је плес (у пећинама) преузео сталан (или 'традиционалан') облик који се одржавао од једне инстанце до друге; да је овај облик био познат плесачима и гледаоцима (ако их је уопште било), и да је тај облик преношен од једне групе плесача другој. Највероватније, ово учење није било формално, већ се преносило кроз имитацију. Међутим, можда би требало размислити о неприступачности пећина која указује на један езотерични култ и да су 'тајне' култа дефинитивно и формално преношене. Ко хоће да разуме ове старе представе – неке чак старе и 25 хиљада година – мора да замисли апсолутно нелитерарне културе, боље рећи неписмене. Цртежи и рељефи, који се у модерном свету везују за 'знаке' и 'симболе' (сличне речима), у палеолитским временима везани су за радњу (слично позоришту). Дакле 'сценарија' о којима говорим су модели радње, а не модели симбола одвојених од радње. Чак и говор није фундаментално обликован (речи као што су написане) већ како је изговорен (речи као удисајни и вокални тон). Најзад, много времена након што је писање било пронађено, драма се појавила као специјализована форма писања. Потенцијално испољавање које је раније било садржано у моделу радње сада се налазило у моделу писаних речи. Грчке драме, као што је Аристотел назначио, наставиле су да буду кодови преношења радње, али радња више није била специфичан, конкретан начин кретања/певања – већ је била схваћена 'апстрактно' или метафорично, као покрет у животу људи."¹⁰⁵

Животињска маска може се доказати већ у палеолитском сликарству и по многим истраживачима потиче од тотемизма у мишљењу. Терiomорфно маскирање као ловачка варка старијег каменог доба пролази у току неолитских земљорадничких култура коз развој у антропоморфизам, а његова застрашујућа функција прелази у заштитну. У том

¹⁰⁵ R.Scheshner, *Drama, Script, Theatre and Performance*, TDR, 17, 3, 1973, 6 – 7.

амбивалентном облику наилазимо на маске у античко доба и – модификоване – у савременим сеоским поворкама под маскама.

Маске, најдревније средство за напуштање сопственог идентитета и за узимање на себе новог изванредног идентитета, дошле су Грцима преко разних традиција. Постоје неолитске, и блиско-источне везе. Постоје животињске маске, а такође, посебно, ружне, смешне маске итд. Поред поворки и играња маскираних фигура постоје маске које се уздижу и обожавају, понекад чак постају култни идоли.

Најнепосреднији доказ о ношењу животињских маски долази од оних овчијих лобања, изрезаних у облику маске које су биле нађене у Кипарским светилиштима; тај обичај, међутим, није имао било каквог непосредног утицаја ван Кипра... Па ипак, младићи који натачу вино на Посејдоновој светковини у Ефесу називају се бикови (*tauroi*), девице у спартанском култу Леукипида називају се ждребад (*poloi*), чешће су свештеничке групе пчела (*melissai*), а постоје и медведи (*arktoi*). Дуж руба хаљине на статуи *Despoine* из *Lykosoure*, све врсте музичара приказане су маскиране у животиње, већином магареће маске, али такође створења с крављим и свињским главама; и чак ако иконографски мотив животињског оркестра сеже у прошлост до сумерских времена, мора да лежи у позадини неки ритуални контекст. Да хибридна створења, као што су кентаури и Панови јесу у стварности маскиране фигуре у великој је мери вероватно. Добро смо обавештени о костимима силена и сатира; прчева маска са животињским ушима и одећа од животињске коже са коњским репом и прикаченим фалусом. Та ношња, као што је познато постала литерарна сатирска игра с конца шестог века и тиме је постигла друкчији однос према стварности од ранијег ритуала.¹⁰⁶

Гротескне маске старих жена налазе се у сфери женских божанстава, посебно Артемиде; задивљујући примерци од глине нађени су као вотивни дарови у светилишту *Ogtheia*. Говори се да су маске биле начињене уствари од вуне и да су се они који су их носили називали *kyrittoi* и *bryllichsitai*; мушкарци су могли да се јављају у маскама ружних жена. Причало се, да су код реке *Alpheios* у Елиди, Артемиде и њене нимфе замазале своја лица блатом да би умакле љубавним пажњама речног бога – одраз ритуалне употребе таквих гротескних маски је несумњив. Маске од теракоте, у облику лонца из Хериног светилишта у *Turins*-у датирају чак из осмог века – најраније глава Горгоне са зубима у облику кљова; они несумњиво иду заједно с митом

¹⁰⁶ W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

о претварању у вештице кћери краља Проитгуса које се одиграло у Тутинс-у и с гротескним сликама на идолима из Микене.¹⁰⁷

Маска врши транспозицију у нови и непознати свет, али сем Горго-не која окамењује људе, то за Грке није толико један тајанствени и узнемирујући свет колико свет апсурдности и агресивне опсцености. Има много варијанти поворке са циновским лажним фалусима; они који су носили те масивне удове морали су прикрити свој грађански идентитет размазујући по лицу чађ или мекиње или носећи маску... Тако један хеленистички писац описује чађу замазане phallophoroi и ithyphalloi који марширају у маскама које представљају пијанце. Маска и фалус иду заједно такође и у сатирском костиму. Али чак и у култу Артемиде било је девојака које су се појављивале у фаличкој одећи. Пантомимичари у облику клонова, вероватно повезани с неким популарним дитирамбом, познати су посебно са слика на коринтским вазама, где се размећу тобожњом голотињом са истуреном задњицом на претеран начин и препуштају се свим врстама лакрдијања.¹⁰⁸ Фалус као симбол плодности, требало би да се уброји у основне константе културних манифестација, када би се ма и само донекле погледао етнографски материјал широм света, као грађевински камен у аргументацији за рецентно продужење живота дионизијских или других античких религијских феномена у хеленофоном простору он може да има само орнаментални валидитет, јер спада у темељне узроке (моделе) људске културе уопште. Док су фалофорије као литија са циновским расплодним органом карактеристичне за Дионисов култ, данас се наилази на фаличко делање у атмосфери раскалашности „посувраћеног света” модерних карневала само у староантичкој комедији и мимусу.

Обреди са нагласком на сексуалности углавном се схватају као магија плодности у Фрејзеровом смислу. Међутим, грчки докази, указују најупадљивије на апсурдност и комичност читаве ствари; ту постоји свестан силазак до нижих класа и доњих делова анатомије (очигледна алузија на полне органе), како се огледају у говору митских девица. Управо онако како су помпа и церемонија у супротности са свакодневним животом, исто су тако и крајње одсуство церемоније, апсурдност и опсценост; између две крајности јавља се напон (тензија), додајући још неке димензије светковини. Слично томе, постоје приношења жртве која захтевају праву супротност уобичајеној светој тишини, дивље псовање или извештачене јадиковке. Проницањем крајности намерава се доћи до праве средине, исто онако као што и полови који поздрављају један другог подсмевањем зависе један од другог.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

Фигура краља, у дроменама ограничена на простору Тракије, представља за сваку поједину заједницу врховног представника управне хијерархије, привремено ограничене у смислу "наопаког света", трансцендентално надвишене димензијом годишњег краља, од чије конституције и енергије зависи просперитет године. Стога он носи као знак велике снаге једну предимензионирану лулу и ланац за играње с калемима конца. То звање краља је наследно или га – са социјалном преференцијом слојева – бирају. Константне акције су орање и сетва као и смрт краља, приказана његовим падом (тумачи се мантички) или спаљивањем његовог покривала за главу ("круне") или се кола на којима он седи преврћу. У неким случајевима његова се функција приближава функцији калогероса, у понеким функцији судије који дели правду. С церемонијалом, који се уводи једном скупном литијом, често су везани и агони. Општи циљ је обезбеђивање плодности.¹⁰⁹

Церемонија венчања, понекад у вези с тобожњим погребом или рођењем детета (трудна млада) и лекарском пародијом, је као промена статуса двају лица *rite de passage* од извесне релевантности за читаву заједницу и стога се о покладама – у преокретању свих вредности – персифлира. Мање сам акт рађања, но институција склапања брака, сачињава симболични контекст. Тако је и невеста (преобучен мушкарац) као потенцијална мајка на врхунцу женске плодности у смислу обреда фертилитета најдинамичнији центар значења дроменона. Социјална критика, персифлаже хабитуса (спољашњости, изгледа) једна више или мање оформљена пародија уобичајених свадбених обичаја, сексуалне алузије до сатире копулације и још више од тога. Јахање свадбене поворке на магарцима у дроњцима одговара византијској поворци срама на хиподрому. Пародија девојачких дарова баца карактеристичну светлост на меркантилни карактер трансакције. У том аспекту добија отмица невесте амбивалентан предзнак: јер губитак части кћерке ослобађа породицу од давања мираза; задатак мушкости младожење је да штити младу. "Игра венчања" као елемент комплексне калогерос "драме" постоји – као и друге архетипске сцене – и самостално.¹¹⁰

Маска и дроменон су методе и манифестације једног акта сазнања и, као и експеримент и хипотеза први ступањ једног истинског савлађивања проблема. Као средство приказивачног објашњења и динамичког овладавања околином они се принципијелно не разликују у циљу примене од представа о циљу научне методологије с ограничењем да је њихова стратегија учинка усмерена на универзално давање смисла а не обазире се на аксиоме аподиктике. Иконопластично приказивање невидљивог (нуминоза) доводи до веровања у његове овладљивости. Оно што

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

може да се именује или прикаже, подесно је и за манипулисање. Једна скала ступњева капацитета савлађивања нуминоза прерушавањем може да се настави на два низа критерија:

1. на стање чињења дефиниције која заснива ред стварности с могућностима: хаос – симболичан ред – реалност, што мерено на извођењу прерушавања даје низ: афностички ефект (било како прерушен) – рудиментарни мимезис (висок симболни садржај атрибута) – реалистични мимезис;

2. на свесно историјски слободан простор идентификације с могућностима: несвесност (без идентификације) – идентификација с флором, фауном и демонима – свест о човеку – социјалне, историјске и митолошке рефлексије (почетак оформљавања свести о субјекту), што одговара следећим садржајима прерушавања: агностички ефект – фито, зоо и териоморфно прерушавање – антропоморфно прерушавање – оформљавање типа.

Код прерушавања наступају прилично све ове поменуте могућности а да ти феномени не морају апсолутно кореспондирати с припадајућим ситуацијама свести одн. појмовима стварности: јер дегенерација маскирања рађа два развојна правца,

1. оптички екстравертиран реализам (ишчиљавање симбола) и

2. регрес на примитивније форме (дисфункционалност, инфантилизам).

Степен функционалности једне обичајне радње и интактност припадајуће представне позадине је дакле само од случаја до случаја одредљив. Маскирање уопште испуњава социјално и индивидуално терапеутске функције: као изражавање емоционалних величина (агресија, фобија), а каналисано кроз митолошке представе и историјска и социјална искуства она растерећује неартикулисане емоционалне напетости, тј. она је "катартична".

Гледано групнодинамично обичајна радња стабилизује конвергенцију, и није само синхрона за рецентну групу, већ и диахрона за традицију која је носи. У том смислу она теоријски објашњава светски поредак и практично егземплификује савладавање неке кризне периоде. Та криза не мора бити садашња, већ се може односити и на будућност.

У оквиру психологије ношења маске у дроменама, на питање о ступњу идентификације може се одговорити само од случаја до случаја, па и тада веома тешко. Полови могућности су: тотална идентификација и свест о игри. При том се један аспект чини важним: да се једна индивидуално-психолошка метаморфоза (делимична идентификација с репрезентованом представом) остварује тек реактивно; ношење маски има примарно социјалне последице. Маска представља један друштвено предати нов идентитет привременог важења; она отвара за оног ко је носи нов слободан простор за радњу, нова права и обавезе, специјалан

кодекс посматрања, привилегије итд. Путем искуства тај нови статус у личности носиоца настаје процес прилагођавања на нове социјалне захтеве које његова улога доноси са собом и може досадашњи континуум идентитета потиснути, прекинути, итд., у разним ступњевима интензитета. Пошто је маска иконопластична експресија колективних динамика специјалног културног контекста, у ком и сам носилац маске живи, очекивани хабитус конгруира – кроз митове, нарације, итд. и с његовом интрапсихичком ситуацијом.

Когод носи маску, одриче се своје сопствене индивидуалности и усваја страну личност. Рећи да се загриза у сопствену маску, није никако метафора; играч ушива у маску, комад коже који стеже између зуба да би назначио духовно присвајање. Ако је контакт могао да се успостави на овај или онај начин, плесач говори и дела као да је он дух који манифестује њега – маска; шта више, када је у питању посмртна маска, породица покојника препознаје овога и узвикује: “То је мој муж, то је моје дете”, а не: “То је слика мог мужа”.

Међутим, маска има двоструко значење. Колико можемо да просудимо, у имитативним и екстраветрованим културама, она приказује што је могуће приближније црте животиња или биће на које се циља. Аустралија у том погледу пружа најфрапантније примере. Напротив, у интровертованим културама, маска нема физиономију блиску стварности; она носи црте под којима се дух јавио у заносу снова шаману или уметнику који је израдио маску. У својој фантастичној бујности, те црте нам могу изгледати више смешне но свете или достојне поштовања, али то стапање у основи интуитивних елемената и гротескних и апсурдних елемената управо карактерише феномене потсвесног. Маске кукера у Бугарској достижу највиши ступањ фантастичног и гротескног, али такође и најимпресивнију разноликост облика и боја. Тамо је свет који нам се отвара. Слободна од свих спона, сваке органске везе, стваралачка машта групише у неочекиване комбинације оно што се природа постарала да расподели на разне редове и врсте. Моћни кљун птице усађује се усред лица које личи на људско; огромне чељусти животиње, прождрљиви врат гусана. На другим местима разни елементи се губе или се мешају у незграпној нестварности. Видимо избуљене очи птица, главу прилепљену на тело без врата или напротив, врат без главе који се баца напред потом се изврће назад и као да се отвара, као уста; опет на другом месту, шиљата купа се уздиже на месту које би требало да заузимају врат и глава; изнад спљоштеног и безизразног лица истура се апсурдно испупчено чело. Али у свету који им је својствен, ношене и виђене у дане маскираних опхода када нам се маске приближавају претећим корацима, прегибањима, прекомерним њихањима, уз ритам који им диктирају звуци без нијансе, звуци који као да долазе с неког другог света, остављају застрашујући приказ, лако је измерити страву

која, при погледу на то хвата и слеђује до сржи децу која први пут опазе маске језе. Уосталом, сви смо ми, док спавамо, продирали у царство у ком је рођен плес маски, у тај свет снова где се, с оне стране логике и стварности, ужаса и бојазни кондензују у ирационалне и застрашујуће визије.

У данашњим дроменама на Балкану у играма под маскама свети и духовни елементи су се неповратно изгубили. Од свих мотива који су се некад најдубље дотицали душе учесника сачувале су се само прерушавања и раскалашност. Други њен завршетак налазимо у свету деце која, под маском и у позајмљеном костиму, задовољавају примитивну потребу која нагони људско биће да мења своју личност.

Игре, расуте у времену и простору, живе једна поред друге у дивној органској симбиози на Балкану. Кореографске традиције предака најдавнијих предака које дозреле цивилизације воле да потисну у неку мрачну позадину, сачувале су овде сву своју почетну снагу и предмет су исте љубави и исте верности коју им је указивало првобитно човечанство; с друге стране, све што су створили и произвели познији миленијуми слободно се развија поред тих традиција првог доба. Следовање постаје овде истовременост. То су исти појединци, који, утонули у дубоко размишљање, обрћу се на начин својих предака око светих предмета; који подражавају животињу у њеним гестовима и карактеристичним цртама; који под маском губе своју сопствену индивидуалност да би достигли екстазу. Опет исти који, једним надахнутим сном, оживљавају судбину својих предака и од ње образују националну, а затим универзалну трагедију.

Време игара под маскама је периода нове социјалномитолошке поделе улога која растеређује емоције: у случају *Rügerechta* (старо германско казнено право) и привидног правосуђа маскирани су и органи социјалне контроле, метафизички санкционисани чувари норме. Поред специјално митолошких и социјалнопсихолошких позадина претпостављају маске и дроменон, ако се хоће њихова функција оштрије да изрази у животном тоталитету извођача, специјалну свест о времену који ономе које је за нас уобичајено само делом одговаран. Време мора наине бити "обновљено". Годишњи циклус није пролазан континуум, који циклично опет настаје на почетку, већ склоп временских јединица које стоје као блок једна покрај друге. Прелази су кризне фазе. Чињеница да се време троши, има две консеквенце:

1. потребу пурификације у извесним временским размацима,
2. представу о смрти и васкрсењу времена.

Та представа је оптички схватљива у смењивању дана и ноћи, у сунчевим и месечевим циклусима, у циклусу вегетације, у плими и осеки, у распореду живота (смрт/рођење), а такође и годишње понављаним

приказивањима живота и дела Христових у хришћанској хеортологији. Старо време умире, ново долази у живот; а оно је упркос томе исто.

Светковина је према томе саставак и шав времена уопште. У тој кризи безвремености, девијантно понашање се не само толерише, већ чак и организује (маска, обичај, дроменон) у нови кодекс норми (укотвљен у митологији). Концентришу се психосоматски појачана моторика и емоције у игри, агону, при гозби) и поетске способности (досетка, вербална импровизација, певање, музика) у интензивно самоисцрпљење за премошћавање "безвременске" фазе до ступања у нове временске јединице. Обреди пурификације гасе остатке старог времена. Светковина уводи нов почетак и у том је смислу стоји начело које се извршава. Тек је празновање (свесно) комеморативно.

Маска и прерушавање као прва средства идентификације са страним морали су настати у најранија времена; они су прве видљиве инсигније самосвести која клија и почетног образовања Ја. Као такви они су сакрални објекти највишег ранга и заступљени у скоро свим културама. Имплицирана обмана стварности не постоји, пошто још не постоји ни издефинисана и свесна стварност као појам који би се могао поставити као контраст. Вероватно се ради о урођеном инстинкту који налази свој аналогон у мимикрији биљака и животиња. Слажем се са Беном (Behn) који разликује три круга функција маске у најстаријим временима:

1. сепулкрална маска,
2. култна играчка маска и
3. апотропејска маска за застрашивање.

О прерушавању Византинаца, било за време периоде Дванаестоднева "Додекамерона" (између Божића и Богојављења), било за време каснијих поклада, сведочи неколико аутора из тог времена, почев од IV века па до XII века и касније. То прерушавање се практиковало на следеће начине:

1. Ношене су животињске маске (кожа на глави или кожа на читавом телу);
 2. Носиле су се вештачке маске, сличне онима из античког позоришта (с трагичним или комичним цртама)
 3. Лице и тело се мазало бојама, да би се изменила старост, раса или пол;
 4. Гаром се црnilo (лице или читаво тело);
 5. Глава и лице су покривани веловима и врећама;
 6. Мењана је одећа, да би се представио супротни пол;
 7. Облачена је ношња неког другог занимања, нарочито војничка униформа;
 8. Представљан је ђаво, с роговима и репом.
- На ове врсте прерушавања наилазимо у грчким дроменама и данас.

Разне маске или разна средства за маскирање у грчким дроменама, према теренским запажањима у музејима, а нарочито према тумачењима Лукатоса¹¹¹ граде се од: дрвета, метала или керамике. Постоје и само од животињске коже, понекад од биљних материја, тканине или картона. Кожа се носи на лицу, било користећи директно животињски лик, било као материја за маску, избушена испред очију и уста. Понекад се покрива кожом читава глава или горњи део тела. Најомиљеније животиње су коза, зец, лисица, понекад камила и медвед, а никада вук. Од биљних материјала употребљавају се бундева или тиква. Она се расеца на двоје, пространији део се ставља на лице пошто су на њему отворене две велике рупе за очи. Читав изглед даје лик животиње с дугом њушком. Понекад се спољашња страна обоји. Текстилна материја, обично црна и лака, ставља се испред лица. Отварају се рупе за очи. Понекад се глава покрива читавом врећом или црном капуљачом, као што је то случај на Патрасу.¹¹²

Мазање лица чађу, угљеном или другим црним материјалима скоро је неопходно за оне који се прерушавају. "Старац" или "старица" не употребљавају маску да би се прерушили. Чађ, узета са пећи довољна им је. Мазање чађу (гарављење) је обавезно и уобичајено за време периода поклада, а нарочито на покладни понедељак. У неким крајевима тај се понедељак понекад назива "Чађави понедељак". Свако мора бити мало нагарављен, јер ако то не учини, дечади сачекују шетаче и девојке да би их намазали црnilом. Свако милује свог пријатеља да би нанео на њега мало чађи. Лице се такође шминка (на образима и уснама) да би се лик младића прообразио у жену.

Они који се прерушавају теже да ставе на главу читав комад црне коже (овчије или козје) обрасле вуном. Употребљава се и бела вуна да се од ње начини коса за старце и уважене личности, као што су свештеник, лекар, итд. Јарац или коза снабдевају браду тим додатком који допуњује лик лекара, судије или попа. Понекад се ставља читав комад коже (црне или беле) на образе.

Нос се израђује од било какве материје (понекад од паприке или модрог патлициана). Уз њега обично иду бркови који се израђују од вуне свих боја за свако доба старости.

Као у старој Грчкој, маска се у широком облику јавља у обредима дионизијске религије и служи као важан објект култа, као веза између света стварности и натприродног. Дионис, учитељ магије, јесте бог оних који носе маске, бог маске. Једна фреска у кући Мистерија, у Помпе-

¹¹¹ D. Loukatos, *Masques et déguisements populaires en fricc*, Schweizerisches Archiv für Volksunde, Heft 3 – 4, Basel 1967, 177 – 184.

¹¹² *Ibid.*

јима, приказује младог сатира који држи у испруженој руци маску Силена.

Огледи под маскама било да су везани за обреде око Божића, Нове године или поклада имају нешто друго, до пуке потеребе за разонодом, забавом, или вољом за играњем. У њиховим најдаљим коренима, религиозног или магијских обреда, налазе се трансформисани остаци преисторијских и античких обичаја.

У европском маскирању Лингман види само продужетак византијско-римског мимоса, који је преко путујућих опсенара са Балкана продро у читаву Европу. Ма колико била заводљива његова излагања и ма колико умно и с великом акрибијом он спроводио своје доказивање кроз готово загушујући материјал – слично као код Манхарта – ипак је тешко у потпуности сложити се с његовим закључцима.

Треба дакако признати да је контаминација једног предачког лика с неким нуменом вегетације могло да се догоди и у бројним примерима се и догодило. Само је до крајности тешко, ако не и немогуће, да се данас открију сви елементи. Питање у којој мери може у тумачењу маски Манхартова теорија демона вегетације да одолева манистичкој теорији маски Мојлија, изискује темељно изучавање.¹¹³ Предуслов је дакако много богатији материјал но што истраживању данас стоји на располагању. У многим земљама где је обичај маскирања још у животу, истраживање маски је још у повоју. У неким другим земљама где је маскирање временом већ много изгубило од важности, не стоји много боље.

Како с божанствима вегетације која су узела на себе лик маске, тако је и с комичним маскама. Њих једва можемо довести у везу с ликовима духова умрлих. Дакако, маскирање је "одувек" представљало излив разузданости. Тако је било већ у античко време, када су некадашње култне форме наставиле да живе десакрализоване. Од узвишеног до комичног је управо само један сасвим мали корак. Култним пражњењем маски на место религиозног, ступа његов антипод, бурлескно. Губитак религиозног осећања има за последицу персифлажу нуминоза. Оба, и култно-трагично и бурлескно-комично одговара потребама људске психе, како се они показују управо у оба вида, у трагедији и у комедији. Балкански народи још поседују своје култне обреде с маскама, који су увелико изгубили свој култни карактер, и доживели са своје стране сопствено култно пражњење и потпали управо под исти процес "секуларизације" и "десакрализације" паганских обичаја, као њихови некадашњи грчки претходници. Паганско било је поново искривљено у бурлеску и тако се родило слављење поклада у Новом веку, како је до наших дана дошло.

¹¹³ K. Meuli, *Gesammelte Schriften*, I, Basel-Stuttgart 1975.

Није, дакле, апсолутно чудно што су се некад култно обавезни маскирани ликови, по својој бити представљања духова предака и духова вегетације, почели понашати као шаљивчине. Само њима се придружују и маскирани ликови који не могу да полажу никакво право на признање "култног порекла". Та сетимо се само безбројних оцачара, цигана, мајстора, итд. који пропраћају традиционалне ликове маске с више или мање видљивим култним "генеалошким стаблом" (пар предака, ђаво, можда и смрт, и сл.) и дају шарени оквир бучном комешању. Одакле ли они долазе; с пуном научном одговорношћу се пита Нико Курет?¹¹⁴

Мојли је ишао тако далеко да је у „дроњавом оделу“ у која су маскирани играчи били преобучени видео „појаву распадања лешина“, односно инкарнацију покојника и подземних божанстава од којих зависи опстанак човека на Земљи.¹¹⁵ И Чајкановић је тврдио да маскирана лица чине саставни део мртвачког култа, тј. да су душе покојника.¹¹⁶ Мојли је тачно уочио да је њихов једини задатак "да изазивају смех. Тај развој маске никако не треба узимати као неку појаву опадања, већ као сасвим регуларну и општу, љено објашњење је ствар психолога. Сасвим је извесно да то одговара људској потреби када шаљивчине у свим временима терају своје. "Смејање је здраво", а духовити наступи лудака (дворских будала) изазивају особену, али благотворну катарзу. "Комична личност" у играма под маскама је и по Мојлију један "посебан развитак". Она, дакле, по свом пореклу није никакав предачки лик нити нумен вегетације, већ једноставно одговара једној људској потреби. По броју и свом типолошком шаренилу комичне маске далеко превазилазе "култне" типове маске, стога би било бесмислено, не узимати их у обзир.¹¹⁷

Дакле, пре много познијих почетака театрологије, Рајх (Hermann Reich) је подвргао још 1903. године грчко-римског мима детаљном изучавању.¹¹⁸ Ради се о позоришту већином путујућих опсенара и комедијаша, пеливана итд. који су, из традицијом преузетих комичних људских ликова, истакли и изградили у устаљене, опште важеће типове: Ђелавка, деду или глупог старца, смешну старицу, голог шаљивчину с шиљатим шеширом или у одећи од дроњака, грбавца, ждероњу, хвалисавог војника са својим слугом, разбојника, лекара, берберина, представнике разних сталежа и позива и различитих народности. Сви су ти типови наступали у позоришној игри мима на импровизованим позорницама од

¹¹⁴ N. Kuret, *Problemes de fiziologie du masque populaire en Europe*, Paris 1967, 1 – 16.

¹¹⁵ K. Meuli, *Schweizer Masken*, Zürich 1943, 25, 44.

¹¹⁶ В. Чајкановић, *Мии и религија у Срба*, Београд 1973, 281.

¹¹⁷ K. Meuli, *op. cit.*

¹¹⁸ H. Reich, *Der mimus*, 1 – 2, Berlin 1903.

дасака, али су обилно учествовали и у поворкама скопчаних са светковином календа (1. јануара), што је у првим хришћанским вековима изазивало негодовање црквених власти.

Концем тридесетих година изашло је једно изванредно занимљиво дело шведског научника Лингмана (W. Liungman): реч је о "Путовањима традиције од Еуфрата до Рајне". Лингман је тиме пробио нове путеве у истраживању обичајног живота и на основу огромног материјала показао везе које дотле нису биле уочене. Посебно је драгоцен за истраживање коришћење дотад мало или нимало узиманог у обзир материјала с европског Југоистока и Блиског Истока. Нашу пажњу побуђује чињеница да је Лингман први пут увео византијско-римске миме у разматрање европског обичајног живота и покушао да европска маскирања доведе с њима у непосредну везу.¹¹⁹

Међутим, можемо се ограничити на претпоставку, да је настанак живота старих типова Мимоса у комичним ликовима европских балканских маскирања апсолутно веродостојан, поготово што се ради о опште људским типовима, како се они – *mutatis mutandis* – јављају и одговарају људској природи као таквој. Развојни низ комичних ликова Мимоса, како нам износи Лингман "од Еуфрата до Рајне", је свакако уверљив уколико се ради о изразито комичним ликовима маски. Ипак, тумачити маске, које делују као изразито "култне", које су у зависности од ликова Мимоса, недопустиво је с обзиром на сазнања Карла Мојлија и, на бројним последњим мишљењима. Манистичка теорија, пружа нам, као што је познато, темељни увид у прабиће маске, али допушта и друге могућности, како изгледају дате од људске природе и оправдава их наука о религији и психологији.

Мојли је додуше створио основе новог истраживања маски, али нам није завештао никакву круту шему, већ је широкогрудо оставио места за даље продубљивање тумачења о маски. При данашњем стању истраживања може се рећи: не представљају све маске духове предака; не отеловљују све маске демоне вегетације; нису све маске потомци ликова Мимоса.

¹¹⁹ W. Liungman, *Traditionswardenungen Euphrat-Rhein*, I-II, Helsinki 1937 – 1938.

Забране

Дромена под маскама нису ни изблиза једноставна и једнозначна појава. Преживеле до данас, оне су у прилично јасном, мада осиромашеном облику сачувале неке од основних облика паганства и богат живот минулих векова од антике и Византије преко средњег века и епохе XIX па до XX века, када је маскирани обред био готово једини жив и јарки представник изванредно богатог религиозног живота прошлих векова.

Већ је Тертулијан, концем II века, жалио што хришћани славе Сатурналије и јануарске Календе, као и Брумалије и Матроналиа под изговором да су то много више друштвене но религиозне светковине. Из његовог трактата "De Idolatria" издвајамо следеће: "Ми који се више не бринемо о сабатима, као ни о Неоменијама и светковинама које је некад изабрао Бог, посећујемо Сатурналије, Јануариа, Брума (светковина зимске краткодневице), Матроналиа (које прослављају жене 1. марта), размењујемо поклоне, и славимо их бучно и скарадно".

Спор између друштвених навика и императива нове вере јасно се изражава у сукобу који, под Галазијем I (492–496) супротставља реченог папу хришћанском сенатору Андромаху. У једном веома познатом писму из 494. Галазије осуђује луперкалије, од 15. фебруара, једну од најархаичнијих светковина римског календара. Полазећи из Луперкалске пећине, две групе младих људи, обучених само прегачом од козје коже, трчале су око палатина, с раменима исеченим из коже жртвених јараца, ударали су све оне, а нарочито жене, који би им се нашли на путу. У почетку, та светковина је имала магијску вредност: то је била светковина плодности, као и очишћења – песник Овидије је то већ забележио – а та друга функција је била још више подвучена њеним местом на концу старе римске године. У време Геласија, луперкалије су извесно изгубиле свој првобитни верски карактер. Њих су бесумње мање осећали као акт култа но као популарну манифестацију римског фолклора. Ипак оне су, за Гелезијев укус, још увек задржале и сувише паганског укуса... У актима мартирја светог Дакија, каже се, према Ловсону, да за време јануарских календа, полудели људи, према обичају паганских Грка, мада се сами називају хришћанима, образују велику поворку, мењајући свој изглед и карактер, узимајући демонско обличје, облачећи на себе јарчије коже и покривајући лице...¹²⁰

Многи текстови илуструју те руралне преживљаје једног натурастичког паганства: као што је светковање јануарских календи пропраћено маскама. Када дође светковина календа, пише у једном извору, ви се глупо забављате, постајете пијанци, упуштате се у еротичне песме и

¹²⁰ J. S. Lawson, *A Beast-Dans in Seyros*, The Annal of the British School of Athens, № VI, London, Session 1899 – 1900, 125 – 127.

опсцене игре. Призивате тада демоне као на жртву која се прославља у њихову част. Права је лудост да се човек преображава, прерушавајући се у жену... То је лудост преобразити лице маскирајући се тако добро да се и сами демони тога плаше. Лудост је певати, са задовољством, чинећи похвалу пороцима и играјући разуздано, у бестидним позама. Преображавајући се у козу, у јелена, човек постаје коза или јелен, он који је начињен "по Божијем подобију"; он тако приноси жртву ђаволима... Они који тако чине заслужују вечни огањ пакла. Но ви, врло драга браћо... останите трезвени и дајте пример... својим суседима, својим пријатељима. Прекоревате их; не допустите да изричу те грубе речи... Ако нећете да учествујете у њиховом колективном греху, не допустите да долазе у поворци, пред вашу кућу, прерушени у јелене, у мале старице, у било коју животињу; одбијте да им дате поклон, и корите их, поправљајте их што тако чине. Забраните својим робовима својим слугама да се придржавају богохулних обичаја тих несрећних погана.¹²¹

Обичаји прерушавања у животиње или у особе супротног пола потрајаће кроз читав средњи век па ево и до наших дана. Бројни текстови сведоче о том трајању, ево једног из 578. године, који прописује да није дозвољено, за време јануарских календа, прерушавати се у бабу или јелена нити вршити ђаволска знамења. У VII веку свети Елоа проповеда, да о јануарским календама нико неће чинити гнусне и смешне ствари, прерушавати се у бабе и јелене, неће се препуштати играма, неће ноћу примати госте за трпезом, неће давати ни примати поклоне и неће се претерано одавати пићу. Потврђујући једну наредбу светог оца одређује да ће свако ко на било који начин буде одржавао паганске обичаје, бити осуђен на глобу. Том приликом је састављен рекапитулативни списак паганских обичаја и празноверица, из њега издвајамо: опсцености вршене у фебруару, бразде повучене око кућа, паганске трке, поцепану одећу и обућу.¹²² На синоду у Риму, из 743. године, папа Захарије одлучује да се нико не усуди да прославља јануарске календе, на пагански начин.

У једној беседи "De Kalendis Januariis", Цезара из Арла у 754. години се каже: "Да ли је могуће поверовати да има људи здраве памети који се прерушавају у дивље животиње узимајући на себе лик јелена? Неки се умотавају у коже, други стављају на себе животињске главе, веселећи се и скачући, толико се претварају у животињске ликове да више не личе на људе. А има ли ишта срамније до видети мушкарце како облаче женске хаљине".¹²³

У другој половини IX века, један текст изјављује: "Ако неко о јануарским календама иде прерушен у јелена... нека буде кажњен тро-

¹²¹ K. Meuli, *Gesammelte Schriften*, I, Basel-Stuttgart 1975.

¹²² Ph. Koukoules, *Βυζαντινὸν βίος καὶ πολιτισμὸς*, Athènes 1948, 26.

¹²³ *Ibid.*

годишњом покором, пошто је тај обичај још увек ђаволски и долази нам од погана.“ Једна песма калуђера с почетка XI века, помиње зооморфна прерушавања, маске вукова и медведа и прерушавања са животињским реповима. Та сведочанства постају бројнија и потпунија како се дубље улази у средњи век. Из њих се сасвим јасно може извести закључак о далеком пореклу наших данашњих или јучерашњих традиционалних игара под маскама. Мислимо на извесне облике зооморфних прерушавања, на облачења одеће супротног пола, на оне игре мушкараца из којих жене и данас остају искључене, на ласцивне сцене фингирања коитуса, уз коришћење дрвених фалуса, клепетуша и бучних инструмената за ударање итд. Ови елементи, посведочени у традицијама балканских народа изгледа да припадају античком наслеђу с магловитим ритуалним одјецима.

Једна од главних карактеристика националних светковина, било је прерушавање, које је узето из античког култа.¹²⁴ На тај начин, одржавање националних празника, и даље се је одржавао обичај прерушавања, упркос жестоке реакције цркве, што је било сасвим природно.

Током другог века Климент Александријски говори о својим савременицима који су се у поворкама смешно понашали (облачили), а током четвртог века Јован Златоуст окупио се био против хришћана “због смешне, презира вредне комендије” да мењају свој лик (идентитет) према идолопоклонским, паганским обичајима, облачећи жене у мушку одећу. О обичају прерушавања у четвртог веку говори и Амасијас Астериос, а у шестом веку епископ Тафарон Григентиос говори о онима “који су кожане маске на лицу стављали и по трговима играли”.¹²⁵

Да се прерушавања настављају и током следећег века говори канон 62. Екуменског Сабора, одржаног у Трулу, којим се забрањује одржавања календе и других празника и прети се онима који се прерушавају наметањем оштрих казни: “Такозване Календе, и такозване Вотé, као и такозване Брумáлије... намеравамо да једном заувек из јавног деловања

¹²⁴ Politis, стр. 1271. У току Аисстерије (тродневна цветна светковина, у част Диониса у Атини) многи су женске хаљине облачили “и жене опонашајући” у свечану опходу полазили, “једни као Оре (кћери Зевсове и Темидине, богиње годишњих доба, вратарице небеске и дворкиње Хере) а други као Нимфе (мање богиње извора, река, гајева, шуме), те трећи се попут Бакханткиње понашали. Према тумачењу, прерушавања, као светски феномен, на почетку је имало за циљ да прикаже лукава, зла бића, која невидљиво круже на почетку године, и да их тиме истерају из домова људи. Међу тим духовима убрајали су и душе мртвих, који су се повремено враћали на земљу да би узнемиравали живе. Према томе, прерушени не опонашају само зле силе зиме и мрака, већ и мртваце, а њих желе да отерају и прерушавања која се одржавају у поменутом дванаестодневљу као и за време поклада.

¹²⁵ *Ibid.*

(понашања) верника избацимо... ниједан мушкарац женску одећу да не облачи или жена мушкараца да опонаша, али нити маске комичне или сатиричне или трагичне да не ставља ради опонашања... од сада па на даље, онај који се и даље горе поменути бави, наређујемо да га свештеници анатемишу и из цркве удаље, а да га се грађани одрекну”.

Међутим, упркос тога у Мартирологијуму (књига са описом живота светаца и страдања првобитно и мученика, а у пренесеном значењу и других патника и прогоњеника) Светог Дасла, који је написан десетог века, наилазимо на сведоџбу која гласи: “на име, на дан Календе, узалудни (безпослени) људи, који су се хришћанима звали, обичаје старих Грка одржавали, у великој поворци обилазили, своју природу и начин понашања променивши, и лик ђавола примивши, у козијим кожама се увијали, свој лик су мењали, одбацивши све оно добро које су рођењем стекли...”¹²⁶

У XII веку, црквени канон о празнику Календе каже: “... управо и до данас извесни људи са села светкују га током првих дана јануара месеца”. Исти признаје, да у његово доба, упркос забране, обичај прерушавања налазио се у кулминацији, према прастарој традицији. На дан Божића и Богојављења “чак су се и неки свештеници... прерушавали у разне ликове опонашали; те понекад у војним хаљинама и са кратким мачем у руци у средњем делу цркве улазили, а други пут опет као калуђери ходају, или и као четвороножне животиње. Питајући дакле, ко им је те обичаје оставио, нисам ништа друго чуо већ само да се они из прастаре навике одржавају”. Које животиње опонашају, знамо из ранијих натписа црквених писаца, који помињу прерушавања за време Календе у јарце, камиле и јелене.¹²⁷

Црквени оци анатемишу ова прерушавања сматрајући их демонским чином, а оне “које, заведени од демона, баве се тиме” поистовећују се нечистивим или сматрају жртвама ђавола.

Безбројна прерушавања и маскирања представљају манифестације које се дотичу са поменути римским и грчким празницима Сатурналије, Брумалије, Календе, Воте итд. одговарају зимским свечаностима које су се одржавале у част Бога Диониса у периоду између 15. децембра и 15. јануара, док покладне манифестације имају дионизијски карактер, и одговарају пролећним светковинама у част бога Диониса. Све ове светковине воде своје порекло из прастарих античких времена и имају карактер молбенице, у суштини то су празници чији је главни циљ да се издејствује добра година.

У данашњем обичају прерушавања, маскирања, за време дванаестодневља, тј. у периоду који се поклапа са сунчевим обратом очувани

¹²⁶ Ph. Koukoules, *op. cit.*, 28.

¹²⁷ *Ibid.*

су и многи други култни елементи из античке Грчке преко римског и византијског периода.

Задржимо пажњу на брумалијама, најближим данашњим дроменама под маскама.

Брумалије код Византинаца спомиње у VI веку хроничар Млала, за којим следе Ускршња хроника у VII в., Георгије Монах IX в. и лексикограф Суида X в. Већ Јован Лндос у VI в. наводи да црква забрањује брумалије.¹²⁸ Овај црквени став је недвосмислено дошао до изражаја на Трулском сабору 692. године, где се 62. канонем наређује верницима да се морају одрећи Брумалија, Коледа и Вота, паганских свечаности које су супротне хришћанском учењу и моралу.¹²⁹ У канонима овог концила, поред брумалија које се славе поворкама људи и жена под маскама, спомињу се и други пагански празници као што су песме у славу Диониса за време бербе, или паљење и прескакање ватре пред кућама у време младог месеца.¹³⁰ И Римски сабор из 743. године у 9. канону такође забрањује брумалије из истих разлога.¹³¹ Све ове одредбе имале су за циљ да анатемишу јавне свечаности и заувек их протерају из живота хришћана. Трулски сабор је означавао врхунац отпора против одржавања свечаности које потичу из паганских обичаја и ритуала, међу којима главно место заузимају брумалије.¹³²

Поменућемо једну каснију забрану која потврђује континуитет одржавања византијских брумалија. По саопштењу Димитрија Хоматианиса с почетка XIII века, на основу божанских и светих канона, забрањује се житељима Молиске области (источни Епир) да изводе игре и плесове са дионисијским скоковима и сценским непристојностима као дела паганског греха и заблуде. Осуђују се људи пошто су криви за безбожничко упражњавање паганских обичаја туђих животу хришћана. Због тога им се забрањује да уопште у таквим играма учествују и поставља им се епитимија ради очишћења њиховог и избављања од греха.¹³³ Овој вести додајемо и одредбу 97. главе Дубровачког статута из 1272. године којом се забрањује прерушавање и маскирање људи за

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, 28.

¹³⁰ G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, 116.

¹³¹ Ph. Koukoules, *op. cit.*, 26

¹³² W. Puchner, *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, Wien 1977, 283.

¹³³ J. Pitra, *Analest sacra et classica spicilegio Solesmensi parata* VI, 1891, col. 509–512.

време хришћанских празника из разлога што они том приликом чине врло непријатне и лоше ствари.¹³⁴

Бахтин веома документовано износи да су маскиране светковине обредног и култног карактера заузимале значајно место у животу средњовековног човека.¹³⁵ У условима изузетне хијерархичности средњовековног феудалног система и крајње сталешке и цеховне подељености људи у обичном животу, у маскираним опходима – наставља писац – доживљавани су слободни фамилијарни контакти међу свим људима, па је отуђеност привремено нестајала. "Човек као да се поново рађао за нове, чисто људске односе. И та истинска човечност у односима није била само ствар фантазије или апстракције, већ се реално остваривала и доживљавала у живом, материјално-чулном карактеру. Идеално-утопијско и реално, а привремено, стапали су се у том јединственом својеврсном карневалском односу према свету."¹³⁶

Изгледа да су забране које су предузимане против паганских обичаја деловале кратко време или уопште нису деловале. Због тога се "ефикасност таквих забрана не сме прецењивати".¹³⁷ О прослављању брумалија на византијском двору X века, изричито сведочанство доноси нам Константин Порфирогенит, док се празновање ове паганске светковине одржавало у народу барем до краја XII века. То потврђују и стихови Теодора Продома из истов века: "Радостан је дан овај данашњи, дан световне радости, дан празновања Брумалија."¹³⁸

На који су начин народне масе празновале брумалије не знамо у детаље. Скучене у совјој формулацији и без подробнијих описа, вести наведених извора дају само неке елементе на основу којих се уз помоћ других података може осмислити само штура слика древног народног обичаја.

Брумалије су започињале 24. новембра, а завршавале се 17. децембра. Између ова два датума одржаване су масовне народне свечаности и жива и разуздана весеља – како извори бележе до баханилија – проткани паганским обележјима и ђаволским превртљивостима. Тих дана су улицама текле поворке маскираних и прерушених људи и жена, мушкарци у женским хаљинама, а жене у мушким, са маскама на лицу. Играло се веома живо, а нарочитосе скакало и подврискивало као у свадбеним поворкама које већ сабор у Лаодикеји (IV в.) осуђује као

¹³⁴ *Liber statutorum civitatis Ragusii compositus anno 1272*; V. Bogišić–C. Jireček, Zagrabiae 1904, Monumenta historico-juridica Slavorum meridionalum, vol. IX.

¹³⁵ M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd 1978, 11.

¹³⁶ *Ibid.*, 11, 17.

¹³⁷ Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 151.

¹³⁸ Ph. Koukoules, *op. cit.*, 28.

обичај који не приличи хришћанима. Зато је свештеницима и црквеним лицима било забрањено да присуствују овим свадбеним свечаностима.¹³⁹ Грчки канонист из XII века Теодор Балсамон каже да су у његово време људи у Грчкој прихватили маске и разна прерушавања, чак и животињске маске, и да су се тако појављивали и у црквама да би прославили одређене свечаности. На Балсамоново питање како се могло дозволити да машкаре улазе у цркве, одговорено му је даје то хеленски обичај.¹⁴⁰

Брумалије су пратиле песме, игре и музика у славу Диониса, а под комичним, сатиричним и трагичним маскама, упадљиво гротескним, извођене су пантомиме с дрвеним фалусима и ласцивним сценама. Уз звуке продорних инструмената који су употребљавани у ритуалима долазило се у стање трансa. помахнитали младићи су тргали своју одећу и витлали мачевима. Читава атмосфера, истичу извори, одисала је дионисијским паганским култом у коме су "блудници јавно чинили велику поквареност и пропаст у име лажно названих грчких богова".¹⁴¹

Примера ради наведимо да се 600. године у једној уличној брумалијској процесии појавио магарац кога је јашио маскиран човек у црном плашту са венцем од белог лука на глави, представљајући императора Маврикија. Њега су пратили маскирани певачи који су певали подругљиве песме о императоровом личном животу. Познато је да се Маврикије у старости оженио веома младом принцезом и да се из овог брака родило много деце. За наша истраживања је занимљиво обратити пажњу на последњи стих песме: "И тада ћу ја теби за жртву принети бика" који очигледно указује на пагански карактер жртве, пошто се бик, као што је познато, жртвовао у част бога Диониса.¹⁴²

Ове уличне маскарaде које су се састојале у ношењу сваке врсте маске, промени људског облика у животињско и преоблачењу мушкараца у женска одела, а жена у мушка, послужили су као мета сталних напада црквених отаца. Леп пример за то пружа и проповед Максима Туринског из V века: "Мушкарац се размекшава и губи своју мушку моћ, као да се потпуно претвара у женско и по своме понашању и по своме изгледу. Као да га опетерећује то што се он родио као мушкарац.

¹³⁹ E. Wellesz, *A History of Byzantine Musik and Hymnography*, Oxford 1949, 79.

¹⁴⁰ S. Glotz, *Les origines de la tradition du masque en Europe*, Catalogue, *Le masque dans la tradition européenne*, 13. juin-6. octobre, 1975, 22-23.

¹⁴¹ E. Wellesz, *op. cit.*

¹⁴² Л. А. Ельницкий, *Византийский йраздник Брумалий и римские Сайтурналии, Антиичносйъ и Византия*, Академия наук СССР, Москва 1975, 248.

Зар нису ружна и глупа пресвлачења, када се богом створени људи маскирају као звери или чудовишта.¹⁴³

И у првој половини VII века слично се изражава Исидор Севиљски који каже да се преоблачење и маскирање људи у звери веома проширило у виду маскараде за време новогодишњих празника.¹⁴⁴ Амброзије Милански (IV в.) у једној проповеди осуђује празничку веселост и гужву уопште: "Узмутивши вином главе, напунивши своје стомаке храном, људи се обраћају једни другима, иду у куће..."¹⁴⁵ Слично је говорио и Северијан из Габале (V в.) у својој проповеди: "Ево наступа демонског славља, и цела галерија идола и светогрђа древних времена уз приношење жртава и бљување ружних речи. Људи се преображавају у животиње, а мушкарци у жене."¹⁴⁶

Тертулијан, Кипријан и Јован Златоусти иступали су против античких представљачких форми, нарочито против мима, мимичког смеха и шала. Јован Златоусти отворено изјављује да шале и смех не долазе од Бога него од ђавола. Хришћанину, каже он, приличи само постојана озбиљност, покајање и брига о сопственим гресима. "Али управо та искључива, једнострана озбиљност службене црквене идеологије доводила је до неопходности да се изван ње, тј. изван службеног и канонизованог култа обреда и чина, легализују веселост, смех и шала, који су били истиснути из њих. Тако се, упоредо с канонизованим формама средњовековне културе, граде паралелне форме чисто смеховног карактера."¹⁴⁷ Због свега тога се путем канона наређује "да се они људи који чине нешто од горе споменутог, анатемису, а свештеници распе."¹⁴⁸

У славу ових паганских свечаности паљене су пред кућама и на трговима велике ватре преко којих су младићи скакали уз вриску, а како извори саопштавају, призивајући Диониса, "омраженог паганина, како су га називали духовни оци"¹⁴⁹.

Велики синкретизам обреда, митова и верских представа учинио је религију Диониса већ у седмом веку најомиљенијим пучким култом читавог старог века.¹⁵⁰ Већ од центра одакле је зрачио, Тракије, који је до наших дана остао главно подручје дромена на Балкану, мит о овом божанству које умире и рађа се на прелазу јесени у зиму, врло рано је био репродукован мимички у најпосматранијим обредима с циљем да се

¹⁴³ *Ibid.*, 344.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 345.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ M. Bahtin, *op. cit.*, 87.

¹⁴⁸ Ph. Koukules, *op. cit.*

¹⁴⁹ E. Wellesz, *op. cit.*

¹⁵⁰ W. Puchner, *op. cit.*, 83.

испољи његова благотворна снага магијског утицаја на плодност. Записано је да су жене Тракије, с буктињама у тамној ноћи, у хаљинама од лисичје коже и са огртачима од срнеће и козје коже, лутале по планинама и тражиле бога Диониса.¹⁵¹ Тако су се Трачани, пише Фукар, трудили да досегну оно божанско лудило које је распаљивало Диониса. Веровали су да ће у томе успети следећи свога господара, невидљивог, а присутног, у његовом трчању по планини.¹⁵²

Изванредан познавалац Дионисовог култа Жанмер сматра да су главне Дионисове свечаности падале у зиму и започињале у децембру. Један од најважнијих спољних елемената су маскараде које су светковане у сваком селу. Главна церемонија се састојала у поворци која је носила фалус, свакако великих димензија, што је било пропраћено певањем песама и приношењем жртава. Поворка је имала карактер магије намењене унапређењу поља, вртова и плодности домаћинстава.¹⁵³

Као божанство целокупне плодности, људске, сточне и аграрне, Дионис је био опремљен свим атрибутима и свим инструментима који се употребљавају у таквом ритуалу. Ту је на првом месту био поменути фалус, а сам култни назив Бик за бога Диониса, како је утврдио Милан Будимир, има стидно значење.¹⁵⁴ Једном речју, Дионисове светковине представљају најразвијеније обреде за плодност.

Стручњаци су широко и са разних страна истраживали трачка веровања дионисијског типа и дали извесне нужне премисе о настанку Дионисовог култа у трачким селима, селима Македоније и Мале Азије, утврдивши да се они одржавају и чувају у сточарско-земљорадничким срединама од античких времена кроз цео византијски период до наших дана. Аутори пружају несумњиве доказе за становиште о трачком пореклу дионисијских веровања на Балкану које допуњују познавањем грчке цивилизације у Европи и Малој Азији. Према Будимиру, грчка племена су преузела од индоевропских старинаца Дионисове игре и мистерије.¹⁵⁵ На основу епиграфских и етнографских података, с друге стране, створене су многе хипотезе о Дионисовим обожавањима.¹⁵⁶ Са сигурношћу је утврђено да се веома ретко може пратити континуитет вршења неког култа током векова као што је случај са Дионисовим култом. Савремени народни обичаји који спадају у најстарији стратум

¹⁵¹ М. Арнаудов, *op. cit.*, 83.

¹⁵² Према Е. Ањичкову, *Зимски њразници и обичаји*, Гласник Скопског научног друштва, XV–XVI, Скопље 1936, 234.

¹⁵³ Н. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de bacchus*, "Payot", Paris 1951, 37, 40.

¹⁵⁴ М. Будимир, *Са балканских источника*, Београд 1969, 109.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ К. Ј. Kakouri, *op. cit.*, 51–53.

религије, најдуговечније су од свих сачували реликте Дионисовог култа, а *Њоворке њод маскама*, два доминантна аспекта ове религије: *Диониса као ѡредсѡавника ѡлодносѡи и већѡиације* и *Диониса као ѡредсѡавника умрлоѡ и васкрслоѡ боѡа*.

О овим питањима су у науци изречена безбројна мишљења. Примера ради наведимо Веселовског који цитира Копранина по коме су брумалије празник демона, доводећи то у везу са Дионисом, творцем просперитета и плодности.¹⁵⁷ Брум, односно "Врум по пореклу је Дионис", пише у Крмчији из 1269. године.¹⁵⁸ Најзад, треба подсетити и на то да се назив *брумалија* обично изводи из латинске речи *bruma* = *brevusunam brevisima, brevitima dies* (најкраћи дан). Придржавајући се углавном митолошке теорије, Томашек сматра да су брумалије које су слављене почетком зиме биле у ствари празник Диониса.¹⁵⁹

Почев од Докинса 1906. године, са Фрејзером, Нилсоном и другим научницима, а нарочито са истраживањима грчких стручњака Ромеоса, Мегаса, Какуријеје, Лукатоса и других, дошло се до значајних открића у аналогјама између савремених грчких дромена под маскама и Дионисовог култа. Упоређивао се читав спектар феномена и доводио у везу са Дионисом. Арнаудов је био нешто умеренији у томе, али је ипак упозорио на везе и сличности Дионисовог култа и савремених маскарата у Бугарској.

Какуријева закључује обрачунавајући се са неким међународним истраживачима да калогерос баца нову светлости у развојне фазе античке драме, које су остале у тами. Позоришно структурни проблеми су овде исти као и у предтеспијској фази. Ембрионална театарност може се прочитати на неколико елемената: краљ или бег врши функцију *chorega*; прерушавање нема само магијски финалитет већ и спектакуларни капацитет; радња дроменона је емоционално узбуђујућа и афективно структурисана (у смислу једне "katharsis"); краљева или бегова кола стоје евентуално у морфолошком структурном афинитету с Дионисовим колима (или Thespis-овим двоколицама); у песми замолници богу за плодност на крају дроменона долази до наизменичног певања: комични, трагични и естетски елементи постоје у ембрионалном стању. Дакле, дроменон представља један традиционални култни церемонијал

¹⁵⁷ А. Н. Веселовский, *Генварския руссалии и ѡѡѡсѡисѡија иѡри в Визанѡиѡи*, Сборникъ отдѡления русскогѡ языка... XLVI, № 6, Санктпетербург 1889, 286.

¹⁵⁸ V. Mošin, *Њirilski rukopisi Jugoslavenske akademije*, I dio, opis rukopisa, Zagreb 1955, 24–54.

¹⁵⁹ W. Tomaschek, *Њber Brumalia und Rosalia*, Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1868, Heft I bis III, Wien 1869, 351–404.

кратко време пре његовог (потенцијалног) еманциповања у позоришни род. Аристотелова теорија о настанку оба рода драме из импровизације (Поетика 4, 1449 а) може се проверити на калогеросу. У питању, како је дошло до импровизованих мимодрама анонимних "јокулатора" (шаљивчина) при сезонским светковинама преко чврсто везаног дионисијског култног церемонијала до Thespis-а, питање коме филологија може мало да допринесе, може калогерос при опрезној интерпретацији и увек с погледом на даљи етнографски материјал даље помоћи као очигледна парадигма.¹⁶⁰

¹⁶⁰ К. Kakouri, *op. cit.*

Јереси

Велика временска удаљеност између савремених опхода под маскама и оних у древној старини не допушта нам да због недостатка извора јасније осветлимо континуиран пут ових обреда и њихов развитак од најстаријих времена до данас, и да уочимо макар и толико пута преправљен ред значајних елемената Дионисовог култа. Познато је, међутим, како истиче Арнаудов, да је отпорна снага обреда много већа него она у миту, као и ревносна проповедања црквених отаца, како смо показали, који су с протестом гледали еуфоричне паганске празнике придодате хришћанском календару који су продужавали да живе у народним масама или као забаве или као магијски обичаји везани за сточарско-земљораднички живот.¹⁶¹

И поред ових тешкоћа, истраживања средњовековних јереси на Балкану, нарочито у новије време, отварају видике за решавање континуитета дионисијске религије. У византијским и средњовековним јересима утврђено је да се одржавају стара веровања и ритуали. Јеретици, које је прогањала и црква и држава, непрекидно су се кретали Балканом и у контакту са сељачким масама богатели идолатријски супстрат. Према истраживањима Какуријеве, јеретици су постали примаоци и преносиоци магијских веровања, а посебно екстатичке традиције која је цветала у Тракији и Малој Азији и била подржавана у разним облицима обожавања код хришћанизованих становника. Уместо хришћанства, идолатрија балканске религије цветала је у натприродним привиђењима, екстатичким играма, прорицањима и маскираним процесијама.¹⁶² Јереси које су нарочито утицале на прерушавања биле су месалијанство и еухитство. Током XI века, оне су имале јаке заједнице у Тракији.¹⁶³ Нарочито се еухитима, како су их називали у Грчкој, приписује "екстатичко лудило" које је доносила игра, а као веома познати играчи могли су да проричу и истерују зле духове. Друга велика јерес, која је нарочито будила дионисијско обожавање и помагала развијање паганских обичаја, било је павликијанство.¹⁶⁴ Култ ватре, воде и жртвовања животиња, заједнички дионисијским веровањима, били су у широкој примени код павликијана.¹⁶⁵

Од свих поменутих јереси раширила се нарочито богумилска међу словенским сељацима. Богумили су такође носили много паганских елемената који показују велику сличност са данашњим народним оби-

¹⁶¹ М. Арнаудов, *op. cit.*, 90.

¹⁶² К. Ј. Kakouri, *op. cit.*, 58.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, 60.

чајима и веровањима. Поменимо иницијације и тајна друштва "тиасосе" и сл. Какуријева закључује да су све поменуте јереси сачувале карактеристике Дионисовог култа који је поникао у Тракији и Малој Азији. Јереси су унеле свежу крв у остатке древног дионисијског веровања у народном култу. Затворена братовштина јеретика помогла је трачким хришћанима да одрже своје предачке свете тиасосе, паганске обичаје, упоредо с хришћанском религијом. То је довело и до постојања бахантско-хришћанских тиасоса у Тракији XII и XIII века.¹⁶⁶ И поменути Жанмер истиче да су словенски јеретици хришћанства сачували и поново оживели древне паганске ентузијастичке култове.¹⁶⁷

Васић је још 1925. године упозорио на то да је павликијанска јерес у XVIII веку у Бугарској сачувала и одржала паганска веровања у ритуале Дионисовог култа. Конкретном анализом, аутор утврђује да су павликијани у XVIII веку пренели у Бугарску раније елементе религије вегетационог демона, или су их они затекли у народу кад су дошли у Бугарску и тек тада их усвојили ради лакшег пропагирања свога учења. И против наше воље, исто питање се намеће при испитивању и проучавању било којег народног веровања или обичаја на Балканском полуострву, закључује писац.¹⁶⁸

Ањичков је 1936. године озбиљно скренуо пажњу на могућност да су средњовековне јереси одржале древне обичаје паганског карактера. Он је на основу записа Александра из Ликополиса у Египту (III в.), једног од оштрих противника манихејаца, закључио да је реч о симпатијама манихејаца према Дионисовом култу, мистерији растргавања Диониса, а нарочито о Дионисовим оргијама. Ањичков истиче да је у доба Климента Александријског "постојало још веровање да је Дионис као дете био одузет од Титана и да су га спасили Атина и Зевс. Тај стари антички мит не само што није био заборављен до првих столећа хришћана, већ је играо нарочито видну улогу и у тадашњим верским схватањима.¹⁶⁹ Митраизам, манихеизам и гностицизам сачували су стару дионисијску традицију, закључује Ањичков.¹⁷⁰

Најновија веома опсежна истраживања Драгојловића поткрепљују претпоставку "да су пресудну улогу у прихватању и преношењу

¹⁶⁶ *Ibid.*, 63.

¹⁶⁷ Н. Janmaire, *op. cit.*

¹⁶⁸ М. Васић, *Павликјани у Бугарској XVIII века и религија вегетационог демона на Балканском Полуострву*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, V, Београд 1925, 203.

¹⁶⁹ Е. Ањичков, *op. cit.*, 235.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 236.

елемената диониске религије одиграли манихеји и богумили¹⁷¹. Његове анализе неких култних обреда код балканских Словена, нарочито оних са маскама, прерушавањима и пантомимом у средњем веку, показују да "нису ништа друго него улично приказивање мита о страдању и васкрсавању Диониса, на чему су богумили градили своју есхатологију"¹⁷².

Као доказ да су се богумили и сличне средњовековне јереси доиста придржавале паганских ритуала, против којих је устајала званична црква, говори и *Синодик цара Борила* из 1211. године, у Палаузовом препису 42. глава у Дриновљевом 49. глава. У првој листи анатема жигошу се богумили (и сличне јереси) што 24. јуна, на дан рођења Јована Крститеља, објављују неке тајне култове (ритуале), за које он каже да су слични хеленским.¹⁷³ Мада се име празника не спомиње директно, очигледно је да се прави алузија на празнике розалија које су одржаване управо 24. јуна на дан летње солстиције. Иако он не говори о самим брумалијама, овим примером смо желели да додамо још једну потврду тези Какуријеве, Жанмера, Ањичкова и Драгојловића да су богумили и друге средњовековне јереси били чувари и преносиоци паганских култова и ритуала, у нашем случају Дионисовог култа сачуваног у дроменама под маскама.

Какуријева је могла да докаже за село Хагија Елени да калогерос дроменон, носи критерије бахичког оргијазма у њему и осталим дроменама овде наведеним, антички мистицизам наставио је да живи код гностика и манихеја, еухета и павликијанаца, богомила и катара, а касније и у муслиманским дервишким хордама на трачком подручју. Но, неизвесно је да ли се калогерос може оптеретити хиљадугодишњим континуитетом. Утицаји христијанизације доводе до разних последица. Празнине у изворима у вези с предисторијом Дионисовог култа остављају ту једну страну поређења у тами; самерљивост факата о којима је реч остаје хипотетична. У једном закључном излагању изјашњава се досад најоснованија студија о тој теми ипак за могућност било каквог облика везе: "Смерни калогерос, хтонички демон умрлих, дух анабиозе, који се данас налази под заштитом бахичког Thiasos-a, је можда преостатак панархајског руралног типа, из кога се изводи бог Дионис историјских столећа јелинства. Он је можда најстарији предак и најмлађи потомак Диониса. Феномен опште ширине растурања народних култова, као и

¹⁷¹ D. Dragojlović, *Tračko kulturno i kultsko nasleđe kod balkanskih Slovena*, Godišnjak, IX, Centar za Balkanološka istraživanja ANUBiH, 7, Sarajevo 1972, 186.

¹⁷² *Ibid.*, 185.

¹⁷³ М. Г. Попруженко, *Синодик цара Борила, Български Сѣарини VIII*, Софиа 1928.

историјске и социјално-економске околности трачке провинције чине такво једно гледиште вероватним“.¹⁷⁴ Поставити могућности упоређивања у правим пропорцијама, биће дотле тешко догод Дионис – излучен из везе – међу свим упоредивим култовима антике и предњег Оријента буде заузимао научно фаворизован положај, који има темељ већ у хеленизму. Слика која се мења из епохе у епоху и значење бога маски и сами су део историје европског духа. Није дакле даље чудно што се код многих обичаја води рачуна о тако славном партнеру за поређење. Та он ипак има најтешње везе с настанком грчког позоришта.

¹⁷⁴ К. Ј. Kakouri, *op. cit.*, 100.

ДРУГА ГЛАВА

ВЕРСКА ДРОМЕНА

Лазарево васкресење

То је једна од најстаријих и најпознатијих тема првобитног религиозног позоришта. Драмски тропи и дијалогизирани кантици морали су да славе то велико Чудо, о коме ортодоксија још и данас чува најлепше од својих религиозних песама. Ако се о томе суди по садржају тих песама, појединости које истичу ту сцену морале су већ бити познате и веома проширене. Оне уздижу еванђелски текст (Јован XI) једном оригиналном и ингениозном сценском диспозицијом. Одиста, прогрес позоришне инвенције се осећа све више и више у том приказану које се огледа и у ликовној црквеној уметности, односно на фрескама.

У Средској (Србија) је у целини очуван култ библијског св. Лазара трансформисаног у поворкама девојака “које славе онај опојни наш обичај подсећања на сестре Лазарева, играјући око свежег пролетњег лиризма уочи Лазарева суботе, дотурајући између себе маленог Лазара, васкрслог за горама, певајући му сваког пролећа:

*Лази, Лази, Лазаре
Те долази до мене
Привађај се за мене,
За свилене рукаве
За свилене мараме
За клечане кецеље¹ ”*

Истраживања која сам обавио у шарпланинским жупама, Средска се упадљиво издваја по степену старине многих обреда, посебно лазаричког, представљајући прави резерват још увек његове живе обредне праксе. Истичући велику древност овог обреда, Симић-Никачевић, записао је поред осталог: “У Средачкој жупи постоји од незапамћена времена обичај да се сваке године на Лазареву суботу играју Лазарице,

¹ Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд 1974, 382.

боље рећи певају нарочито спремљене песме за ту пригоду.² Бован пише: “Нема краја на српском језичком подручју где су лазаричке песме сачувале толико свежине као у Средској”.³

Сасвим у другом крају Србије, у њеном источном делу, у области Пчиње, у селу Сурлици у два маха шездесетих година проучавао сам лазарички обред који је у то доба био очуван у пуној обредној разуђености и веома архаичном стању.

Најпре ћу изложити опис обреда истраженог *in situ*, за време његовог извођења 1993. у насељима Драјчићи, Мушниково и Призрен.

У предвечерје Лазареве суботе огласила су се у Драјчићима црквена звона, позивајући лазаричке групе и житеље села да приступе посматрању првог (уводног) дела лазаричког обреда. У току дана дечаци су по засеоцима и махалама, лупајући у клепетуше, такође позивали на овај скуп испред цркве. Негде у сумрак, заједно са лазаричким групама, окупили су се житељи Драјчића. Био је то јединствен приказ, са пуно драмских ситуација, непознатим на другим странама где се изводио или још увек изводи лазарички обред. Уз продорно дијафоно певање две групе певачица се антифоно натпевају, изводећи “на глас” мелодије уз које су лазарице, одеване у лазаричке ношње, изводиле игру “надскакување”. Лазари, скакућући на једној нози, наизменично мењају своја места, означавајући замишљену фигуру крста. У целини, “надскакување” је један вид обредног надметања којим се жели да покаже издржљивост и снага у скакутању на једној нози, исто онако како ће се овај рудиментарни корак примењивати за време опхода сутрадан. Темпо скакутања се на тренутке појачава, што условљава и садржина стихова које певачице на лицу места импровизују:

*Надскакувај се, Лазаре,
Найујкај се Лазарче,
Окрећај се, Лазаре,
Наш је Лазар њоубав, ијид.*

Надскакување престаје кад се отпевају ови стихови:

*Досџа беше, Лазаре,
Рукујџе се, Лазаре,
Поклони се, Лазаре,
Ајд сас здравље, Лазаре.*

Овај јединствен и по свему сугестиван уводни део лазаричког обреда, који ће се у пуној мери развити на дан Лазареве суботе, представља дубоку

² М. С. Никачевић, *Лазаричке песме из Средачке жупе*, “Јужни преглед”, бр. 3 – 4, Скопље 1939, 112.

³ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову*, Приштина 1980.

♩ ≈ сса 76

и на-туп - хај се и! Ла-зар-че и! на-туп-

-хај и!

о се Ла- зар - че и! O.F.

старину. Осећање извесног прожимања извођача (играчице и певачице), с посматрачима, у функцији навијачког дијалога, представља прапозоришни чин, који употпуњују: амфитеатрални изглед места (испред цркве), где се изводи игра, чују звуци црквених звона и дијафони мелос певачица, уз чији ритам костимиране лазарице изводе, скакућући на једној ноzi, што оставља снажан архетипски приказ обредности која нас води до средњовековних приказања која су обично извођена испред цркава.

Кад је мрак потпуно овладао селом, лазарице су пошле на конак. Свака група одлази да спава код свог Лазара. Лежи се на поду, у лазаричкој ношњи, једино Лазар и Лазарче скидају пре спавања своје богато украшене капе. И оно што чини потпуну непознаницу у другим крајевима, Лазар и Лазарче су понаособ обавијени белим платном (изаткан бели чаршав) и тако спавају. Аналогijом није тешко препознати: бело платно је покров укрслог Лазара, како је записано у Библији, а сасвим видљиво на фрескама у црквама и манастирима у Средској и околини, тачније речено свугде.

С првим петловима, у рану зору, лазарице устају, умивају се и отпевају прву песму:

* Транскрипцију извршила Сања Станковић.

*Засїала ми Ладика
У свилене йосїеље
Дизај ми се, Ладико
Еїе, иде Лазаре,
Мало ће ми йосїојаїї,
Много ће ни зазрејїї.⁴*

Пре поласка лазарице поједу по залогај хлеба, а то исто чине сви житељи села, пре него што би чули лазаричку песму. То се ради, верује се, као заштита од Лазара, да их “не пробије” (уништи).

Опход почиње обиласком свих домова у селу, али и у суседним насељима. Чуо сам да су учитељи из села Горњег и Доњег Љубиња, иначе мухамеданске вере, уочи Лазареве суботе године 1993. дошли у село Драјчиће, и позвали лазарице да дођу у њихово село да изведу обред, јер народ верује да лазарице доносе општу срећу, плодност лети-не, здравље људи, одбијање невремена и сличних зала.

На челу лазаричке поворке иду Лазар и Лазарче, а иза њих “поачице” (певачице), раније четири до шест, данас само две. Певачице држе између себе корпу за дарове. Лазар мора бити виши растом и старији, између 12 и 14 година, а Лазарче – између 5 и 7 година. Свака лазарица по обичају треба да учествује три пута у опходу.

По уласку у двориште певају:

*Чи' су ово дворове
Шїо су леїо мейени
Банови су дворови
Баница ги йомела
Саз две сїрука босиљак
И со йрећи каранфил,
Нек искочи баница,
Да дарује Лазара.*

$\text{♩} = 120$

чи су (ј) ово дво-ро-ве, чи су (ј) о - во дво-ро - ве (ј) !?

⁴ В. Танасковић, *Средачка жуїа*, Приштина 1992, 57.

⁵ Транскрипцију извршила Сања Станковић.

Затим следи ова песма:

*Овде кућа богаїа
Туж се браћа чуваја
Ведром њаре бераја
Од дукаїи збора.*

Испред куће, лазарице дочекује домаћица са укућанима, држећи у руци сито с даровима: јаја, пасуљ, може и брашно, а данас – купљени слаткиши (кекс, бомбоне и слично); Лазар се дарује и новцем. Сваком укућанину се отпева по једна песма, којих има у безброј варијаната. Навешћемо неколико карактеристичних примера:

Песма старешини куће:

*Кмеї ми седи у сїоле
А кмеїшца у дворе
Кмеїу шије кошуља
Со свилену кончину,
Со сребрну иҗлицу
Искри се иҗлица
Замрси се свилица.*

Домаћици у кући:

*Је-Јерино, ґосїоґо
Лей си њород родила
Све синове банове,
Све ћерцице јелцице.*

Песма мушком детету у колевци:

*Гркало је ґолуїче,
У свилене ѡелене
У шарене ѡовое
сребрне колевке.*

Песма нежењеном младињу:

*Овде момак нежењей
Шїо ґа мајка не жени
Женија ґа, броја ґа,
Ниґде лика не нађе,
Само Сїојна Пойова
Сїојну мајку не дава.*

Песма испрошеној девојци:

*Ми оїшуда дођемо,
Проз дворе ґи ѡрођемо*

*Суџази не свекрва
Поруч, наруч девојке
Нека гошви дарове.*

Песма ратару, орачу:

*Раџај седи на рало
И раџајче на брана
Сееџ бела ченица.*

Песма овчару:

*Еј, овчар, Буџаре,
Засџало џи суџаре
При две воде сџудене,
При две чесме шарене.*

Домаћој стоци:

*Краве ви се џшела,
Овце ви се јаџњеа,
Козе ви се козеа,
Челе ви се роеја.*

Песма мајстору – зидару:

*Еј, мајсџоре, мајсџоре,
На дан џше надџица,
По два жуџа дукаџа
И џо џреџи џалира.*

Песма терзији:

*Еј, џерзија, делија,
На џалаџа седеше,
Сиџна кроља крољаше.
И у Боџа џледаше,
Дај ми Боже џџо ођу,
Белолика Јаџлика,
Црноока девојка.*

Песма учитељу:

*Учиџеље, Госџодине,
У сџолове седеше,
Сиџна џсма џисаше
Млади џаци учеше.*

Песма путнику:

*Ој, човече, њушниче
Де си њуша њушув
Де си коња забрајо
И на коња марама,
У марама врзуљка
У врзуљка чистї њрсїен.*

Песма док иду пољем:

*Овче њоље широко
Пред њим сїадо ѓолемо
Пред њим овчар засвира
У шарене шуйељке,
У сребрне кавале.*

Кад се растају певају:

*Ој, Лазаре, Лазаре,
Обрђај се Лазаре,
И се леїо њреклањај
Да те леїо дарујетї
Дином даром дукаїом
И сребрном њарицом.*

или:

*Осїан збоѓом, из куће,
Осїајїе ви, берићетї
Најїовише ченице
И ченица белија.*

Ако их у неку кућу не приме певају:

*Ова ѓодина кућица
До ѓодине зидина
Трећ' ѓодина рудина.*

Кад се сретну две групе Лазарица:

*Среїосмо се, среїомо
Да ли да се бијемо
Или да се минемо
Боље да се минемо,
Неѓо да се бијемо.⁵*

Између лазаричких група често дође до свађе око тога којом ће страном пута проћи – горњом (вишом) или доњом (нижом). Ако не до-

⁵ Лазаричке песме су преузете из књиге В. Танасковића и чланка М. С. Никачевића; међу њима се налазе и песме које смо лично забележили.

ђе до физичког сукоба, група која је бржа и пође горњом страном пута, запева:

*Ми озџора зађемо
Под ноџе ве ѿуримо.*

А побеђена група одговара:

*На вашеџа Лазара.
Од кондура кошуља
и од миша оѿаице.
Од лисицу јелека,
И од змију ђердана.*

Док “поачице” изводе мелодије на “лазарачки глас”, једногласан и једноставан, Лазар и Лазарче играју. Игра се састоји од најелементарних корака карактеристичних за обредно играње. Лазарче “трупка” ситним корачићима у месту, а Лазар скаче на једној ноzi, по могућству што више, ослањајућн се једном руком на штап или кишобран, а другом придржавајући се за раме Лазарчета, истовремено чувајући га од појединих домаћица које вребају да Лазарче подигну увис, да би им се током године ројиле пчеле. Овај магијски чин, верује се, може имати трагичан завршетак, јер Лазарче би у току године оболело и могло да умре. Из истог разлога Лазар стално држи Лазарче за руку за све време опхода.

После отпеваних песама и изведених игара домаћица подели дарове: јаја, пасуљ и друго, а Лазару даје новац непосредно у руке. Кад заврше обилазак свих домова у селу, лазарице се враћају Лазаревој кући одакле су и кренуле. Ту поделе дарове на равне делове, а затим се “раскићују”. Од тог момента престају да певају на лазарачки глас, који се не сме чути све до следеће године, јер се верује да ће, ако неко запева лазаричку песму, стока престати да се размножава.

Припреме за лазарички обред почињу од ускршњих поклада. Све време до Лазаревог дана посвећено је лазарицама да уче песме и игре. У томе им помажу старије жене које су биле лазарке и оне које добро памте песме. Лазарице вежбају у доколици, највише око подне и предвече, после завршеног рада. Идући улицама, оне често певају и на тај начин и несвесно најављују долазак једног од највећих хришћанских празника.

Лазаричке песме су махом веома кратке и најчешће су у седмерцу, а изводе се једногласно, на тзв. лазарички глас. Међутим, “надскакување” је праћено дијафоним певањем жена “на глас”. Дакле, постоје две различите категорије певања, вероватно и са различитим временом настанка. У Средачкој жупи, према истраживањима Радмиле Петровић, двоглас изводе само жене и девојке “на глас”, певају се углавном у склопу обреда (лазаричког, славског, саборског), он представља веома

самосвојан музички облик. Битна одлика овог двогласја је у каденци са завршетком на “и”, скоком оба гласа са финалиса за октаву или велику септиму навише и лаганим глисандом наниже.⁶

„Надскакување” чини нераздвојну функционалну целину лазаричког обреда, а припада оном најстаријем културном слоју, када је човек, осећајући се као део природе заједно са флором и фауном, магијски ритуал сматрао непресушним извором енергије и основом своје колективне свести. Истицањем овог најстаријег облика народног певања, као супстрата средачке друштвено-сеоске заједнице, хтели смо да нагласимо изузетну виталност ове древне фолклорне традиције која је у недавној прошлости преовлађивала, а данас сведена на бледе уломке. Због саме закономерности унутрашње етичке синергије, Сретчани је отимају од заборава како би јој продужили живот као битној културној особености своје етничке групе.

У припреме за опход укључује се и израда лазаричке одеће и реквизита. Лазарке се облаче у празничну одећу. Особита пажња се посвећује накиту од новца; то су тзв. ремници, које носе “мланесте”. Лазарева капа (данас шешир, раније шубара или фес) богато је украшена манистрима, обојеним хартијама, цвећем и обавезно зеленом гранчицом. Лазар има “фустанелу” и белу кошуљу са широким, лепезастим рукавима тзв. Griechische Ärmel. Штап је неопходан реквизит, а носи га Лазар. Лазарче такође има богат накит на грудима и украшену капицу на глави, преко које долази пребачена свилена марама која покрива лице, као дувак, а спушта се низ леђа. Против злих погледа Лазар носи око врата чено белог лука, а Лазарче га има на глави; из истих разлога, Лазарче има на челу црну мрљу од чађи, узету са црепуље, а око врата, заједно са осталим накитом, обавезан је крстић. Облачење се обавља у Лазаревој кући. Тај чин прати певање старијих жена “на глас”: “Накићај се Лазаре, кићај се Лазарче”, а на крају отпевају: “Ајд с’ здравље Лазаре, ајд с’ здравље Лазарче”.

Структура и појавни облик обичајних сцена у лазарицама у Средачкој жупи, предочавају, по нама, да потичу из одавно ишчезлих литургијских презентација Лазаревог васкресења, пониклих у доба Византије. Наша трагања за откривањем византијског наслеђа у народној култури обелоданили смо у неколико студија.⁷ У њима смо документовали

⁶ Р. Петровић, *Двоглас у музичкој традицији Србије*, Рад XVII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије, Загреб 1972, 326.

⁷ Видети: Д. Антонијевић, *Византијске брумалије и савремене маскиране њоворке балканских народа*, “Balcanica”, X, Београд 1979; Д. Антонијевић, *Византијско игачко наслеђе*, Народна стваралаштво, 1 – 4, Београд 1986; Д. Антонијевић *Византијски суйсџај у народној култури*, “Српска византија”, Београд 1993, 211 – 221.

уплив византијске културе на живот и стваралаштво обичног и простог народа, који није мање значајан од оних духовних набоја који леже у српској средњовековној писаној књижевности, а нарочито у сакралној монументалној уметности манастирских здања и фреско-сликарства.

Законитости популарисања литургијских узора у народној побожности искристалисане у различитим типовима чине да преношењем током дужих временских простора не изгледају невероватно, ако се уз то помисли у каквом стању ти обичаји доспевају до нас (најчешће само у деловима), чинећи вероватним да су подручје распрострањености и густина учесталости били одлучујуће већи него што се то са данашње тачке посматрања може регистровати. Насупрот томе, могло би се приговорити да није реч о фосилизованим сценама неке некадашње дромене која се изводила у простору цркве или у порти, већ, једноставно, о симболичким литургијским церемонијама.

За нашу анализу лазарица у Средској, и знатно шире, на Балкану, као што ће се видети, значајно је мишљење које полази од литургијског порекла лазаричког обреда, битног преузимања неких делова о Лазаревом васкрснућу из црквених приказања. Истраживања која смо обавили у том правцу показују да простор европски југоисток православне вероисповести, у коме Грчка са острвима, посебно Критом као језгром лазаричког култа, Бугарском, Македонијом и Србијом, нарочито у њеним рубним југоисточним деловима, показују знатно богатство облика у којима се религиозна популарна фигура Лазарева јавља у разним изражајним медијима народске побожности.⁸ Прикупљени материјал који ћемо приказати, различитог је порекла и променљиве локалне вредности. На основу расположивих извора, етнографских материјала, дошли смо до овог закључка: Лазарички обредно-обичајни комплекс, с песмама, музиком, играма, од којих сваки одсек за себе може представљати посебну тему, стоји на распону између православно-догматске традиције и синкретичке народске побожности. Песма је у својим крајњим уобличавањима литургијски тропар (особито у Грчкој, Бугарској, а примера има и из Македоније), али и као паганска поздравна песма пролећног одсека (Србија). Према истраживањима етномузиколога Васиља Хаџиманова, у неким крајевима Македоније на Лазареву суботу лазарице одлазе у поље да беру цвеће и леме врбове гранчице, чиме ките сва врата од куће до куће, певајући једногласно ову песму: "Општеје воскрсеније прежде твојеја страсти увјерја из мртвих воздигла јеси ЛАЗАРЈА". Транскрипцију је начинио сам аутор. Ово је само један од

⁸ W. Puchner, *Südosteuropäische Versionen des Liedes von „Lazarus redivivus“*, Jahrbuch für Volksliedforschung, Berlin 1979, 84.

безбројних примера, данас заборављених, у коме се сачувао црквени тропар лазаричког дромена.⁹

ОП - ИТЕ ЈЕ ВОС - ПРЕ - СЕ - НИ - ЈЕ ПРЕ ЖДЕ ТВО - ЈЕ - ЈА

СТРА - СТИ ЈУ - ВЕР - ЈА - ЈА ИЗ МЕР-ТВИХ ВОС -

ВНИ - ГАЛ - ДЕ СИ ЛА - ЗА - РЈА . ИТД

Лазар нема само битног удела у централном збивању спасеног хришћанског мита, већ стоји у дугом низу владајућих божанстава, чији поновни настанак или поновни повратак у пролеће карактерише оживљавање природе.

У средачком лазаричком обреду сачувано је само неколико ременисценција на његово црквено порекло: увек фиксиран датум и дан извођења – Лазарева субота, рефрени песама са сталним понављањем имена Лазар, затим умотавање Лазара и Лазарчета у бело платно за време спавања, објављивање црквеним звонима почетка обреда и његово извођење у црквеној порти, пуно зеленила и цвећа у кићењу лазарица, васкрсли Лазар је дочекан зеленим гранама и сличним реквизитима, казују литургијски текстови.

Очигледну слику литургијско-официјелног карактера церемоније дају описи из Грчке. Литургијски дроменон васкрсења изводила су деца као обичај литије, познат је и на Еубеји, Епиру и код Саракачана. Г. Мегас сматра тај облик обичаја везаних за Лазара за најстарији, а као што је доказано, он је најближи литургији. Спиридакис сматра рудиментарни дроменон као остатак једне, некад у читавом византијском свету раширене игре васкрсавања, о коме би сцена о Лазару из “Кипарског” циклуса Христовог страдања из XIII века могао да пружи изванредан утицај. Поменути и са сигурношћу наведени сценариј стоји, дакако, као јединствен у својој врсти у византијској историји.

⁹ В. Хаџиманов, *Мелодије македонских лазаричких народних песама*, Рад IX-ог Конгреса савеза фолклориста Југославије, Сарајево 1963, 400 – 401.

Транскрипцију извршила Сања Станковић.

Литургијски дроменон васкресења изводе деца, девојке или младићи као обичај на Лазареву суботу у свим деловима некадашњег Византијског царства. Мегас сматра да је облик обичаја везаних за Лазара најстарији и најближи литургији. Изворни облик ове дромене забележио је писац ове студије непосредно код Саракачана у Епиру.

Саракачани на Лазареву суботу изводе драмску игру на тему смрти и васкрсења, која се састоји из два дела: један се одвија уочи празника (у петак), а други на дан празника. Уочи св. Лазара стиже жалост у све конакије чим падне мрак, јер је Лазар мртав. Жене повезују црне мараме, седе на земљи и ћуте. Сваки конаки очекује да дође Лазар, којег представља један дечак, а њега прати група од 10 до 15 дечака. Два дечака придржавају Лазара испод руке пошто су му очи затворене, а руке прекрштене на грудима. Кад уђу у конаки, Лазар се опружи на земљу, а дечаци певају песме мртвом Лазару. Извесно време се задржавају у конакију, а затим одводе мртвог Лазара даље. На Лазареву суботу, деца иду на ливаде да наберу разног цвећа и донесу га у конаки да би њиме окитили и украсили Лазара. Ако конаки има више од педесет колиба, онда праве посебну лутку звану Лазар. Лутку – Лазара праве од два комада дрвета постављена у облику крста. На овај костур навуку одело какво се носи на крштењу детета. Тако настаје велика лутка – Лазар окићена цвећем. Посебна корпа се такође окити цвећем и зове се лазарева корпа; њу напуне разним плодовима. С лутком васкрслог Лазара и лазаревом корпом коју носи један дечак у пратњи још двојице дечака са звонима, обилазе колибу по колибу и певају песме о Лазару. У свакој колиби певају песме које славе Лазарево васкрсење. Домаћица дарује дечаке тако што им у „цветну корпу“, ставља једно или три јајета. Када почне да пада ноћ, лутка се уништава и баца у неки удаљени понор.

Према личним истраживањима, обредна игра *Смрт Лазарева и његово васкрсење* није позната Саракачанима у Тракији. Међутим, према Уејсу и Томсону, Власи у Самарину изводе сличну игру. На Лазареву суботу окупљају се влашке девојке у групе, па њих пет или више (називају се лазарице) направе лутку која представља момка. Једну од њих изабери за вођу да носи лутку, па затим украшене цвећем иду од куће до куће и певају или на влашком или грчком језику.

Трећи пример односи се на дромену коју Саракачани изводе на Велики петак. У зору тога дана, три старице из конакија направе повећу лутку, која представља Христа. Лутку поставе на земљу у једној од колиба или на софру. Изнад њене главе ставе кандило. Старице које су правиле лутку, забраћене црним марамама, поседају са њене обе стране, а трећа поред ногу, па тихо, уз сузе, оплакују Христа. Ове три жене наизменично изводе тужбалице у знак сећања на Христове муке. Из свих колиба долази чељад да се поклоним мртвом Христу – лутки. Касно

увече растуре лутку, а дрва од којих је била направљена бацају далеко од конакија у поток или шуму. Допуну овом обичају на Велики петак чини још једна церемонија. Ујутру рано окупе се дечади из конакија и направе велики крст, обавију га црном марамом и богато оките цвећем. С тим крстом иду од колибе до колибе и певају песме посвећене Христовим мукама.

Девојчице од шест до дванаест година старости образују већ данима групе (њих три-четири), уче специјалне песме и набављају нове корпе. У петак увече корпе се прекривају цвећем и остају преко ноћи на отвореном месту. У суботу изјутра девојке крећу у свечаној одећи; на глави носе траву и по једну коприву. Осим корпица које свака од њих држи, велике девојке имају велике корпе. Група се назива „Лазаринес“. Оне добијају кувани кукуруз, по једно јаје, новац, смокве, орахе, сушено воће. Јаја и новац лазарице деле на равне части.

Прво окупљање девојака одржава се у једном конаку (конак је кућа која је одабрана за разне прославе). образују се групе од по најмање четири девојке; једна мала, од осам до десет година носи корпу украшену цвећем. Утврђује се ред по коме треба посећивати куће. Одећа Лазарица разликује се према узрасту. У предшколско доба она је бела, у школском узрасту састоји се од црвене хаљине без рукава, од 12 до 16 година преовлађују плава и жута боја; ношња је сложенија, накита је све више. Преко 16 година одећа је слична.

Код Лазаревих опхода употреба крста није једнозначна: с једне стране, она може представљати васкрслог Лазара (крст као примитивно приказивање човека, а с друге стране, чудо Лазарева васкрсења које је тесно повезано с ускршњим циклусом, да може бити и знак Христова распињања на крст као код песама Велике недеље. И садржаји песама често у том смислу прелазе један у други.

Деца певају каланде и држе „Лазара“ – штап дуг 1,30 m, који горе образује крст, оквирен је једним дрвеним четвороуглом, украшеним тракама, марамама, цвећем, итд., на сваком углу виси по једно звоно.

Лазарева лутка

Лазарева лутка већином се формира од два укрштена прута; као дужи прут, може да послужи и лопата за печење хлеба, варјача, вретено итд. Глава се опрема више или мање јасним цртама лица, а читава фигура је често умотана у платно. Лазар се јавља као одрасло људско биће у нормалној, свечаној или фантастичној одећи, или у хаљинама за бебу, сходно представи о његовом поновном рођењу као детета. У неким крајевима на Лазареву суботу деца везују два комада дрвета у

облику крста, облаче Лазара у широку кошуљу, која је украшена жутим цвећем, обилазе села и певају лазаричке песме.¹⁰

У Скиросу се за лутку користи велика рупичаста лопата за печење хлеба, окити се цвећем тако да лопата личи на неко лице. На дршку се у десном углу привезивањем дода једно дрво, а преко свега навуче се кошуљица. Са тим се иде од куће до куће. У другим деловима Грчке, пракљача каква се употребљава за ударање рубља, обавије се платном у боји и држи се у наручју као мало дете. И Лазар се понекад састоји из прерушене преслице, украшене цвећем и шареним тракама. У Епиру и Тесалији девојке обилазе село с Лазаром. На једну велику кашику за кување привеже се у десном углу неко дрво, глава се формира од белог платна и добија круну од цвећа. На попречном дрвету, "рукама" фигуре, причвршћује се кошуља. Лазар држи цвеће у рукама. Лутка се носи у десној руци, а у левој корпа са цвећем. Ако је реч о групи, онда друга једна девојка држи корпу. За време певања песама, лутка се љуља тамо-амо. После певања, старије жене се крсте и целивају Лазара.¹¹ У околини Кериније, на Лазареву суботу деца ките палмову грану цвећем. Она иду у групама, по двоје до троје. Једно дете држи "палмову грану", а друго корпу за јаја. Пре отпевања песме, једно дете пада на земљу. У тренутку кад Исус позива Лазара, наравно песмом, оно се диже.¹²

Лутка која представља Лазара јесте средиште акције која је у вези са смрћу и његовим васкрсењем. Љуљање се односи на представу да се васкрсење збива у облику поновног рађања: Лазара стога "консеквентно" посматрају као мало дете.

Дете-Лазар, украшено цвећем, истовремено је такође израз оне стране церемонијалне радње која промовише плодност. Лазара једноставно приказују као лутку или идола, коју у неким случајевима тамо-амо уљуљкују певачице. Или, пак, девојке носе са собом само цвећем украшену корпу у коју се полажу јаја. У Средњој Грчкој и у Тесалији групу од четири девојке прати један момак да би их бранио од паса. Што се тај обичај литије сусреће дубље у континенталним зонама Балканског полуострва, утолико више он постаје светковином пролећа и цвећа. За спасење душе покојног Христовог пријатеља (*Amicus Christi*) пеку се хлебови различитих облика који се деле међу учесницима поворке. У неким крајевима Србије такође се деле лазарицама хлебови у облику умрлог Лазара. У Епиру обичај прихвата и поворка марцијалних и маскирних похода момака који се врше за обележавање средине зиме. Углавном, коинциденција литургијске зависности обичаја (форма драмомена) подудар се са све већом удаљеношћу од источног Средо-

¹⁰ *Ibid.*, 149.

¹¹ *Ibid.* 149.

¹² *Ibid.* 149.

земља с аналогним верским инцидентима песме (религиозни, развијени облици песме).¹³

У том смислу да напоменемо да Лазарева корпа, искићена цвећем, која симболично представља Лазаров гроб пре Христове интервенције а можда и колевку Новорођенога после чуда васкрсавања, као и претежно, делом строго организовано учешће девојака, стоје пре свега у једној вези коју засад још не можемо да дефинишемо, чињеницом да циклус рођење – смрт – поновно рођење подлежу додуше службено државној цркви, али је у народном знању и обичајној пракси посао вичних жена.

Корпа окићена цвећем, цветним гранама, врбовим грањем или и тракама коју о Лазаровим „каландама“ обносе деца или девојке, или и неки унајмљени корпоноша, служи за прихватање већином небојених јаја.

Код цвећа жута боја понекад преовлађује као боја смрти, и то се цвеће означава као "Лазар". Унутрашњост корпе је понекад обложена травом, гранчицама, цвећем итд, а у средини почива једноставан, од два штапића начињени крст који треба да представља умрлог Лазара. Облик крста је најједноставнији облик приказивања човека и скелет сваког обликовања лутака. Лазаров "епитаф" је, као што је и Христов, окићен цвећем, и носи се около. Ако је корпа обложена марамама, оне представљају покрове у које је Лазар умотан и са којима је он, по иконографској традицији, и изишао из гроба кад га је Христос позвао. У неким случајевима у корпи је положено већ пре опхода једно јаје. Његово значење бива јасније кад се укаже на то да је Лазар уљуљкиван као лутка. Лазарево буђење из мртвих овде се очевидно сматра као поновно рођење, као стварни процес рађања; Лазара стога доследно представљају као мало дете, покрови постају пелене, епитаф постаје колевка, јер су мртви и нерођени једно те исто: неживи. Јаје значи, и сходно једном аспекту његове опште симболике, новорођени живот. Други аспект јесте практично гледиште живинарства: кокош носи јаје само тамо где већ једно има; зато се при сакупљању увек једно јаје оставља у гнезду. У неким малобројним случајевима певају се, такође, уместо лазаревих каланда, пролећне песме. Други слој значења често није манифестан, већ само латентно заступљен. Рођење и смрт, оба кризна сусретишта рођења и смрти, у "теорији" и у пракси су у рукама жена. На карактеристичан начин преовлађује често код Лазаревих каланда и преноса епитафа у цркву, у ноћи на Велики петак, како у песми тако и при опходу женски елемент. Каланде спроводе другим поводима скоро без изузетака момци или деца или, пак одрасли, али само ретко девојке. У даљем развијеном облику две девојке представљају Лазарове

¹³ *Ibid.*, 85.

сестре Марту и Марију; ипак, то је секундарно црквено-догматско везивање за догађај васкрсења.¹⁴

Значај акта васкрсења човека Лазара као многозначне предигре на васкрсење човека – Бога Христа довео је до образовања једног снажног дроменона. Но тај литургијски паралелизам долази – и временски – и утицајем Танатоса (*paligeneua-dromena*) пролећне периоде, које треба видети у вези с оживљавањем вегетације како то интензивна антофорија и филофорија дају да се осети. Лазар се појављује у одећи од цвећа и украшен као мајска фигура. Али и сам Христос није од тога изузет: плаштаницу која представља полагање Христа у гроб, која се излаже на Велики петак у цркви, жене украшавају цвећем и јадикују над њим. Најраскошнија дромена, коју свештенство санкционише одржава се у Ларнаки на Кипру, где је, по легенди, Лазар провео свој други живот. Снажан хришћанско литургијски карактер дроменона чини да спекулација о једној литургијској анапарастази Лазаревог оздрављења у Витанији не изгледа сасвим без основа, кад се томе још дода да је таква једна сцена с Лазарем била и део (извођено) кипарског циклуса Христово страдања.

Према опису V. Ohnefalsch-Richter-a са лица места, који Пухнер преноси у скраћеном виду, дромена Лазаревог васкрснућа изгледа овако на Кипру.¹⁵ На празном гробу св. Лазара, скромном римском саркофагу у гробници испод иконостаса, блиставо златне олтарске преграде са сликама старовизантијске Лазареве цркве, почиње прослава Лазара, коју служи епископ Китиона а завршава се на олтарском столу испред иконостаса. Читава црква је обложена Лазаровим границима. У свечаној литургији протопоп (први свештеник) почиње да пева своје песме, на које народ одговара у истом тону, док епископ седи у позлаћеној столици, окружен архимандритима, егзарсима и двојицом ђакона с троручним свећњацима. Ваздух постаје густ од кађења тамјаном и хиљада упаљених свећа. На концу, читава маса народа тиска се до Лазареве слике, на иконостасу, да би је целивала. Чак и свако дете на сиси се подиже до иконе и притискају му се усне на руку светитеља на икони. Но још је већа гужва око светог стуба на Лазаревом гробу, који сви целивају и на коме и најсиромашнији мора да залепи запаљену воштану свећицу. (Сада се митрополит са свештенством и општином креће ка великој просторији за пријем, у салу суседног Лазаревог манастира. У међувремену су епитропи, тј. црквени настојници и ђакони, обукли најлепшег и најбистријег дечака у месту, да одигра улогу Лазара. Лазареву одећу коју су специјално за прославу направиле угледније

¹⁴ W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf*, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 1977, 90.

¹⁵ *Ibid.*, 90.

жене у граду, а која се састоји од жутог Лазаревог цвећа, уз певушење жалосних песама и жалосну музику, дечак се баца насред одаје на шарени лежај од цвећа, лишћа и ћилима. Он мирише на руже и наранџе, жари се од пурпурних цветова, изнад њега се уздижу палме, лавор и мирте, а окружује га зелено, у саксијама одгајено жито. Око њега пламсају огромне воштанице у сребрним вишекраким свећњацима. Протопоп чита еванђеље о Лазару у 11. глави Јованова еванђеља и када дође до 43. стиха, подиже свој глас, управо онако како је то читао Христос. Пошто је то изговорио, узвикну он веома снажним гласом: "Лазаре, изађи". За време протопопова позива „Лазаре устани, изађи из гробнице“, три свештеника са ђаконима истовремено служе. Један ставља распеће на главу Лазара – дечака, други га кади тамјаном, а трећи га прска снопићем мирте умоченим у суд са освећеном водом. Тек тада се буди онај за кога се говорило да је умро. Дечак Лазар скаче на ноге, жене га посипају ружином водицом, бацају на њега цветове ружа и стављају му у уста ружин шећер и друге слаткише, а један епитроп пружа му гутљај вина и залагај Лазаревог хлеба. Музиканти, заједно са црквеним хором, интонирају химну радости, у коју присутни верници једногласно упадају. "Лазар је васкрсао", довикује сваки нови придошлица у међувремену. Ларначани који сачињавају црквено председништво и одбор за прославу, са својим женама и кћерима, служе најугледније госте разним јелима и пићима, нарочито богато украшено воћем и бомбонама, јело за душу мртвих, и кољиво за Лазара; уз то, фантастично обликоване колаче и хлеччиће, какви се праве поново за ускршње пециво, затим у сребрним раскошним посудама "glyko", тј. слатко, по обичају тамошњег становништва укувано разноврсно воће. Такође служе и домаће ликере и мастику, кипарску комовицу и командерију, кипарско слатко вино... При том точе хитро још и водицу од ружина и наранџина цвета из раскошних боца од сребра учесницима у светковини на руке и на крају обилазе још хитрије са сребрним кадионицама угледне госте да би се ови окадили тамјаном против злог погледа. Тако се завршава прва најсвечанија церемонија Лазаревог васкрсења у порти Лазареве цркве. Јер тада јуриша одбор за прославу и читава Лазарева свечана поворка онолико брзо колико допуштају воштане свеће обредној поворци, све до касно у ноћ кроз улице и по кућама града, до раскошно окићених импровизованих гробница и одара Лазара у приватним кућама. Свака домаћица се труди да надмаши друге у ћилимима простртим као постеља, у украшавању цвећем, биљкама и светиљкама, у вештачки за тај дан произведеним житарицама, у пецивима и слаткишима, у укуваном слатку од воћа, добрим ракијама и винима и, што за свештенике и црквене старешине није споредна ствар, у поклонима у новцу, воску, меду, празничном хлебу и празничним колачима, цигаретама и дувану. Свуда се понавља иста церемонија, већ према угледу и

богатству, дуже или краће. Изостављају се само они који су сасвим сиромашни и онај који није припремио Лазарев лежај.¹⁶

Структура и појавни облик извесних обичајних сцена, интегрисаних више или мање у литургији предочавају закључак да оне потичу од данас ишчезлих литургијских репрезентација у византијско време: сцена Лазаревог васкрснућа, сцена Христовог прања ногу и сцена Христова силаска у пакао са савладавањем Сатане. Законитости популаризовања литургијског узора у народној побожности, искристализовање у шаблонске типове и стереотипске тропе чине да преношења кроз дужа раздобља не изгледају невероватна, ако се уз то помисли, у каквом стању ти обичаји доспевају до нас и да нова културна ситуација чине вероватним да су подручја распрострањености и густина учесталости били одлучујуће већи но што то са данашње тачке посматрања може да се региструје.¹⁷

Канонску подлогу збивања Чуда у Витанији пружа извештај Јованов (XI, 1 – 44). Тема налази широк улаз у рановизантијску химнику и патристичку омилитику, где је изложена и догматска месна вредност чина Христовог пријатељства: чудо буђења (*Sustitatio*) (дизање из мртвих) Лазара оцењује се као прва Христова победа над Хадом, коме треба да следи сопствено васкрсење, ослобађање праотаца из прапакла и коначна победа над смрћу у ускршњим збивањима. У типцима византијских литургија, хеортологијама, годишњим и полугодишњим панегирицима најчешће се срећу придице црквеног оца Јована Златоустог. Његове химне и кондаци опевају у службама божијим предускршње време у стално новим варијацијама, као почетак ускршњег догађања спасавања. Тако се каже у мисалу триода већ на Хесперину (вечерњу) претходног дана: “Госпде, Твој глас је разорио Хадово царство, реч Твоје моћи дозивала је из гроба четвородневнога; а Лазар је постао спасавајући проемион васкрсења”. Или: “Радуј се, граде Витанијо, домовино Лазара, веселите се Ви, Марта, Марија, његове сестре; сутра долази Христос да речју оживи умрлог брата; када разабере његов глас горки и незасити Хадес, дрхтећи од страха, уз много уздаха, отпустиће Лазара, обавијеног покровима, изненађен његовим чудом јудејски народ ће га дочекати с палмовим гранама”.¹⁸

Значење са гледишта историје лечења чуда, која синоптици не помињу у православној теологији, нашло је адекватан израз у византијској иконографији прихватањем сцене у циклусу *Dodekaortion* црквеног програма слика. Ако је ранохришћански тип показивао још у симболичном

¹⁶ *Ibid.*, 90.

¹⁷ *Ibid.*, 90.

¹⁸ W. Puchner, *Südosteuropäische Versionen des Liedes von „Lazarus redivivus“*, Jahrbuch für Volksliedforschung, Berlin 1979 (Sonderdruck), 82 – 83.

скраћењу Лазара као детолика мумија усправна у едикулу, касније и у гробној пећини са Христом који прилази, руке уздигнуте као да нешто показује или благосиља, у средњовизантијско доба пробија се наративни тип у зидно сликарство, илустровано у књигама или у иконама које истовремено покушава да покаже све појединачне елементе Јованове перикопе: групе апостола и групе Јевреја, сестре у клечећем положају, слуге које подижу гробну плочу, други који дреши везе *quatriduanus*-а и притом због смрада, држи руком нос, итд. Извесне сликовне представе иконографске композиције можда су, поред извештаја јеванђеља, химнике и омилинике и директно утицале на песму о Лазару.¹⁹

Овај несумњиво историјски догађај заснива се на православној традицији, према којој је Лазар у свом другом животу са својим сестрама побегао од Јевреја, укрцао се у Јафи у брод и дошао на Кипар, где је постао епископ града Китиона (данас Ларнака). Живео је, наводно, тридесет година. Легенда се налази први пут наведена 774. године у омилији Јована Еубејског. Уношење минаја од 17. октобра наводи да је он умро на Китиону, где је и сахрањен. Његове су мошти почивале у мраморном саркофагу у који је уклесан натпис на "страном" језику: Лазар Летвородани и Господов пријатељ. На ту се легенду односи једна (очигледно познија) легенда о оснивању руског манастира Пантелејмона на Светој Гори. Епископ Лазар био је надахнут жељом да види Богородицу и да је доведе на Кипар. Марија му је у једном легендарном писму доставила упуство да јој у ту сврху одашиље брод. Приликом преласка преко мора са Јованом и апостолима, бура их је бацила на брдо Атос и они су тамо превели домороце у хришћанство. После тога дошло је до планиране посете Кипру. Лазаров гроб у Китиону (Ларнаки) је и после преноса моштију остао средиште једног локалног светитељског култа, како архимандрит Кипријан извештава још у XVIII веку: До данашњег дана у светој цркви која носи његово име у Халикесу ("Солонима" код Ларнаке) може да се види његов гроб, на коме сви хришћани исказују своју побожност. Већ у првим вековима изнад Лазарова гроба у Витанији подигнуто је светилиште, а у близини основан манастир. После литургије на Цвети (један дан раније, почев од VI века) одлазила је литија певајући химне на Лазарев гроб, где се читало Усекованије Јованово. У Лазаревој цркви је још око 1900. године читано јеванђеље, а за то време један накићени "Лазар-дечак" лежао опружен на једној постељи за одмарање и на Христов позив: "Устани", Лазар се дизао.

¹⁹ *Ibid.*, 84.

Лазаричке песме

Лазаричке песме у типологији певања у Грчкој, могу се разликовати у свега две категорије:

1. певање песме или (тропара) у цркви;
2. певање поздравних песама испред сваке куће или у свакој кући.

Песма о Лазару стоји слично као и обичај Лазарев на пољу распона између православно-догматске традиције и синкретичке народске побожности. Песма стоји у својим крајњим уобличавањима као литургијски тропар и као паганска поздравна песма пролећног одсека. Лазар нема само битног удела у централном збивању спасења хришћанског ускршњег мита, већ стоји и у дугом низу владајућих фигура чији поновни настанак или поновни повратак у пролеће карактерише оживљавање природе.

Свештеник који пева псалме можда представља међуступањ, који у пратњи деце иде од куће до куће. Предност која се на Кипру даје широко тропару сличном типу песме у црквеној матрици стиха у вези је не само са специфичним култом Лазара на великом острву већ и са рукописном и штампаном традицијом песама и постојањем професионалних певача који у кипарским градовима спроводе поворке да би зарадили за хлеб. Лазарове песме (или песму) певају обично девојке, а у Епиру и момци и одрасли мушкарци. Певање песама је понекад повезано с плесом или љуљањем лутке Лазара. Понекад се пре певања тражи дозвола или се сама песма изводи у два полухора који певају наизменице. У Епиру је песма пропраћена клепањем звона. За учење великог броја панегричких песама добрих жеља изискује понекад читаво време поста, припреме за литију носе тада строго церемонијални карактер.²⁰

Изванредну типологију лазаричких песама је дао Пухнер, за највећи део Балканског полуострва. Ево најважнијих акцената из те и наше поделе. Лазарева песма чини делом хетерогени конгломерат разних типова песме. Религиозни тип, који почива на метричкој обради Усековања Јованова и делом се преноси писаним путем, углавном се среће на подручју источног хеленофног простора, с тежиштем на острву Кипру, али и у Епиру. Ту је песма комбинована с различитим нерелигиозним типовима, посебним поздравним песмама које се упућују појединим члановима породице или чисто песмама којима се изражавају неке жеље. Обе те врсте, у комбинацији са пролећним, љубавним и свадбеним песмама налазе се у континенталним зонама балканског простора и са Лазаревом песмом имају често још само заједничку номенклатуру.

Кипарски подтип има највећи обим песме и најразрађенију мотивику, а ослања се очигледно више на писмену него на усмену традицију.

²⁰ *Ibid.*, 85.

Његов језик је више или мање приближан литургијском грчком, метрика се колеба од песме до песме између осмерца (с убаченим седмерцима). Стихови се најчешће не римују, а у неким случајевима показују и једноставне парне сликове. Њихов обим варира између 47 и 294 стиха, а просек је више од 100 стихова. Приказ догађаја следи донекле верно Усековање Јованово, обогаћен елементима из минеја за празник светог Лазара и византијске легенде о Лазару.

Регистар мотива: *Уводна формула, Екџозе; Призивање Христџа да дође у Виџанију; Сусрећ са сесџрама; Одлазак на гроб; Буђење из мрџвих; Лазаров изглед; Реаговање Јевреја; Бекџво у Ларнаку; Легенда о џусџошењу; Лазаров дружи живој; Пренос њежових моџиџију; Еџлож.*²¹

Верзија Епирског подтипа и њему суседних географских региона (посебно Јонска острва, Северни Епир, Албанија, средишња Грчка, Пелопонез, Тесалија, Македонија) чисто су на народном језику, обично без убацивања из црквеног језика, припада несумњиво усменој традицији и не премашује обим од око 50 стихова (просек отприлике 20 стихова). Они показују за грчку народну песму типичан шаблон извесних делова, оштру драматику и извесну заступљеност библијске нарације. Променљивост метрике у овом типу показује уобичајени петнаестерац са цензуром после 8. слога, али и десетерац и шеснаестерац, настао из два осмерца, при чему је хемистихија подвргнута принудном римовању.²²

Ежејски мешовиџи џиџи

Означава варијанте које највећим делом потичу из егејског света острва, које показују утицај како црквеног литургијског језика тако и знаке усмене традиције, као што су понављања, ступњевања и слично. Оне су у различитој мери изложене утицајима, пре свега са Кипра. Њихов обим је прилично различит (од 8 до преко 60 стихова), естетски оне стоје међу песмама епирске традиције: недостаје строга економија слика, јака промена ритма и распони стихова (чести стихови с повећаним, одн. смањеним бројем слогова) искивају његову слику. Мотиви и епизоде песама крећу се у већ постављеном оквиру. Чудно мешање обе фигуре спаса, Лазара и Христа, налази се у следећој верзији:

*Лазар је умро и џоново се дижао
али се њежове усне не смеше, много се чега џлашио
и због болова у очима, џамае демона,
који јадне душе муче кроз сва времена;*

²¹ *Ibid.*, 96.

²² *Ibid.*, 104.

*лечио је кљасџе и ѓрбаве и одузџе,
а иџак су ѓа – а ми смо џоме узрок – расџели на крџџ.
Дај ми, жено, дар, иџџо џвоје срце хође да нам да
џевали смо џџи Лазара, нека џџи деца дуџо џживе!*²³

Разликовање профаног типа песме од религиозног јесте вештачко до извесног степена, али ипак постоји. У многим случајевима извештај о васкрсењу чини заједништво с панегиричком похвалном песмом. У континенталним зонама Балканског простора библијски део песме је елиминисан и замењен песмом о пролећу и љубавним песмама. У другим случајевима долази искључиво до песама захтева или личних економија. О историјској димензији те чињенице могу се само постављати претпоставке. Опипљив је само зонско-географски критеријум претежности религијских форми у источномедитеранском подручју, док у централним областима Балкана преовлађују само пролећне и љубавне песме. О садржају, саставу и функцији могу се разликовати само три категорије: панагиричке, песме честитања, песме којима се изражавају захтеви и пролетње, љубавне и свадбене песме.²⁴

Панеџоричке џесме честџиџања

Славе поједине чланове породице по њиховом телесном изгледу, социјалној улози и ваљаности. Критерији тих “специјалних” песама одређени су добом старости, полом и пословном делатношћу; они изражавају у великој мери свагдањи идеал друштвене позиције по улози.

Пролећне, љубавне и свадбене џесме

У континенталним зонама централног дела Балканског полуострва религиозни тип песама је практично непознат, али не термин светковине, номенклатура и обичај опхода с играњем и певањем песама. Али песма нема никакве хришћанско-есхатолошке везе, већ искључиво вегетационо-периодичне. Тај облик песме гаји се с посебним интензитетом у Бугарској, Србији и Македонији. Те песме су у контексту обичаја лазарица. Љубавна тематика песама односи се директно на обичај поворке девојака на Лазаровдан, једне од малог броја прилика у животу одраслих девојака да се појаве у јавности и да буду категорисане од заинтересованих (момака, старијих жена и људи) према лепоти, радној снази, потенцијалној плодности и спретности у игри. Дакле, у част и за

²³ *Ibid.*, 109.

²⁴ *Ibid.*, 111.

успомену на Христова пријатеља (Amicus Christi) Лазара, чије савладавање смрти симболично указује на највећу православну црквену светковину, која слави победу над смрћу за све људе, без сумње је једно од нејрепрезентативнијих црквених дромена. Тај есхатолошки аспект, из ког избија и нада у живот, даје јој посебан положај у обичајима годишњег тока заједно с општијом димензијом разумевања временског одсечка пролећа, његовим песмама, и играма даје посебно религиозно-паганско богатство драмских слика.

Од Фрејзера, Манхарда, Брила, па до неких савремених аутора култ плодности у безбројним обичајима и обредима је поуздано констатован. Неки наши истраживачи приклањају се овој тези и лазарички опход ситуирају у магијски обред пар екселанс, који треба да утиче на плодност поља, стоке, људи, успех у пословима, срећу и благостање укућана, и сл. С. Зечевић, тврди да се иза лазарица крије нека пролећна паганска светковина која се током времена спојила са Лазаровом суботом. Тада је и стари назив те светковине, по њему, замењен називом из хришћанског календара. Легенде с библијским мотивима, према Зечевићу, примери су контаминације с прехришћанским обредима. Коначно, Зечевић је дошао до закључка да је сврха извођења лазаричког обреда била заштита од змија, односно да у лазарицама лежи култ змије.²⁵ У корист своје тезе, Зечевић даје прилично аргумената. Међутим, остаје у равни претераног паганства, остављајући по страни онај, за генезу овог обреда битан елемент – *interpretaio christiana*.

Међутим, умирање и васкрсење у дроменама на Лазареву суботу и Велики петак треба симболично да помогну оживљавање вегетацијских сила природе и њихово јачање. Васкрсавање значи почетак новог живота, нов поредак и ток ствари. Овде се сусрећемо и с легендом о Лазаревом и Христовом васкрсењу. Међутим, елементе аналогне миту о умирању и васкрсењу налазимо у екстатичном култу бога Диониса, култу који је обухватио читаву југоисточну Европу и стару Грчку. Помешани елементи древних култова и обреда пре хришћанске провенијенце с хришћанским предањем о Исусовој смрти налазимо и у другим обичајима данашње Грчке и Балкана, што само сведочи о симбиози паганских обреда и хришћанства. Кад је реч о трајању, значајно је да се Лазареви опходи и драмска игра на Велики петак поклапају са границом великог ускршњег поста. Чисти понедељак је почетак поста, а Лазарева субота његов крај. У оба случаја појављују се две веома особене ритуалне игре: у њима пре свега Саракачани обележавају на готово исти начин симболично оживљавање умрлог бога, који умире са природом, и његово васкрсење и буђење. Оживљавање мртвих на

²⁵ С. Зечевић, *Елементи наше митологије у народним обредима уз иџру*, Зеница 1973, 67 – 85.

Чисти понедељак и Лазареву суботу, као и жалост за Христом на Велики петак, по речима Хаџимихалијеве и нашим закључцима, представља слој древног паганског идолопоклонства и хришћанског света.²⁶ Овај дуг обредни ланац, чија је прва карика стављена негде у праисторији, а последња још није уграђена, најбољи је доказ особеног културног континуитета који траје у веровањима балканских народа.

Анализиране игре изражавају мотив рађања и смрти (обнављања) природе и космоса. И једно и друго припада типу симболизма плодности који налазимо и у другим обредима и митовима о Озирису, Тамузу, Орфеју, Дионису, у којима се смрт и поновно рађање вечито понављају. Код Манхарта и Фрејзера, ова питања су подробно обрађена. Мотив умирања и рађања, у основи је лежао у древним источњачким култовима. У ствари, рађање представља симболично понављање космогоније и митске историје човека.²⁷ Разуме се да се тема о плодности људи и стоке, као и прижељкивања која се очекују под условом да се поменути магијски обреди добро изведу у одређене дане, налази у уској вези са темом о изобиљу. И људи и благо (стока) најбитнији су еквиваленти од којих зависи опстанак људске заједнице. Свакако да поменути обичаји еманирају и изобиље поред идеје плодности.

Можемо закључити, да је Лазарево васкресење једна од најстаријих религиозних дремена или црквених приказања. Драмски тропи и дијалогинизирани контици, морали су да славе то велико Чудо (миракл), о коме ортодоксија још и данас чува најлепше од својих религиозних песама и драма. У контексту црквене светковине, лазарице славе победу над смрћу за све људе. Тај есхатолошки аспект, из кога избија нада у живот, даје том обреду посебан значај у циклусу годишњих обичаја, заједно са општом димензијом разумевања временског одсечка пролећа и његовим песмама и играма, обележавајући посебно богатство обредним сценама које смо покушали да прикажемо у средачком лазаричком обреду. Призори уочи Лазареве суботе и опходи на сам његов дан, представљају и оптичко приказивање које је усмерено на гледаоце и имплицира промену идентитета приказивача. Тиме су, макар и сасвим овлаш, обе равни, фиктивна и реална, дошле до ширења у смислу театролошких приказивања. Лингман је био у праву кад је истицао утицај византијског мимуса на новогрчке и јужнословенске народне обичаје, а Рајх износи тврдњу да је позноримски мимус наставио да постоји у Цариграду све до Халосиса године 1453.²⁸

²⁶ *Ibid.*, 163.

²⁷ М. Eliade, *Mit i zbilja*, Zagreb 1970, 34.

²⁸ W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Studien zur Geschichte der Volksbrauche, 2 Teile, Helsinki 1937, 12.

Христово сїрадање

Тек почев од XI века тачно сусрећемо распоред мистерије. Једна минијатура из Ивиронског евангелијара, који потиче из XIII века, даје изглед потпуне сцене, каква је описана у драми. Тачно наспрам апостола који иду за Христом, парекеи, постављена је друга група у којој се налази Лазар, његове две сестре и Јевреји који узимају учешћа у драми. Ове две посебне групе се формирају када личности ступају на позорницу; с једне стране, Исус с апостолима, са друге стране Лазар у гробу, а око њега, његове сестре и Јевреји. Приморани да се крећу у том скупеном оквиру, играју своје улоге независно од било ког појма о месту и растојању. У најбољем случају, треба да се мало одвоје од своје групе, сваки пут када их текст позива да рецитију или делају. Тако се прва група, коју сачињавају Учитељ и његови ученици, ставља на извесно растојање, тако да изгледа да се она креће и иде напред. Замеће се живахан разговор на том месту између Христа и апостола који га одвраћају да се не излаже новој опасности; али Учитељ остаје при своме. За време тог дијалога, личности изгледају као да су заустављене у месту. Тренутак касније, иду одлучно ка гробу. То је прва епизода драме. Следеће епизоде образују следећу синтетичну слику. Пошто су Исус и апостоли застали насупрот гробу, драма се одиграва управо на том месту. Истакнимо битне црте тог комада почев од тренутка кад се Марта одваја од своје групе када угледа Христа, иде према њему и зауставља се пред њим. Њен дијалог са Христом у том тренутку ни у чему се не разликује од еванђелског текста; он парафразира Јеванђеље по Јовану. Затим се Марта враћа својој групи и, пошто је "потажно" разменила неколико речи са сестром, одводи је са собом. Обе се поново заустављају пред Исусом. Марија се са жаром баца пред Христове ноге. На сестрина преклињања, Исус прихвата да дигне Лазара из мртвих. Јевреји који су такође мало пришли напред иза Марије, сада окружују гроб. Они очекују неки знак од Господа да би почели да делају. Оквир који нам је чак иконографија пренела, налази се тако потпун. Недостају још само гестови Јевреја. Исус најпре наређује љутито, а затим гануто, мада га подсећају на смрад који леш већ мора да шири око себе. Наредбе Учитеља, које следе једна за другом, бивају без оклевања извршене, потом подижу камен, а Лазар умотан у свој покров и увезан тракама диже се у свом гробу. Тачно у том тренутку, Исус поново наређује да људи почну да одмотавају траке којима је Лазар обмотан.²⁹

Та мистерија у дромени о Лазаревом васкресењу несумњиво је продукт еманципације религиозне драме: "Драмски тропар" првобитног

²⁹ V. Cottas, *L'influence du drame „Christos Paschon” sur l'art Chrétien d'Orient.*

позоришта, који је извесно познавао прву скицу те драме. Уметност VI-IX века нам ју је сачувала. Али најреалистичкији детаљи – као што су: раздрешене траке које човек понекад држи за један крај руком и које он понекад раскопчава на грудима уместо да их дреши; гробни камен час подигнут а час положен укосом на земљи, што чини два разна, али сукцесивна момента у драмској акцији; распоред лица у две одвојене групе; тај други распоред прве групе ван сценског оквира – све су то тренуци створени с драмом у прози и у уметности се одиста јављају тек после потпуног формирања византијске мистерије.³⁰

Што се тиче сценског костима, према досадашњим истраживањима, може да се каже: покров који у еванђељу покрива лице умрлога, у позоришту је обавијао само покојникову главу и тело због сценске потребе, а извесно и зато да би глумац могао да види. Траке, намењене привезивању око руку и око ногу, стезале су му читаво тело од главе до пете. За време последњих векова Византије, мртавац се показивао – кога је у драми извесно играо неки свештеник – сасвим једноставно умотан покровом и тракама, без икаквог другог свештеничког дела одеће. Напротив, за време прве позоришне ере, сматрало се за добро, да се та реалистичка одећа глумца који представља Лазара допуни једном “кукуљицом” (капом) која, вероватно, није ништа друго до одећа православног свештеника из тог времена.³¹

Велимировић пише о постојању “литургијске драме” у Византији. Он указује на рукописе с музичком нотацијом, да је – игра о троје деце у ужареној пећи извођена у XV и XVI веку у Солуну и у Цариграду, вероватно још и раније, у Русији са сигурношћу од 1548. до 1648. била извођена у цркви. Музиколошке студије се залажу за постојање таквих драма. Многе индиције за постојање литургијске драме сугеришу евиденције из савремене црквене праксе.³²

Иконокластичке тенденције могу се показати већ у раној фази Византије. Омилија “contra ludos et theatra” (против игара и позоришта) Јована Златоустог, уперена додуше против профаног позоришта, могла би се сматрати сметњом за потенцијални развитак литургијске драме, ако је већ сликовно приказивање сакралних особа било под питањем колико је то тек више људска инкорпорација. И после иконоборства није се могао превазићи иконографски тип слике, пошто је еманативно повезивање између иконе и инкарнација изискивало свођење на један аутентични узор. Литургијска реформа у IX веку преображава ембрионално-драматске кондаке и тропаре у каноне и триоде и

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² М. Velimirović, *Liturgical Drama in Byzantium und Russia*, DOP, 1962, 356.

прекида тиме способност развоја раније поезије химни. Али грчка служба литургија сама нуди довољно упоришта да се означи као "литургијска драма". Хол је убедљиво доказао да су у грчко-православну службу били преузети чак елементи обреда из античке театарске праксе.

Строго циклична структура следи литургијски ток датума ускршњег циклуса. Прва од десет сцена односи се на Врбицу: 1. Лазарево васкрсење. Сцена се одиграва пред гробом. Исуса обавештавају о Лазаревој смрти; Марта га моли за помоћ; Исус позива Лазара из гроба. – 2. сцена на Цвети: 2. Христов улазак у Јерусалим. Исус шаље по магарца; двојица ученика га воде, остали их прате... Јевреји распростиру по земљи своје огртаче и секу палмове гране, деца га следе, као и кљастии слепи. Поворка се завршава с обарањем столова мењача новца у храму и напоменама високих свештеника о галами коју праве деца. Христос напушта сцену. – 3. и 4. сцена датирају на Велику среду: 3. Обед у Симоновој кући. Куртизана предњачи на обеду, а потом код продавца миришљавих уља навраћа са ученицима, 4. Сцена прања ногу. Христос пере ноге ученицима. Петар се буну. Христос пита ученике да ли су разумели оно што је он за њих учинио. – 5. и 6. сцена односе се на Велики четвртак: 5. Издаја. Христос окупља ученике и каже им да ће га један од њих издати. Он их напушта и одлази да се моли; по његовом повратку Јуда га издаје. Петар одсеца уво једном војнику; Христа одводе пред Кајафу. Петар седе међу жбире. Купљени сведок оптужује Христа; Исусу се народ подсмева. – Петрово одрицање. После испитивања Петра од стране жбира, долази до вешања Јуде. Јосиф чита у храму. Пилат говори Христовим тужитељима, један гласник који је видео Христа у Јерусалиму, одаје му поштовање. Никодим се залаже за Христа, а исто тако и сви које је он исцелио. Пилат каже да на Христу не налази никакву кривицу и шаље га Ироду. –7. и 8. сцена датиране су на Велики петак: 7. Иродово подругивање: Христос не одговара на питање врховних свештеника и враћен је Пилату. Пилатова жена му шаље поруку; Пилат предаје Христа маси да га разапне на крст. 8. Прибијање на крст. Христос и разбојници иду до крста, а за њима иду жене. Међу њима и Марија која јадикује. После стављања на крст, следи разговор са разбојником, као и са Маријом и Јованом. – 9. сцена се односи на недељу Ускрса, Васкрсење, војници падају чим зачују ларму из гроба. Христос излази и држи Адама за руку. Жене мирносице иду испред њих, ћутке и са страхопоштовањем. Христос говори ученицима. Жене долазе и падају на колена, а Христос им говори: „Не бојте се.“ Војници обавештавају врховне свештенике о Васкрсењу. Они сазивају скупштину, подмићују и наговарају их да кажу да су ученици украли Христово тело ноћу. – 10. сцена се односи на недељу после Ускрса. 10. Тома додирује ране. Исус се јавља ученицима док је

Тома одсутан. По своме повратку, он сумња у оно што му апостоли саопштавају. Христос се враћа и допушта Томи да дотакне његове ране. Христос одводи апостоле у Галилеју и отпушта их благословом.³³

Од делова дијалога увек су наведене само почетне речи односних пасуса из јеванђеља. Само сцена 6 одступа од канонских текстова и односи се на апокрифне песме Никодимове. Утолико исцрпније се придржавају сценских упутстава која допуштају неке закључке о начину навођења. Ево тих упутстава за извођење дромене:

”Буди милостив са нама, Господе наш Исусе Христе, Сине Божји и не гњеви се на нас због намере да прикажемо у акцији Твој живот наводећи муке кроз које си нама поклонили слободу од патње. Ти, који руководиш садашњим уређењем и који ћеш руководити другима, пре но што радња започне треба да се постараш о стварима које изискује такав један подухват, сређујући их редом како треба; а онда имати све спремно тако да када се појави потреба за сваку ствар, да се она сместа нађе са свим стварима у реду и спремним. Даље, треба да видите сваког од оних који сарађују с вама на том послу и да промените његов изглед према томе како његова улога изискује – било да је то Христос, апостоли, други људи и жене; подједнако за Јевреје и остале. Треба да извршите избор људи и да одаберете оне који су најбоље погодни да играју типске карактере. Такође је потребно да они познају своја слова тако да могу питати и одговарати написмено. Морате им наредити да приказују радњу не тако да изазову смех или подругивање, већ у страху божјем и с поштовањем и великом пажњом. Нека они буду веома пажљиви да нико не прекида другог или да упадају један другоме у реч из чега може да произађе забуна; али нека сваки, када му се нареди и када је то подесно било да говори, поставља питање или даје одговор пажљиво. Такође, нека нико не уноси промене или каже нешто да би изазвао смех у гледалишту, већ нека све буде учињено у циљу да се изазове дивљење и поштовање“.³⁴

Укупно је потребно 40–50 извођача. Један приказивач може да изводи и више улога. Занимљиво је компликовано описивање термина као ”игра“, ”драма“, ”делање“ (играње улоге), ”костима“ итд. који су у грчком језичком благу тог времена били апсолутно у свакодневной употреби. Заједно с опоменама из увода указује се на то да се велика важност придавала томе да се не буде замењен са ”позориштем“. Као место извођења не долази у обзир само црква, већ и неки јавни трг или дворана. Мар претпоставља један полукружни аудиторијум, позорницу прекривену завесом. Изузев Лазарева гроба, који може да остане непромењен до краја игре, пошто се он поново употребљава за Христов

³³ W. Puchner, *op. cit.*, 316.

³⁴ *Ibid.*, 316.

гроб, потребан је само још један "храм", тако да је извођење са фиксним местима играња веома вероватно. Исус, апостоли, Јосиф и Никодим носили су на себи хитон а преко њега химатион, а исто то и Пилат с инсигнијама власти. И војници су били костимирани. Кајафа и првосвештеници имали су достојанствено држање. Жене су приликом преноса (оплакивања Христовог – пр. пр.) носиле црне хитоне и повезаче, анђели су се, по традицији, појављивали одевени у бело. Следовање сцена и реквизити одговарали су византијској библији у сликама.³⁵

Грчки етнолог Спиридокис дошао је на идеју да би обичај у вези с Лазаром могао бити у вези и са сценама кипарског циклуса о Страдању Христовом. Приказаћемо неколико сцена према подацима које нам је пружила Котасова.³⁶

Приликом дечјих извођења представа на Лазареву суботу постоји обичај који је настао много пре XV века. Дечје представе потичу од религиозних позоришних комада које су у византијско доба изводили одрасли и којима је такође припадао приказ распињања Христа на крст и његовог васкрсења. Таквих представа није било само на Кипру јер су се оне без сумње одигравале и у осталим деловима Византијског Царства". Мозер прихвата ту тезу и интегрише је у свој концепт да се "средњоевропска традиција своди на једну широку византијску традицију".³⁷

Васкрсење Христово је у ортодоксној литургији укотвљено, тада треба и обичај који је близак литургији довести с тим у везу. Тиме се, међутим, појављује друга једна равна односа: повезаност рецентних Лазаревих дромена с уводном сценом кипарског циклуса Страдања Христовог не састоји се у смислу једнолинијске зависности, већ индиректно, заобилазним путем, преко литургије, слично као што се различите песме о Лазару у суштини свде на јеванђелске текстове. Индиција за неку могућу директну повезаност постоји дакако утолико што најсложенија дромена Васкрсења (нпр. с приказивањем Лазаревих сестара Марте и Марије) могу да се нађу само на Кипру, где је, по легенди, Лазар у Ларнаки проживео свој други живот. Тај постулат важи, наравно, само за Кипар и треба га посматрати само у вези с легендом о Лазару. Јер Лазарева каланда су у осталом хеленофоном простору по морфологији и садржају прилично хетерогени.

Ако је тиме Спиридакисова хипотеза сведена на тврдо језгро кипарске локалне традиције, могу се наћи у рецентним обичајима још друге сцене које се упоређују са циклусом Христовог страдања, омилијама

³⁵ *Ibid.*, 316.

³⁶ *Ibid.*, 316.

³⁷ D. R. Moser, *Passionsspiele des Mittelalters in mündlich überlieferten Liedern*, 1970, 56.

или Светим писмом, које се не локализују само на Кипар, рецимо: приказивање сцене Прања ногу и Христов триумф над Хадом итд.³⁸

Цвети. – Лигија на Цвети је једна од најстаријих религиозних драмена за које је знала православна црква; већ у VI веку, она је истакнута једним “драмским тропом”, а већ у X веку једном религиозном драмом, једном мистеријом. Извођења “драмског тропа” откривају нам црквени типичи, описом који је о њима дао цар Константин, а нарочито омилија Псеудо-Епифана. Оно се састојало, од најдревнијих времена, у свечаном подражавању, уз тријумфалне химне и кантике, Христова уласка у Јерусалим. Она је, у то време, инспирисала иконографију коју је “литургијска драма” обогатила пре но што ју је мистерија прожелла својим утицајем. Дакле, већ у VI веку источни хришћани приказивали су Христа и апостоле како улазе у Јерусалим, носећи палме, јер у то време првобитно позориште на Истоку убрајало је у своје “тропе” онај који је прослављао ту светковину једном литијом, при којој се палме нису бацале, према канонском тексту, већ носиле.³⁹

Деца су била та која су изводила мелодијски део те свечане прославе. И тај податак имамо уз списа Псеудо-Епифана. Она осветљава покрло – тако нејасно без ње – увођења деце у приказивање те теме. Свечану химну Уласка (Христова у Јерусалим) изводила су деца, за време првобитне литије о Цветима због спиритуалног карактера који излаже Псеудо-Епифан у својој омилији.⁴⁰

Лав Мудри даје такође драгоцену сведочанство о извођењу Цветног тропа од стране деце и о игри којом је то било пропраћено. Нема никога, све до народних певача из последњих векова Византије, који су певали похвале светитељима, а да их није поменуо, као што су исто тако именовали одојчад која су била ношена испред Цветне поворке. Деца су ишла напред носећи палме и певајући своје кантике. Ту децу су приказивали уметници. Стога их, на архајским споменицима видимо груписане или појединачно. У мистерији у правом смислу речи, присуство деце је исто тако званично посвећено, али уз промене: она се не јављају више у групама као носачи палмових грана или као мелодски певачи; она се јављају као прости статисти измешана са другим личностима. Сама улога тих личности је друга у драмама; она не иде више у поворци, у групама и са палмовим гранама у рукама; свако од њих игра своју улогу, према ознакама декора.⁴¹

³⁸ Spyridakis, *op. cit.*; M. Carpenter, *Romanos and the mystery play of the East*, UMS 9, nr. 3, 1936.

³⁹ V. Cottas, *op. cit.*, 18.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 17.

Докле год је та сцена задржала своју духовну симболику у цркви, та је симболика могла да се одрази и у иконографији. Али од оног дана када је од једноставне литије начињена драма и када су биле издвојене улоге, и најситнији детаљи тих улога имали су такође свој одраз у народној уметности.

За свечаним уласком Христа у Јерусалим у драми се наставља сцена Истеривања трговаца из храма. Али, између те две главне сцене уметнуто је неколико чуда Христових: исцељење извесног броја слепаца и хромих који су постављени дуж његовог пута, а посебно слепог од рођења, и жену која губи крв. Исус врши та чуда, у драми, одмах после свог доласка у Јерусалим, тј. у ограђени простор око цркве, за који се сматра да га представља у овој прилици; појединост која заслужује да буде запажена је следећа: Исус ступа у тај посвећени ограђени простор и ту наилази на трговце који, удобно смештени, продају своју робу. Видећи то, расрђени Исус узима у руке бич од ужета и истерује их, како кога стигне из посвећеног места. Он разбија њихове тезге, преврће на земљу њихову робу. свештеници и фарисеји падају у јарак.

Све што је до сада речено о литургијским дроменама или приказанима у православних хришћана, потпуно урања у позориште. Изнећемо још неке примере:

Сѿо (Трапеза).— У Пасији (Страдању Христовом) оно што се означава именом Сто (Трапеза) није приказ Тајне вечере, већ обеда који је био послужен код Симона Губавца, сцена сагласна тексту Еванђеља (Матеј XXVI, 6-8; Марко XIV, 3), изузев што Симон служи лично и што жена не сипа свој мирис не на главу Исуса, већ на његове ноге. То је веома живописна слика: жена, стојећи, сипа, ћутке, свој мирис на Спаситељеве ноге; с друге стране, Симон послужује своје званице. Исус и неколико ученика седе око стола разговарајући се међу собом. Иконографија из XI века, према Котасовој, копирала је тачно ту слику као што је копирала већину оних које су формиране епизодама тих драма и редом како се јављају једна за другом.⁴²

Сцена жене која сипа, стојећи, свој мирис на Христове ноге једна је од оних које воде порекло из првобитног позоришта. Литургијска драма ју је познавала пре него што ју је мистерија усвојила. Наши древни типци је помињу, а иконографија, почев од IX века, бележи њене елементе; на пример, минијатура "Григорија Назијанског". У начињену збрку, рекло би се, између текста јеванђелисте Јована (XXII, 3), који приказује Марију из Бетаније, сестру Лазареву, како помазује у својој кући Христова стопала, и текста Еванђелиста (Марко XIV, 3 и Матеј XXVI), где му једна жена сипа мирис на главу, треба имати на уму позоришну ингениозност која експлоатише ту тему: жена која сипа свој

⁴² *Ibid.*, 18.

мирис на Христове ноге, а не на главу, код Симона Губавца, док Симон служи лично. Та домишљатост често је наметнута потребом режије: жена прељубница сипа свој мирис на ноге, а не на главу глумца који игра улогу Исуса. То је, у ствари, била крпа натопљена ружином водом, коју је жена, вероватно, цедила на стопала глумца. Византијска уздржаност не би никада дозволила да неки лаик који игра улогу жене прељубнице дотакне главу једног од највиших црквених великодостојника који представља Исуса. Париски минијатуриста, поучен тим појединостима, неће никада ставити на земљу или на колена ни куртизану ни Марију из Бетаније сваки пут када, према јеванђелском тексту, буде илустровао ту другу сцену. Јер, познато је да став поштовања, који изискује грчка православна црква јесте стајање на ногама, пред сликама светитеља или старешинама. Он је, дакле, преовладао у драми, сматра Котасова.⁴³

Прање ноџу

То је једна од најстаријих литургијских сцена. Котасова бриљантно следи у стопу њену еволуцију. За прилично симболичном концепцијом те сцене, како у литератури тако и у уметности, дошла је реализација пуна живота, чим се оцртала драма у прози, видело се како Исус стварно пере ноге својим ученицима. Игром случаја, једна од првих слика на којима Исус стварно пере ноге апостолима сусреће се у једном рукопису из X века на Патмосу – истом оном острву на коме се још и данас изводи мистерија Прања ногу. Требало је да се из драмског офиса у коме су апостоли окруживали Христа и прилазили један по један да им он опере ноге. Једна минијатура тачно репродукује ту сцену: Христос, стојећи на ногама, без хламиде, припасаним ручником и подвртних рукава, приступа прању ногу; ученици, седећи у реду на клупи, изувају се.

Док је прао или брисао Петру ноге, Исус с њим разговара. Знамо да су сликари из Свете горе посебно волели ту трећу тему: Исус пере Петрове ноге једном руком само, док другом гестикулише док говори.

Пошто је опрао апостолима ноге, Исус скида убрус који је припацао, ставља своју хламиду и седа да им објасни смисао и замашај акта који је извршио. Тај други део драме није никако у противуречности с јеванђелским текстом (Јован XIII, 13); он представља једину особеност што је повезана са првим у једну јединствену драму. Светогорски сликари, у XIV веку, нису занемарили ту другу тему; они су је повезали са сценом Прања.

Надаље ћемо приказати још једну верску дромену о хапшењу и суђењу Христу.

⁴³ *Ibid.*, 19.

Ова би се драма лако могла поделити на делове или чинове. Први је та љупка мистерија *Молишва на Маслиновој гори*, која се игра у Патмосу непосредно после сцене Прања ногу.⁴⁴

Пошто је окупио своје ученике на позорници и поразговарао с њима, Исус се знатно одваја од групе да би се помолио. Док се он молио, апостоли поспаше. Исус их види, иде ка Петру и прекорева га; затим наставља са молитвом. На крају, он поново прилази апостолима и буди их. Потом, повевши их собом, излази са позорнице да би их одвео на Маслинову гору.

Уметност XIV века опширно је репродуковала ту прву сцену драме. Занимљиво је утврдити да се изразито давање предности од стране аутора ове мистерије овом или оном тексту еванђеља и, често, лака измена тог текста – увек у границама догме и ради постизања сценског ефекта – сусреће у иконографији. Јеванђелист Јован помиње само једну једноставну Христову молитву, неколико минута пре његова хапшења, без икакве друге појединости (Јован XVII); нема апостола и буђења. Марко и Матеј приказују троструко буђење и, према томе, троструку молитву, али говоре само о тројници овлашћених апостола. Обојица причају исту причу. Исус одлази с ученицима у село Гетсиманију. Ту се одваја од осталих апостола и, повевши собом Петра и двојицу синова Зеведејевих, удаљује се да би се молио. Наређује им да бдију док се он моли. Пошто се молио неко време, међутим, приметио је да су тројица ученика заспали, он иде до њих и буди их (Марко XIV, 37). Потом наставља да се моли и пошто их је опет затекао како спавају, поново их пробудио; а то чини и трећи пут. Тако Марко и Матеј помињу тројну молитву и тројно буђење и изводе на сцену само тројицу повлашћених ученика. То је тема коју репродукује мала патмоска драма. Оно једино буђење обухвата, напротив, једанаест апостола и приказује их како сви спавају док се Христос моли, у складу са текстом јеванђелисте Луке (XXII, 39–47). Аутор драме Palatinus-a изгледа да се инспирисао пре овим последњим текстом, али га је осетно мењао, сходно захтевима сцене. Он измишља двоструку молитву и двоструко буђење. То је једновременост радњи које у ствари теку једна за другом, комбинација у једној те истој сцени, чињенице су које у ствари одвојене у простору и у времену још увек могу да се примете у овој драми. Исус окупља једанаест апостола одједном на истом месту. Он им се обраћа речима и размењује с Петром познати дијалог у коме му претсказује његово скоро одрицање. Потом, се посебно обраћа синовима Зеведејевим, поверава им да му је душа забринута, али их не одваја од других. Он оставља једанаесторицу апостола на окупу док се он моли и налази их

⁴⁴ V. Cottas, *Le Théâtre a Byzanc*, Paris 1931, и исти писац, у поменутом раду: *L'influence du drame „Christos Paschon” sur l'art Chrétien d'Orient*.

све како су заједно поспали. Било би веома мучно и невероватно пустити само тројицу апостола да спавају, док Исус буде гласно читао своју молитву, пред свима другима, насилу окупљеним на истој позорници. Тај декор произлази из сценске потребе карактера као оне које смо изнели раније и у другим приликама, а он се ипак неодољиво наметао сликарима из XIV века. Добро нам је познато да они не илуструју Лукин, ни Марков или Матејев текст, већ комбинацију тих текстова, рекло би се контаминацију, то јест сам текст наше драме: двострука молитва, прекор упућен Петру и буђење једанаесторице апостола, окупљених на истом месту.⁴⁵

Други део драме је сцена Издаје на Маслиновој гори. Она ће послужити да нас убеди да је комбиновање Јудиног пољупца са хапшењем Спаситеља и Петров напад, као и онај елеменат још важнији, када се група апостола даје у бекство у истом том тренутку, што су творевина реалног позоришта. Три слике образују други део те мистерије, под насловом Издаја: 1) Исус, окружен ученицима на Маслиновој гори иде усусрет онима који су дошли да га лише слободе и представља се сам. Они узмичу и падају на земљу. 2) Јуда прилази Исусу и љуби га, док гомила опкољава Христа и док Петар, зграбивши служитеља, одсеца му уво. 3) у тренутку кад га одводе и кад сви апостоли беже, Исус примећује шта је Петар учинио, укорев га и исцељује Малхусово уво.

Позориште је, дакле, то које је сјединило ова три узастопна момента акције у јединствену целину, са другом сликом те сцене и учинило да нестану апостоли који окружују Христа. Исус, пошто се одвојио од групе апостола, иде напред сâм ка Јеврејима. Исус се јавља сам онима који долазе да га лише слободе. Према томе, у тренутку хапшења, апостоли нису око њега. Друга слика је најсинтетичнија од све три; зато су јој сликари из XIV века скоро увек давали предност, додајући јој епизоду апостола у бекству. "Читава драма је садржана у тој синоптичкој слици која се није могла боље конципирати". Једанаести век, епоха пуног формирања религиозне мистерије, репродуковао је те три слике које је нудило позориште.⁴⁶

Мистерија о Издајству односи се на суђење Исусу, то јест разне његове појаве пред свештеницима и њиховим старешинама.

Међу кантицима Романоса, Котасова је наша један "троп" који се односи на Петрово одрицање, које се одиграва пре него што Христос изађе од саслушања, који је окружен онима који су га ухапсили. То је жива слика која није пресечена никаквим дијалогом. Религиозна драма у Византији поникла је из живих слика које је створила свирка која је пратила "троп"

⁴⁵ *Ibid.*, и P. Weter, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst...*, Eine kunsthistorische Studie, Stuttgart 1894.

⁴⁶ *Ibid.*

или драмски кантик првобитног позоришта. Он је, дакле, после свог формирања, очувао исте елементе. Према томе, није ретко да у тој "популарној" (народској) дрoмени има слика људи у акцији.

На Петрово кајање надовезује се, у драми, Јудино кајање који трчи да свештеницима врати проклети новац; после тога, издајник се убија: то је епизода која је у складу са канонским текстом.

Изучавајући рецентну етнографску и фолклорну грађу као и верску православних хришћана на Балкану, особито у Грка, тражећи у њој међусобне и заједничке етничке и културне црте, о чему сам писао у неким радовима, уочио сам да су Византинци привели хришћанству многе паганске обичаје. Они су умели да их апсорбују и репродукују у често новом облику, које су предавали даље и које смо очували све до наших дана. Већина литанија, доксологија, па и сами обреди венчања, крштења и опела у нашим црквама имају везе са старим позоришним традицијама. Наши велики годишњи празници (Божић, Ускрс и др.) непосредно се везују како духом, тако и формом, за те обичаје. Литургијска служба црпла је из тог извора сваки поједини свој елемент.

Кад је у питању верско позориште, правимо разлику између две врсте религиозне драме: популарна драма и литерарна драма. Овој последњој придружујемо и хришћанске трагедије из првих векова нове ере, које су, преузете и проучаване најпре од стране мистика од IX до X века, а потом и од хуманиста XI века, поново искрселе у литератури и на позоришној арени. Изгледа да је драма *Christos Paschon*, једина из читаве групе која је доспела до нас, и која се игра на сцени на разне начине. Из народних епопеја сазнајемо да је позорица била брод (наос) Свете Софије у Цариграду. Последња епизода те драме брижљиво доказује да је уметност извукла велику корист од те драме, као што је то учинила и теолошка литература од појаве тог комада. Осим тога, те исте епопеје казују да је драма била позната у Малој Азији, нарочито у Кападокији и у Цариграду. Исто је тако запажено, поводом профаног позоришта (народних дрoмена), да су Календе у Кападокији биле украшене сценским играма, сасвим као у престоници Царства.⁴⁷

Уочавамо да су са књижевним религиозним драмама били повезани и комади који су написани као панегирије, везујући се за драме својим идиомом и својом класичном метриком. Њихов спољашњи облик (архаизирајући стил, поетски метар) приближује их антици, међутим, мисао их од ње удаљује. Основе те нове драматургије, различите од оне у класичној старини по духу и по моралној вредности, појавиле су се већ у првим вековима хришћанске ере у библијским трагедијама.⁴⁸

⁴⁷ V. Cottas, *op. cit.*, 253 – 254.

⁴⁸ Beloch, *Griechische Geschichte*, Strasburg, I, 115 – 116.; E. Rohde, *Psyche*, I, Tübingen 1925, 150.

Под верском народном драмом подразумевамо сваки састав писан црквеним грчким и потчињен новим поетским и драмским правилима. У време Златоустог, јавна панегирија, намењена да укаже част успомени светаца и организована у црквеним портама, била је непозната. Међутим, две светковине приморавале су тада публику да напусти унутрашњост цркве да би изашла ван зграда да обнови успомени на свети догађај чији се дан светковао, Христово страдање и ускрснуће. Златоусти је упорно постављао себи питање из ког су разлога Свети оци завештали тај обичај својим потомцима. Он га је на крају приписао томе пошто се Христово прикивање на крст одиграло ван града и што, према томе, помен на њега треба да се прославља ван цркве, а нарочито ван Цариграда. То је било, такође, додао је Златоусти, да би се одала пошта успомени на Мученика. И одиста, те две светковине прослављале су се на Гробљу града, а не као доцније у црквеној порти.⁴⁹

Панегирија, посвећена светитељима или било којој другој великој светковини цркве, остала је непозната све до VI века. У то време цар Маврикије је инаугурисао прву организовану светковину дугог трајања, коју је узвисио извођењем песничких „енкомија” и наредио, осим тога, извођење првог „драмског тропа” оног о „Деци у ужареној пећи”. Свакако да овим не желимо да тврдимо да је то најпре било духовно светковање једног хришћанског празника. Кангике мелоеа из претходних епоха би нас демантовале. Осим тога, у време кад литургија још није довршила узимање свог симболичног облика, свака светковина цркве имала је изглед њиховог духовног весеља. Она је тада окупљала све људе под једним кровом и почастила их је слушањем неке лепе духовне песме, или неком добром поуком. Маврикијева иновација пружа дакле прву јавну панегирију, намењену театралном прослављању, по примеру древних паганских панегирија, неколико дана и у самој црквеној порти, као праву хришћанску светковину.

У време Лава Мудрог светковање Христова страдња било је једно од најблиставијих. Сви верници тога дана, без обзира на то да ли су богати или сиромашни, марали су да носе нова одела, традиција која се одржала до нас. Од тада ће популарне религијске светковине, организоване озбиљно, имати у правом смислу драматичан занос и сцену инспирисану театарском помпом.⁵⁰

⁴⁹ V. Cottas, *op. cit.*

⁵⁰ Belich, *op. cit.*

ДРОМЕНА СЕНКИ

Увод

Шта је све Левант оставио балканским земљама у наслеђе, наука још није потпуно истражила и открила. И оно што је познато у области културне баштине, углавном досеже до степена дескриптивних информација, обично без дубљих типолошких и аналитичких захвата. Најјачи утицаји са Истока допрли су, у разним видовима, с турским освајањима балканских земаља. Они су се највише осетили у балканским градовима, нарочито међу становништвом које је прешло на ислам. Иако су ислам и хришћанство за све време турске превласти на Балкану били у антагонистичком односу, ипак су се, због дуге симбиозе, јавили узајамни утицаји присталица једне и друге вере. Заједнички живот Турака и хришћана у балканским градовима, где су обични људи, трговци, војници, световна и службена лица били упућени једни на друге, омогућио је својеврсна прожимања и струјања у свакодневном животу и култури. Домороци су прихватили начин одевања, исхрану, музику и игру, обичаје и навике. Тако су се народна искуства и традиција Турака, без обзира на непознавање језика, постепено и неосетно увлачили у живот хришћанског света.

У изузетним историјским, етничким и социјалним околностима, неминовно је долазило до сусрета различитих култура и постепеног и лаганог процеса акултурације. Укрштале су се углавном хетерогене цивилизације, прихватана су или одбацивана, усвајана или прилагођавана многа културна добра. Једно од њих је и марионетско позориште сенки карађоз. Име је добило по главном јунаку тога позоришта Карађозу, што би у преводу дословно, а и у симболичком смислу, значило “Црнооки” или “Црно око”. Ово се позориште јавља у балканским земљама са Османлијама у XVI веку, а прави процват доживљује у периоду од XVI до XIX века.

Посебну пажњу посвећујемо неким још неистраженим или довољно истакнутим питањима позоришта сенки, тзв. карађоза, као заједничког добра балканских народа, издвајајући посебно проблем акултурације која је довела до стварања локалних ликова, специфичних јунака и особене атмосфере у позоришту Карађоз.

Још нису истражени архивски извори да бисмо непосредније, више и боље могли осветлити појаву и развој Карађоза у балканским земљама. Поглавито се то односи на Југославију, донекле на Бугарску и Румунију. Највеће напоре у том правцу учиниле су Турска и Грчка. Изучени су извесни правни документи и административне уредбе о регулисању живота у Османлијском царству, у којима се макар посредно могу наћи вести о позоришту сенки. За сада значајна обавештења пружају и извештаји путописаца почев од XVI века па надаље, који су као дипломате, пустоловци или радозналци путовали Османлијским царством на Исток, бележећи на својим путовањима понешто и о позоришту сенки. Од средине XIX века, и новинске вести са Балкана представљају значајан извор. Што се музејских експоната тиче, само је мали број марионета одолео времену, преживео, и то углавном оне с краја XIX века. Нове марионете су прављене подражавањем ранијих модела, те су се на тај начин очували старији облици. У најзначајније музејске збирке спадају оне из Етнографског музеја (Museum für Völkerkunde) у Хамбургу, затим збирка меморијалне фондације Ј. А. Мејер (Mayer) у Јерусалиму, збирка у Дворском музеју Топкапи сараја у Истамбулу и збирка Краљевског музеја у Единбургу. Међу веома значајне збирке можемо убројити збирку са око пет стотина марионета Етнографско-фолклорног музеја у Солуну, коју смо непосредно упознали. Градски музеј у Сарајеву чува део збирке марионета некадашњег власника позоришта карађоз и мајстора – луткара Мехмеда Хасиба Рамића из Сарајева, које смо такође проучили.

Литерарни извори о позоришту карађоз веома су богати, а разликују се по тематици, значају и квалитету. Могу се груписати око неколико духовних струјања (порекло, наслеђе и време јављања) у којима највише долази до израза плурализам у гледиштима и противуречним закључцима, а често наглашеним етноцентризмом, емпиријским етнографизмом и пучким експресионизмом.

Од странаца, немачки истраживачи су највише написали о позоришту карађоз, а међу њима: Г. Јакоб (G. Jacob), Х. Ритер (H. Ritter), Т. Мензел (T. Menzel), затим, А. Тице (A. Thitze), Р. Етингаузен (R. Ettinghausen) и др., а од турских научника, најистакнутија су два имена: С. Е. Сијавушгил (Sabri Esat Siyavusgil) и М. Анд. Од грчких научника досад су најпотпуније радове дали: Т. Спирополус, А. Јоанис, Д. Митарас, Линда Мирсиадес, В. Пухнер (W. Puchner) и др.

Питања карађоза нису озбиљно заокупљала пажњу грчких истраживача све до после Другог светског рата, када је порекло театра сенки постало главна тема међу домаћим научницима, уметницима, писцима. Јединствене су биле прилике на том најјужнијем крају Балканског полуострва, где је, од средине 60-их година XIX века, уметност театра сенки цветала у величанственом и, чини се, завршном пролomu ствара-

лачке енергије. Први истраживачи тог феномена који су се, између два рата, потрудили да прикупе чињенице и предложи неки вид њиховог систематског проучавања, чак и нису били Грци. Један од њих је био француски научник Луј Русел (Louis Roussel), а други, Ђулио Каими (Giulio Caimi). Њихове књиге, које су се појавиле 1921, односно 1935, написане су на француском.¹

Опсежне дискусије на грчком појавиле су се тек почетком 50-их година, када су опадање и неумитно гашење ове уметности донели талас носталгије за свим умирућим културним традицијама земље. А такво расположење, могло би се рећи, није баш погодно за објективну и научну процену. Током следећих двадесетак година, домаћи театар сенки је у свести интелигенције постао један од главних симбола угроженог националног идентитета. Тако је уложен силан труд да се оспори његово турско, па још и даље, азијско порекло, не би ли му се обезбедио непрекоран грчки педигре.²

Неког напретка није било ни током 70-их, што је доба када се објављују релевантне публикације, када нова генерација непристрасних истраживача озбиљно почиње да узима у обзир податке из међународне стручне литературе. Врло рано су и сами народни уметници били и први историчари сопствене професије.

Грчким луткарима, који су турски репертоар и његове фиксиране ликове прилагодили домаћим језичким, културним и социјалним приликама, није дуго требало да прилагоде и традиционалне легенде о његовом пореклу. Још 1920-их, Антонис Молас, уметник коме дугујемо прво објављивање текстова о грчком театру сенки, пустио је у оптицај једну нову верзију, према којој је националност историјског Карађоза идентификована као грчка. Неке његове колеге су отишле још даље.

Поступак хеленизације турских легенди прешао је из руку народних уметника у руке истраживача. Пишући 1952. опсежну студију о грчком театру сенки, Костас Бирис помно је испитао усмену традицију не би ли открио зрно истине које она можда крије. У својој анализи он се служио како етимолошким тако и историјским аргументима да би стигао до закључка да је Карађоз заправо био житељ Византијског царства и да су Турци ту уметност преузели од Византинца негде у XIII веку.

Карађозов византијски педигре није био чисто Бирисов изум. Први је о утицају византијских мима на турски театар сенки изнео Херман

¹ L. Roussel, *Karagheuz on un théâtre d'ombres a Athènes*, 1 and 2, Athènes 1921; G. Gaimi, *Karaghiozi on la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athens 1935.

² T. Hadjipantazis, *Theories on the Origin of the Greek Shadow Theatre*, „Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World”, Athens 1990, 139 – 147.

Рајх (Herman Reich), који је 1903. године изнео маштовиту теорију која у науци није наишла на богзна какву подршку.³ Године 1944. Петрос Маркакис разрађује тезу која за модел турском лику Карађоза проглашава византијски комични лик Катастоларијуса који, наводно, поседује све физичке и менталне црте свог чувеног потомка.

Поменути Костас Бирис је изнео најразвијенију теоријску конструкцију, коју је превазишао само Атанасиос Фотијадес четврт века касније. Према Бирису, театар сенки је измишљен у античкој Грчкој као средство иницијације у елеусинске и кабеирске мистерије, што су обреди који су наводно изискивали игру “светлости и сенке”. Александар Велики га је пренео на Далеки исток приликом свог похода на Индију, одакле се, напослетку, театар сенки вратио на Запад, где су му његов данашњи облик дали неки велики византијски луткари. Додатни доказ за постојање театра сенки у античкој Грчкој може се наћи у текстовима аристофановских комедија, у којима се први пут појављују све теме и ликови из репертоара модерног театра сенки. Вези атичке комедије и модерног театра сенки дата је нека врста озбиљности неколико година касније чланком познатог класичара, професора Фаниса Какридиса, објављеним у ауторитативном европском периодичном часопису.⁴

У својој монументалној књизи из 1977, Фотијадес с презрењем одбацује ту аристофановску везу, али зато разрађује религијско порекло.⁵ Театар сенки је изданак неживог „микротеатра” који је несумњиво био део преисторијских дионизијских култова у области Егеја. На постојање некаквог вида театра сенки у античкој Грчкој указује и чувена алегорија о пећини у Платоновој *Рејублици*, где група засуђњених гледалаца прати представу сенки на зиду свог затвора. Хеленистичке и римске миме су апсорбовале ту традицију да би је, после X века, посредством својих византијских пандана, унеле у модерни театар сенки, који можда јесте а можда и није дошао из Кине. Грчки и турски театар сенки су, заправо, рођаци који су расли упоредо, али независно један од другог...

Од румунских истраживача значајнији су: В. Динеску (V. Dinescu) и Е. Попеску-Јудет (E. Popescu-Judet). Из Југославије треба поменути: Т. Вукановића, Л. Хаџиосмановића, Н. Курспахића и Ж. Илића са занимљивим новинским прилозима, док је Б. Јевтић написао драгоцен есејистички чланак о карађозу у Босни.

³ H. Reich, *Der Mimus*, Ein literarentwicklungsgeschrich – tlicher Versuch, Berlin 1903.

⁴ Ph. J. Kakridis, *Karaghiozis und Aristophanes*, Helenika 1 (1972).

⁵ Α. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας*, Ἀθήνα 1977.

Порекло

У науци још није рашчишћено питање где треба тражити порекло “позоришта сенки” као облика забаве. Постоји више научних хипотеза о томе. По једној хипотези, позориште сенки се ширило са Далеког истока на Запад, пошто је најпре било забележено на Јави, у Кини и Индији, па је из тих крајева пренесено у Турску. Ваља напоменути да су све области југоисточне Азије у којима театар сенки постоји биле под утицајем индијске културе. Штавише, неке новије студије о индијском театру сенки увећавају вероватноћу да управо у Индији треба тражити порекло театра сенки југоисточне Азије. Најпознатији театар сенки јесте са Јаве, који је досегао веома висок степен рафинираности. Укратко, театар сенки проиходи из еквивалентних уметничких форми Азије. По другој хипотези, позориште сенки води порекло из Средоземља, одакле се ширило на Исток. Та теорија је одбачена будући да нема писаних извора о позоришту сенки у древној Грчкој и Византији. Данас је углавном прихваћена чињеница да је позориште сенки доспело на Запад из Азије.

Било да је позориште сенки пренето у Турску са Далеког истока, из Азије, или са Запада преко Визангинаца, Италијана, Шпанаца или пребеглих Јевреја, који су, евентуално, сви скупа оставили овом позоришту нешто у наслеђе, ипак остајемо при мишљењу данас најбољег познаваоца овог питања Анд Метина, да Карађоз у Турској означава богат пресек кроз турску културу, поезију, минијатурно сликарство, музику, народне обичаје, у целини узето, кроз њихову богату традицију, у којој су утицај Запада и његов допринос сасвим занемарљиви.⁶

Почећемо једном, у многим варијантама раширеном, фолклорном легендом о настанку позоришта сенки у Турској. Појава главних протагониста позоришта сенки, Карађоза и Хаџивата, везује се за владавину Орхана (1326–1358). Према легенди, они су у то време живели у Бурси. Један је био зидар, а други ковач. Учествовали су у зидању једне џамије, грађене по султановој наредби. Међутим, верни својим улогама веселјака, непрекидним задиркивањем и брбљањем задржавали су у раду и остале раднике, који су, очарани неукротивим лакрдијашењем ове двојице, остављали своје алатке, окупљали се да их слушају и гледају. Градња џамије се тако отегла у бесконачност. Најзад је о томе стигла вест до султанових ушију и, како легенда каже, он је наредио да се Карађоз и Хаџиват по кратком поступку погубе. И тако ову двојицу обешењака снађе трагичан крај. У међувремену, Орхана спопаде грижа савести, те се искрено покаја због своје неправичне окрутности. Легенда даље каже да је неки шеик Кистери, желећи да утеша свога

⁶ M. And, *Karagöz*, Istanbul 1979, 40.

господара, подигао у једном углу платно на коме је приказивао силуете фигура које су представљале двојицу радника (Карађоза и Хаџивата), истовремено подражавајући и њихов комични дијалог да би развеселио султана. С мањим варијацијама у погледу детаља, та легенда је жива у целој Турској, па и у неким балканским земљама, посебно у Грчкој. Име шеика Кистерџа, као творца Карађоза, увек се помиње с поштовањем у свим певањима пролога.⁷

Када је реч о хронологији, досад још нису откривени докази да су марионете позоришта сенки постојале у Турској пре XVI века. Како турски тако и европски посматрачи сведоче о њиховој широкој популарности тек од тог времена. Као што смо нагласили, од XVI века наовамо извори потпуније пружају обавештења о облицима и представама позоришта сенки. У том веку познати историчар Мустафа Али помиње позориште сенки као “зили-хајал” и дефинише игре сенки као “игре с речима”, пре него нему представу.⁸ Један турски рукопис из дворске библиотеке Топкапи сараја, такође из XVI века, даје списак појединих играча и трупа. Раскошно илустрована *Сурнаме-и Хумајун* из 1585. године описују свечаности које су пратиле сунет сина султана Мурата III. Оне садрже низ минијатура које приказују султана и његову пратњу како посматрају извођаче одевене у дречеће костиме, с маскама и огромним капама, који би се могли идентификовати као Карађоз и Хаџиват, два главна лица марионетског позоришта сенки.⁹

Неки докази тврде да је позориште сенки XVI века позајмљено из Египта. Наиме, султан Селим I, који је присајединио Египат Турској царевини 1517. године, заповедио је да се последњи мемелучки султан обеси. Та наредба била је извршена и султан Туманбеј II био је обешен 15. априла 1517. године. У палати на острву Рода у реци Нилу султан Селим је гледао представу једне игре сенки која је приказивала вешање последњег мамелучког султана, праћено кидањем ужета двапут у току извршења смртне казне. Њему се толико свидела представа да је наградио извођача са осамнаест златника и везеним кафтаном, рекавши му: “Када ми одемо у Истамбул, ти ћеш поћи с нама како би и мој син могао да види игру сенки”. Његов син, касније познати Сулејман Величанствени, имао је у то време двадесет једну годину. У ствари, чини се да је султан на повратку повео једну глумачку трупу у Турску.¹⁰

⁷ S. E. Siyavusgil, *Karagöz*, Istanbul 1951, 6.

⁸ M. And, *op. cit.*, 23.

⁹ J. M. Scarce, *Karagöz Shadow Puppets of Turkey*, Royal Scottish Museum 1983, 3.

¹⁰ M. And, *op. cit.*, 26.

Карађоз

Ера Сулејмана Величанственог је прилично богата у позивању на карађоза. Хамер (Hammer) бележи да су на две велике свечаности организоване 1530. и 1539. у част сунета синова Сулејмана Величанственог извођени комади звани Карађоз.¹¹

До XVII века карађоз је потпуно идентификован као позориште под тим именом. Има више доказа да су египатски глумци позоришта сенки долазили у Турску и током XVII века. Када се 26. јуна 1612. године сестра Ахмеда I, Гевхерхана, удавала за Екиз пашу, за ту прилику били су позвани неки египатски играчи сенки. Међу њима је био и славни египатски играч Давид ел-алтар (Менави), чију је представу гледао султан Ахмед I у Једрену, што је забележено у Менавијевим мемоарима.¹²

Током XVII века позориште сенки је било у великој моди, о чему сведоче многи историјски подаци. Било је тако популарно да су грађанске и верске власти страховале због престижа који је оно уживало у народу. Ебусуд Ефенди, славни шеик ул-Ислама Сулејмана Величанственог, био је принуђен да изда два декрета који су наизглед противуречили један другом. Један је забрањивао добрим муслиманима да присуствују тој врсти представа, а други их је овлашћивао да уживају у забави коју оне пружају.¹³ И други извори из XVII века потврђују популарност овог типа позоришта. Турски путописац Евлија Челеби извештава да марионете могу играти иза осветљеног платна и да им се ликови пројцирају на белом платну. Он такође помиње Хасанзаде Мехмеда Челебија, чувеног луткара, који је двапут недељно изводио представе за султана Мурата IV (1693–1710). Високообдарен уметник, знао је арапски и персијски, поред свог матерњег турског језика, а увео је још једно платно за приказивање с потпуном позоришном опремом, и написао 350 комада.¹⁴

Извори из XVII века пружају и занимљиве податке о утицају марионета позоришта сенки на конвенције живог позоришта. Евлија Челеби бележи, да су чланови млинарског еснафа за време представе коју су давали носили капе сличне карађозовој, а Сурнаме из 1675, писана за свечаности сунета сина Мехмеда IV у Једрену, описује глумце као марионете у позоришном комаду сенки.¹⁵

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 7.

¹⁴ J. M. Scarce, *op. cit.*, 3.

¹⁵ *Ibid.*

Све те вести допуњују извештаји европских путника, који су час згранути, час очарани лакрдијама Карађоза и његових другара. Француски путописац Ж. Тевно (J. Thévenot), који је напустио Истамбул 1655, описује марионете у акцији и страсно уживање жене неког турског официра у трочасовној представи. Та дама је наредила да се врата њене собе која воде у дворану у којој је седео Тевено са гостима застру завесом, плашећи се да је они не виде. Она није напустила то место све док комад није био завршен, а то је било око један час после поноћи, пошто је представа трајала дуже од три часа. „Ја сам се чудео“, пише Тевено, „што се она није стидела да гледа безобразлуке које је изводио Карађоз, главна личност међу марионетама.“¹⁶

Засад не располажемо старијим вестима од XVII века које би потврђивале присуство позоришта карађоз у балканским земљама изван Турске. Најранији познат податак до кога смо дошли односи се на територију данашње Југославије и потиче из 1608. године.

Године 1608, царско посланство, са Максимилијаном Брендштетером на челу, на свом путу од Беча до Цариграда, пловећи лађом према Београду, зауставило се да коначи у Илоку. Врло срдечно их је дочекао и угостио турски заповедник града Али-паша Ђаја. После вечере, гостима је понуђено да виде представу са марионетама иза осветљеног платна. Мушке и женске марионете изводиле су сваковрсне лакрдије, а манипулатор – глумац подстицао их је час мушким а час женским гласом.¹⁷

Године 1666. Евлија Челеби помиње да се на једном од највећих вашара на Балкану у селу Дољану (данас Македонија) изводе разне представе и забаве, међу којима и позориште сенки с марионетама.¹⁸

Лета 1695. трговци из Турске увозе разну робу у окупирани Београд, препун Османлија. У гомили еспапа, међу безброј левантских предмета, налазе се и марионете за позориште сенки карађоз, као и неопходне свеће које се користе при извођењу представе.¹⁹

Током XVIII века муслимани у Скопљу имају своје позориште карађоз, које је давало представе у кафанама и чајданицама.²⁰

У румунским земљама, карађоз је најпре продро у кнежевске палате, а касније у кафане, на паланачке и сеоске вашаре. У свом Извештају о посети румунским кнежевима у XVIII веку, Ф. Гулзез наводи да је због ласцивног дијалога протагониста био згранут представама у позо-

¹⁶ J. Thévenot, *L'Emire du grand Turc*, Paris 1965, 100.

¹⁷ K. Nehring, *Adam Freiherrn zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München 1983, 101.

¹⁸ Е. Челеби, *Пџџејис*, Институт за балканистика БАН, Софија 1972, 279.

¹⁹ Р. Тричковић, *Београдски џашалук* (рукопис дисертације), 132.

²⁰ Р. Стефановски, *Театарот во Македонија*, Скопје 1976, 25.

ришту сенки. И Италијан Дел Кјаро (Del Chiago), секретар кнежевог двора у Влашкој, присуствовао је 1715. године једној таквој опсценој фарси, коју је назвао скандалозном.²¹ Током XIX и почетком XX века у Румунији се наставља традиција позоришта карађоз. По кафанама у Констанци и у унутрашњости земље од 1895. до 1913. изводи се карађоз на турском, грчком и јерменском језику. Године 1905. једна турска трупа из Цариграда играла је карађоз у градској четврти Овидиу. Грчка дружина по имену “Марика” (отац и син) приказивала је грчки карађоз (Caraghioz) у току неколико летњих сезона између 1903. и 1908. године.²²

У Грчкој се Карађоз изводио у турско време. О једној кафанској представи дат је подробен опис године 1856. Реч је о кафани у јеврејској четврти града Халкидика.²³

Између 1820. и 1850. године, у Београду, у једној кафани, одржаване су представе марионетског позоришта карађоз.²⁴

На Косову се у народу сачувала успомена на ово позориште, и то у градовима Призрену, Пећи и Приштини. Утврђено је да је крајем XIX века карађоз доспео у Вучитрн с глумцима Турцима из Скопља. Представе су одржаване у кафани Имера Шаље, који је касније и сам постао глумац и приређивао представе скоро до пред Други светски рат.²⁵

У македонским градовима Охриду, Битољу, Велесу, Штипу и другим местима, „Карађоз перде”, како су звали ово позориште сенки, живело је до XX века.

Међу писаним траговима о овом позоришту у Босни, нарочиту пажњу заслужују подаци из године 1868. Карађоз се изводио на тај начин што су иза ланеног платна покретане марионете, а приказивани су нарочито ласцивни комади за увесељавање како омладине тако и старијег света.²⁶

Два новинска чланка из “Сарајевског цвијетника” за 1870. годину доносе оштре критике ласцивног садржаја комада који су извођени у позоришту Карађоз. „Овде се (мисли се на Сарајево) налази већ неко-

²¹ Е. Popescu-Judet, *L'influence des spectacles populaires turcs dans les Pays Roumains*, Studia et acta orientalia V – VI, Bucarest 1967, 343.

²² *Ibid.*, 351.

²³ W. Puchner, *Das erste Symposion über das neugrichische Schatten-theater...*, Südost-Forschungen, Band XXXV, München 1976, 432.

²⁴ В. Т. Стевановић, *Сјџари Београд*, СК Гласник XXVI / 2, Београд 1911, 149.

²⁵ Т. Вукановић, *Сјудије из балканског фолклора*, Врањски гласник V, Врање 1969, 337 – 339.

²⁶ Ж. Илић, *Једна забрана извођења “Карађоз” позоришта у Сарајеву*, Политика, 30 јануар 1966, 20.

лико месеци један цариградски Јерменин, који у једној кафани у Царевој Махали представља за новац игру тзв. Карађоз, а то су срамне представе. Међу гледаоцима ових представа налази се брадатијех и бркатијех који се чиновницима називају, но своје достојанство довољно умеју уважити, али већина гледалаца састоји се из невине деце, мушке и женске и младића.”²⁷

Поводом програма овог Карађоза, критичар “Сарајевског цвијетника” оштро реагује, напомињући да је пун “неваљалих” и “срамних” сцена, због чега предлаже строге казне према постојећим параграфима царског Казненог законика. Исте године је забрањен карађоз у кафани код Бошњака, али то није омело досетљивог власника позоришта да се пресели у кафану свог земљака Јерменина и да настави да одржава представе.²⁸

Године 1904. Георг Јакоб је гледао представу карађоза у Сарајеву, у кафани Хусеина Пашалића, коју је изводио Самуел Грасијани. О сличној приредби говори и наш земљак Никола Мартиновић.²⁹ Последњи глумац, редитељ и власник позоришта карађоз у Сарајеву био је Мехмед Хасиб Рамић, познат као Руфани. Све до тридесетих година нашег века на циркуском тргу усред вароши давао је своје незаборавне представе и, према речима савременика, био је велики мајстор илузије, са изузетном маштом и даром у креирању ликова и заплета.³⁰ Руфани је марионетама удахњивао живот, говорио је уместо њих, свађао се, тукао, веселио, удварао, смејао или плакао, што је за ондашње младе генерације, представљало ретко узбудљив и маштовит свет.³¹

По нашим планинским селима, где се није знало за Карађоз, у време дугих зимских вечери, одржаване су занимљиве дромене сенки. Још у време студија, бавећи се етнографским истраживањима на терену, уживо сам проматрао игру сенки на белој зидној позадини. У свим могућим позицијама и формама сенке су на зид пројигирали мушкарци вештим покретима прстију и руку, представљајући животиње, људе, ситуације, призоре, па чак и “драмске сцене”, чије су поруке гледаоци живо прихватили. Највеће узбуђење изазвали су призори са еротским садржајима. У тим тренуцима, присутни у замраченој просторији доживљавали су права усхићења, праћена ласцивним упадцима, дајући и

²⁷ Сарајевски цвијетник за 1870. годину, бр. 47.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ N. Kurspahić, *Karađoz tursko pozorište senki*, Pozorište 1 – 2, Tuzla 1981, 42.

³⁰ B. Jevtić, *Izabrana djela*, Sarajevo 1982, 357 – 361.

³¹ Л. Хаџиосмановић, *Присусијево фолклорног шешира Карађоз у Босни с њосебним осврћом на XIX столеће*, Зборник радова XXXIV Конгреса факултета, Тузла 1987, 554.

лични тон овом својеврсном "биоскопу". Сенке су могли да чине само они који су имали посебан дар за игру руку и прстију. У извесним сценама, помагали су се разним предметима од дрвета и текстила. Извођачи су се постављали испред запаљене свеће или гасне лампе, шаљући сенке на зид. У овим, данас већ заборављеним играма сенки, које су у култивисанијем облику на Балкану познате под називом Карађоз, препознаје се она крупна антрополошка дилема о односу светлости и таме и читању овог односа, али и скривених веза у овој врсти традиционалних фолклорних представа.

Мистицизам. – Постоје у науци мишљења која порекло позоришта сенки везују за религијски култ поштовања предака, за тежње живих да успоставе контакт с душама својих умрлих. Сенка се схвата као идентификација душе призване из загробног света. Глумац који управља луткама у позоришту сенки био је посредник између живих и мртвих. Сенка је нешто што стоји између нас и онога што представља идеју и свет дуализма, како је то у својој филозофији истицао Платон и древни грчки песник Пиндар, рекавши: "зар човек није само сан своје сопствене сенке."³² А сенка је и за заступнике анимистичког схватања – душа човекова. Символисти и композитори епохе романтизма придавали су речи „сенка” мистично значење.

Са светлом је у непосредној вези појава сенке и њено двојако одређење. С једне стране, она је супстрат светлости. Са друге стране, међутим, она је слика несталих, нестварних и променљивих ликова, те у магичном деловању отвара нове перспективе. Стога је питање сенке као магијског супститута душе са једне стране, а поузданог пратиоца читаве феноменологије двојника, са друге стране, кључна антрополошка премиса. Игра светлости и сенке није ништа друго до инвокација митског двојника.

Поменућемо једну легенду о кинеском позоришту сенки, са изразитим анимистичким цртама. Цар Бу из династије Хан, ожалошћен смрћу своје омиљене жене Ванг, године 121. пре н.е., наредио је дворском чаробњаку Венгу да призове њен дух. Чаробњак је прописно евоцирао слику која је личила на њу, пројектујући у замраченој соби њену сенку, што је задовољило цара.³³

Призивање духова преминулих да се врате на овај свет, помоћу позоришта сенки, омогућује живима да комуницирају са покојницима, а ожалошћеној особи да се утешу и исцели. То би упућивало на закључак да корени позоришта сенки леже у култу мртвих. И велики познавалац опште етнологије Кај Биркет-Смит (К. Birket-Smith) сматра да игра

³² Т. Aleksandrovna-Putinceva, *Senke, lutke, marionete*, Pozorište 1 – 2, Tuzla 1981, 102.

³³ М. And, *op. cit.*, 32.

сенки, као посебан изданак позоришне уметности, има, како се чини, религијске корене и да је, можда, повезана с представом о сенкама умрлих.³⁴

Дакле, постоји у науци мишљење које порекло позоришта сенки везује за религијски култ поштовања предака, за тежњу живих да успоставе контакт са душама својих умрлих. Сенка се сматра идентификацијом душе призване из загробног света. Глумац који управља луткама у позоришту сенки био је посредник између живих и мртвих.

Сенка стоји између нас и онога што представља идеју и свет дуализма, што су истицали још Платон и Пиндар: "Зар човек није само сан своје сопствене сенке?" Сенка је и у анимистичкој религији душа човекова. Символисти и композитори епохе романтизма придавали су речи сенка мистично значење.

И саму завесу (перде) која дели гледаоце од марионета неки сматрају мистичним реквизитом и симболичном границом између овог и оног света, а свећу и њен пламен душом која потпуно сагорева. "Гашењем пламена, за људско око постаје све невидљиво, а душа одлази иза завесе, значи, сели се у вечност."³⁵

Поред огледала истинског живота, које је карађоз пружио гледаоцима, постојала је, дакле, и друга врста огледала. На махове је и преовлађивала у њему, праћена мистицизмом и езотеричношћу, симболичким и другим значењима. Екран позоришта сенки означавао је универзум, у коме је појединац био само пролазна сенка. Од забавне намене карађоза дошли смо тако до предтекста или полазне тачке за једну фантастичну коитемпацију света.

Поред огледала истинског живота, које је карађоз пружио гледаоцима, постојала је, дакле, и друга врста огледала. На махове је преовлађивала у њему, праћена езотеризмом и езотеричношћу, симболичким и другим значењима. Екран позоришта сенки означавао је универзум, у коме је појединац био само пролазна сенка. Од забавне намене карађоза дошли смо тако до предтекста или полазне тачке за једну фантастичну контемпацију света.

Изузетна сложеност води нас, дакле, у мистично ходочашће и есхатолошке визије, којима се човек, као непосредан и надахнут стваралац фантастике, као њен најближи судеоник, делотворни слушалац, посматрач и корисник – препушта таласима захуктале реке, чије брзакте тешко може савладати.

Муслимански мистици придавали су позоришту сенки филозофске вредности и значења. Имам Газали и Михијидин Араби, двојица вели-

³⁴ K. Birket-Smith, *Putovi kulture*, Zagreb 1960, 376.

³⁵ L. Hadžiosmanović, *Igra lutke i sjenke Karadoz*, *Pozorište 1 – 2*, Tuzla 1981, 59.

ких суфија ислама, користили су слику – платно позоришта сенки да би илустровали своју доктрину, а само позориште сенки, захваљујући мистичким учењима која су одговарала научном осећању, брзо се ширило по земљама Истока и Балкана.

Трагови духа мистицизма који се могу означити у сатиричном духу који се развија у комадима карађоз позоришта, присутни су посебно у прологу и епилогу позоришта сенки. Када Хаџиват изађе на сцену певајући, његов традиционални усклик је позив мистичном божанству.³⁶ У прологу он рецитије *џазел*. “То је песма која објашњава да је овај свет пролазан, лажан, а да иза њега стоји вечни, прави живот. Управо ово показује тесну везу овог театарског израза са исламским мистицизмом. По завршетку газела Хаџиват се моли богу и падајући ницице тражи од њега да помогне цару.”³⁷

Епилог комада се никад не мења и занимљив је као остатак онога што је позориште сенки морало бити у својим раним почецима. На завршетку сваког комада Хаџиват и Карађоз се враћају на сцену и следи кратак дијалог између њих, у току кога Карађоз стално гурка свог друга. Пре него што ће се коначно повући, свечаним и надахнутим тоном Хаџиват изговара: “Уништио си платно. Отићи ћу и рећи власнику. Тај власник платна, главни приказивач сенки, не може, наравно, бити нико други до Творац овога света”.³⁸

И познати суфија, велики Салих ал Дан је после неке представе у позоришту сенки изјавио: “да је оно што је видео поучно и да слике одражавају истину, јер када се на платну појави лик, види се да постоји само један Творац који покреће свет.”³⁹

Дакле, од првобитне намене Карађоза да забави публику портретишући вињете извучене из стварног живота, створен је предтекст или полазна тачка за мистичку контекмплацију света, који је својим поклоњеницима пружао прилику да сагледају конкретно сликање садржаја којима су они духовно већ били обузети.

Аналогије ради поменимо да главни извођач представе *даланџ* у позоришту сенки југоисточне Азије има двојаку друштвену улогу: он је забављач и спиритистички медијум, при чему ово прво преовлађује. У извесном смислу, свака серија представа представља обред утолико што се пре отпочињања серије приносе жртве и сазивају житељи света духова са жељом да се духови умире и тако обезбеди хармонија током извођења. Међутим, сама представа је, без икакве сумње, забава за људе, а не за духове. Магијска и религијска улога *даланџа* највећи зна-

³⁶ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 17.

³⁷ L. Hadžiosmanović, *op. cit.*, 62.

³⁸ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 17.

³⁹ N. Kurspahić, *op. cit.*, 26.

чај добија током *берјаму* (свечаност за духове) ритуала, када *даланг* у стању транса, приноси разбијену лутку као жртву становницима света духова. Сврха тих обреда је вишеструка – умилоствити духове, ослободити кога заклетве, иницирати ученика, итд. Најзначајнији међу тим ритуалима јесте онај који се изводи да би се умиривањем духова одагнала опасност од колере.⁴⁰

Фиџуре и сцена.– Не зна се како су изгледале најраније фигуре у позоришту карађоз, пошто најстарије марионете које данас имамо нису старије од сто година. Међутим, постоји богат извор обавештења у турским минијатурама из XVI, XVII и XVIII века. Оне приказују лакрдијаше и гротескне играче који су у складу са стилем фигура карађоз позоришта, и то не само по костимима и покривалима за главу већ и по карактеристичним ставовима. На пример, оне се крећу на посебан начин, побочке, задржавају се у ставу с профила колико је могуће дуже, а руке су им склопљене у висини груди.⁴¹ Ти и други ставови су слични или истоветни са Карађоз фигурама.

Та традиција позоришта сенки да преузима основне позе и стил држања из марионетског позоришта и од савремених лакрдијаша, касније ће се изменити, тако да ће глумци и луткари покушавати да подражавају позориште сенки. Већ 1675. године Агди, који је написао споменицу за светковину обрезивања сина Мехмеда IV у Једрену, описује како су глумци, обучени као марионете у игри сенки, давали представу. Осим тога, као што смо нагласили, Челеби помиње да су чланови млинарског еснафа у представи имали на главама клоновске шешире сличне оном какав је носио Карађоз.⁴²

Најбоље марионете начињене су од камиље коже, а прављене су и од говеђе, коњске и магареће. Кожа је подвргавана дугом процесу мочења, сушења, стругања и глачања, да би постала чврста и порозна. Потом су се урезивали и исецали делови за сваку марионету. Следећа фаза је обухватала бојење комада, при чему су се користиле боје које дају јаку прозирну обојеност. У спектру боја истичу се скерлетна, гримизна, пурпурна, плава, тиркизна, маслинастозелена, жута и мрка.

Свака фигура је састављена из делова међусобно повезаних и учвршћених концем од усуканих црева. Округле рупе су избушене на раменима, грудима и горњој мишици да би се кроз њих провукли хоризонтални штапићи који се користе за покретање марионета. Покретни слојеви на лакту и рамену обрћу се на малом парчету коже или канапа провученог кроз рупе и чвором завезаног на оба краја.

⁴⁰ A. Sweeney, *Malay Shadow puppets*, London 1972, 15.

⁴¹ M. And, *op. cit.*, 36.

⁴² *Ibid.*, 37.

У Грчкој су на изради марионета били ангажовани народни (наивни) сликари, по природи склони да ствари детаљно описују и своје теме илуструју са што је могућно већом прецизношћу, поготову када су те теме, као у случају карађоза, били конкретни и добро дефинисани предмети. Одржавајући близак додир са свакодневним стварима, они су на сликама створили ону атмосферу присности и интимности каква се може наћи само у живој средини. Сликари позоришта Карађоз били су принуђени да приказују своје ликове увек из профила, да их прилагоде строго дводимензионалном простору на екрану од платна. Тако они приказују главу фигуре у профилу, док тело окрећу за три четвртине, како би фигури дали заобљен и реалистичан изглед.

Амбулантни народни сликари који су зарађивали за живот путујући по унутрашњости Грчке носили су са собом своје сликарске четкице и остали прибор и прихватили се посла по наруџбини, који је обухватао све, почев од декорисања цркава па до израде фирми за сеоске дућане. У свом скромном раду, ти незнани лутајући уметници су, како каже Митарес, чинили што су боље могли велику византијску традицију. Без обзира на све друго, показало се да су они били веома значајни за извођаче Карађоза. Скромни уметници црпили су надахнућа из своје непосредне околине, исто онако као што су приказивачи налазили своје теме и приче у локалним митовима и истинским догађајима.⁴³

Фигуре су обично биле високе двадесет до четрдесет центиметара, а у збирци солунског Музеја има их знатно већих.

Позорница се у основи састојала од дрвеног оквира различите величине, квадратног облика, који је могао имати димензије један пута један. Преко тог оквира затегнуто је платно од беле полупровидне тканине. Екран су са задње стране осветљавале свеће или уљане лампице, касније лампе петролејке или електричне сијалице. Марионете су покретане помоћу хоризонталних штапића иза осветљеног екрана. Оне су биле приљубљене уз завесу и налазиле се између светлости и платна. У рукама глумаца – аниматора налазе се фигуре које бацају сенке на екран, крећу се и говоре гласом онога ко их води, наравно, према улози коју играју.

Није било сложених декорација. Позорницу су чиниле марионете, покретне кулисе од комадића коже обојене као и саме марионете, у облику кућа, дрвећа и статичних група фигура, као што су музиканти и слично. Оне су могле да се покрећу преко платна, омогућујући многе промене на позорници.

У турском карађозу је пре почетка представе сцена најчешће била украшена великом сликом као чисто декоративним детаљем. Понекад је та слика представљала галију чија су весла осветљена треперавом

⁴³ D. Mytaras, *The World of Karaghiozis*, Athens 1977, 24.

светлошћу свећа, што је дочаравало илузију кретања. Понекад је то била корпа цвећа и слични стилизовани цртежи који су појачавали утисак и изазивали дивљење; на пример, сарај који се њихао и сваког тренутка деловао тако као да ће се срушити на први страстан уздах одалиска или се распући од беса његових евнуха.⁴⁴

Карађоз је у почетку било позориште једног човека, који је био целовит уметник. Све фигуре су биле под његовом командом и успех представе зависио је од његове спретности да ефективно манипулише марионетама, подражавајући разне гласове и акценте и импровизујући радњу, односно садржај, чију основу чини само елементарна скица.

На свом највишем нивоу луткар позоришта карађоз је спретан професионалац који показује високоразвијену оралну уметност. Он је могао имати и помоћнике, певача и свирача. У турском позоришту сенки појаву сваког новог лица на сцени најављује карактеристична мелодија. И током представе музика сарађује са глумцима. Она често прати јунаке на сцени мелодијама које су из крајева одакле су и они.

О тим невероватним глумцима карађоз позоришта Боривоје Јевтић је записао: “Његови творци били су одиста уметници своје врсте. Опседнути црном магијом, илузионисти, љубитељи бојадисане сенке и тренутне њене игре на платну, они су у исти мах били и велики, богомдани глумци, оспособљени за најневероватнија преображења, као и необични писци... Један једини човек покретао је целу поворку и давао јој текст који је импровизовао на душак и разводнио га у духовите, ведре или тамне, распусничке или опоре дијалоге. Лишен сваког стварног ослонаца, невидљив публици, без писаног текста и шапача, он је глумио и стварао у даном тренутку као да је и сам органски материјални део ове чаробњачке вештине, ове живе чудне усплахирене црне магије”.⁴⁵

Рейершоар.– Заплети комада у позоришту карађоз у Турској нису се углавном мењали. У том погледу, њихови приказивачи су се стриктно придржавали традиције и слепо поштовали конвенционална правила. Могли су себи да допусте само мање значајне варијације у класичном репертоару, који је био састављен од комада што су у процесу поступне еволуције достигли своју коначну верзију. Према истраживањима турских научника, тих комада у њиховом народу није било много, а сваки извођач је морао да располаже бар са двадесет осам, како би их мењао приликом рамазанских вечери. Заплети су били стереотипни и преношени су усмено и у облику “нацрта” од генерације до генерације. Тај “нацрт” чинио је само оквир комада, допуштајући извођачу да га испуњава према личној довитљивости и фантазији. На преласку из прошлог у овај век у Турској су чињени многи покушаји да се у тради-

⁴⁴ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 3.

⁴⁵ B. Jevtić, *op. cit.*, 360 – 361.

ционални репертоар унесу нови комади, али ниједан од њих није постигао успех. Застарели у погледу заплета, али подмлађивани у погледу садржине, надживели су још једну – две деценије, да коначно ишчезну заувек.⁴⁶

Кад је у питању XVII век, Евлија Челеби пружа живописне детаље о славним приказивачима свога доба, о темама комада који су приказивани, о личностима на сцени и сл. Иако се не задржава на мањим уметницима који су изводили своје представе за средњу класу и грађане у локалним кафанама или приватним домовима, он ипак истиче да су најпопуларнији комади међу овим гледаоцима били они који су имали карактер бурлеске и чије су теме биле из свакодневног живота великих градова. Насупрот томе, високом друштву на султановом двору и у приватним конацима високих достојанственика царства, приређиване су многе префињеније представе у којима су извођачи уносили у игру сва своја литерарна, филозофска и музичка умећа, као и свој дар за сатиру.⁴⁷

Машта и духовитост увек су имале преимућства, те извесни приказивачи, надахњујући се текућим социјалним и политичким збивањима у Царству, често су давали спектакуларне и сложене представе.

Са XVIII веком дошло је до преображаја у традицији позоришта карађоз. Промене су у извесном смислу наступиле с појавом нових личности које су заузеле место на платну. Тако се више не појављују само ликови турског етноса него и других припадника Царства, као што су Јермени, Румелиоти, Јевреји, Бошњаци и др. На тај начин је турско позориште сенки уважавало више етнички састав своје државе и сликало на свом платну људе и догађаје који се нису непосредно односили на саме Турке.

У XIX веку, репертоар турског позоришта сенки и даље се обогаћује новим ликовима и садржајима. Образује се један *ad hoc* репертоар, који се развија у два правца: на једној страни, груба фарса за забављање сумњивог света Истанбула, тог стецишта разнородног становништва и међународног пристаништа, а на другој страни, политичка и друштвена сатира. Она се савршено уклапа у амбијент епохе у којој почиње да доминира прогресивна нота. Игра сенки је сада у отвореном сукобу с властима, а стиче велику популарност нарочито у оним покрајинама државе где је борба за национално ослобођење била акутни проблем.⁴⁸

Када је реч о визуелном аспекту садржаја комада позоришта сенки, он недвосмислено одражава животни однос с турском народном културом. Непрекинута традиција комичног може се утврдити у раном прео-

⁴⁶ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 5.

⁴⁷ *Ibid.*, 6.

⁴⁸ V. Dinescu, *Teatrul de umbre Turc*, Bucuresti 1982, 235.

владавању турског хумора у сатири, пародији и комичном духу. Обиље тих црта у карађозу највероватније је плод самог културног континуитета.

Грчки репертоар у позоришту карађоз даје другачију слику. Једна група комада слика веселе пустоловине Карађоза и његових пријатеља. Ту се убрајају чувене традиционалне комедије са изразито локалном бојом. Друга група су јуначне скаске које говоре о јуначким делима и жртвама легендарних родољуба из рата за независност. Постоји и трећа група комада, која се састоји од мелодрама историјског или новелистичког карактера. То су углавном сижеи и личности позајмљени било са страница дневне штампе или из пантомимских позоришта, или чак и са екрана немог филма. Василаросов репертоар, на пример, имао је велики број таквих адаптација.

Крајем прошлог века у грчком позоришту сенки створен је чист национални репертоар. Најатрактивније херојске и патриотске представе изводе се у првој деценији XX века. Било је то време великог националног комешања између понижавајућег грчко-турског рата 1897. и победоносних балканских ратова 1912–1913. године. Грчко становништво се предало незадрживом таласу националистичког жара, што је остављало дубоке трагове и у позоришту сенки. Карађоз тога времена изводио је из ноћи у ноћ комаде с национално-патриотском тематиком. Осећање патриотизма веома добро је допуњавало дводимензионални свет платненог екрана, свет блиставих исконских боја без перспективе. Другим речима, кад се непосредна, неизвештачена техника позоришта сенки ухвати у коштац с непосредном, неизвештаченом садржином патриотских комада, она не открива њену наивност, већ је подржава и озакоњује, стварајући доследну артистичку целину, без икаквог јаза између фарсе и садржине.⁴⁹

Народни уметници позоришта сенки у Грчкој задржали су виталне везе с народном традицијом, из које су поникле теме, јунаци и легенде које садржи највећи део јуначке и патриотске литературе. Посведочена је аутентичност уметности позоришта сенки и њена присна органска повезаност са становништвом, које је послужило и као модел и као публика.

Као прави народски уметник, глумац позоришта карађоз не води рачуна о хронолошком реду или историјској веродостојности. Он одабира историјски догађај који га случајно занима и сасвим га произвољно интегрише у сферу мита, одржавајући га у животу кроз године које пролазе, заодевајући га дијахроном вредношћу. Разни историјски и измишљени догађаји који обично сачињавају језгро карађозових комада, доспевају до глумца у измењеном облику. Тај материјал се подвргава

⁴⁹ T. Spiropoulos, *The World of Karaghiozis*, Athens 1976, 72.

још једној адаптацији, оној која зависи од знања и личног искуства сваког глумца, и коначно се приказује гледаоцима у контексту савремене сатире и коментара. У позоришту карађоз сасвим је природно видети, на пример, Александра Великог с неким савремеником, и сл.⁵⁰

У зениту ширења позоришта сенки у Грчкој, који карактерише дугогодишња делатност глумца Моласа, почињу се штампати и прве свешчице с комадима, што се протеже отприлике од 1924. године па до избијања Другог светског рата. Свакако, то јасно одражава фазе регресије тог фолклорног позоришта; почињући једном релативно озбиљном Моласовом серијом, подухват се завршава на брзину склепаним Comic стриповима. Тематско актуализовање, тенденције ка реализму, недоследност типова и др. обележавају декаденцију, како је то веома тачно уочио Валтер Пухнер. Та врста “литераризације” без сумње значи крај једног позоришта импровизације.⁵¹

У репертоару позоришта карађоз било је и комада са скарадним садржајем. По разним крчмама на Галати у Истамбулу, уз велику посету публике, међу којима је било и морнара, приказиване су представе, како нам извори говоре, с ласцивним садржајем и непристојним импровизацијама. Поменули смо Тевеноа, који говори о веома “масним” темама у комадима карађоза, пуним опсцености, којима се гледаоци наслађују. И Евлија Челеби говори о комадима са слободним садржајем. Један енглески путописац је поводом неке представе коју је гледао у Истамбулу у XIX веку записао: “Онда су се на сцени појавиле љупке даме које не могу да опишем ни на латинском језику”.⁵² Француз Ванда (XIX век) био је зачуђен када је међу гледаоцима на једној веома ласцивној представи приметио и неколико девојчица.⁵³

Неке фигуре позоришта карађоз имале су веома изражен фалус. И сам Карађоз у извесним комадима носи фалус обешен о врату.⁵⁴ На моменте, неке сцене подсећају, како истичу истраживачи, на чисте фаличке процесије античког света .

У време Рамазана, када се спусти вече, после поста у току читавог дана и свете аскезе, исламски верници предавали су се задовољству и забави, уживајући у ласцивним сценама карађоза. Ове неморалне представе, како су их појединци називали, гледала су чак и деца.⁵⁵

⁵⁰ A. Jajannos, *The World of Karaghiozis*, Athens 1976, 16.

⁵¹ W. Puchner, *Karaghiozis*, Südost-Forschungen, Band XXXIII, München 1974, 525.

⁵² N. Kurspahić, *op. cit.*, 36.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ T. Aleksandrovna-Putinceva, *op. cit.*, 110.

Представа је текла без паузе, али комад је био подељен у епизоде с певаним паузама. Појава једне кулисе – гестермелик – кад се екран осветли, наговештава почетак комада. Затим долази пролог мукадеме, у ком Хаџиват велича Алаха и рецитије газели, која се односи на симболичну природу комада сенки и молитву којом се прелива благослов на публику и власт. Његов монолог прекида појава Карађоза, с којим се посвађа и потуче. Дијалог – мухавере – који следи, битка је досетка између Карађоза и Хаџивата, што луткару пружа прилику да импровизује духовите одговоре. Међутим, пун распон његових вештина испољиће се у игри – фасил – у којој се развија главни заплет. Све се то приказује као брзо смењивање кратких сцена, углавном фарсичног садржаја, са три личности у исти мах на позорници. Затим следи главни садржај комада, а представа се завршава епилогом, у коме се Карађоз поново свађа са Хаџиватом, остављајући Карађоза на сцени, да би на крају изговорио закључну формулу и извинио се публици.

Писци још нису утврдили време када је у карађоз позоришту сатирични дух потиснуо мистицизам. Неки узимају социјалне разлике у Царству као главни разлог појаве сатире у карађозу. Доиста, социјална неједнакост је основа многих комада. И заједнички живот Турака с другим народима у Истамбулу пружао је доста материјала да се формира сатирични свет позоришта карађоз. Буновно и разуздано понашање јаничара, недостатак поштења међу неким високим службеницима, еготизам муслиманског свештенства, деспотизам сараја, дубоко су позлеђивали јавност. Укратко, стварни историјски догађаји отворили су пут оштрој сатири.⁵⁶

Управо комадима који се ослањају на свакодневни живот, на оне догађаје и прилике који су значили осуду друштвених и политичких збивања, али и разоноду и забаву, уз велику слободу критике, карађоз стиче огроман значај у народу.⁵⁷

И када су карађозови комади почели све више добијати сатирични тон, мистичне карактеристике које су још задржали служиле су самом Карађозу као штит против гнева и зле воље појединаца и власти. Примењујући ту тактику, он је прикривао своје сатиричне убоде тобожњим филозофским рефлексијама, стављајући их тако ван домањаја критике или одмазде. Понекад, међутим, и упркос тој предострожности, карађоз је био принуђен да трпи извесне рестрикције. Моралистички турски песник из XIX века Сумбалсаде Вехби оптужује позориште карађоз за гротескно лудило, а самог Карађоза као особу безграничног незналаштва.⁵⁸

⁵⁶ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 18.

⁵⁷ L. Hadžiosmanović, *op. cit.*, 59.

⁵⁸ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 17.

Презир оних који су осетили жаоку у Карађозовим сатиричним комадима био је неутралисан општеприхваћеним мишљењем којим је платну позоришта сенки била подарена извесна неповредивост и уверење које се граничи са фанатизмом што га је мистична природа позоришта сенки створила у народном духу.

Грчко позориште карађоз одсликавало је положај свога народа верно, живо и са много хумора, што је одликовало ово позориште и у другим балканским земљама.

Личности.— Ма колико био мали, екран карађозовог позоришта, ипак садржи читав свет људских типова који се разликују међу собом и крајње су разнородни у погледу свог изгледа, карактера, осећања и понашања. За публику су те фигуре сићушна живахна створења што ходају, говоре и гестикулишу као права људска бића која поседују своју карактеристичну физиономију, одело, нагласак, особеност, карактерне црте и личност. Оне имају своје име, занимање и друштвени статус. Свака фигура има своју певану тему којом се најављује њена појава.

Личности марионетског позоришта сенки у суштини су комичне фигуре које могу лако да се идентификују по изгледу и понашању. Према Пухнеру, могу се поделити у три групе: 1) главне личности Карађоз и Хаџиват појављују се у различитим видовима и у свим комадима; 2) женске ликове представљају углавном Карађозова и Хаџиватова жена, али и младе девојке, старице, служавке, играчице и жене лаког морала; 3) изразом таклити обухваћена је најшира група ликова и у њу улазе Карађозови и Хаџиватови суседи, службеници, странци, гротескни и регионални карактери, и сл.⁵⁹

Као што смо истакли, Карађоз и Хаџиват су водеће личности турског позоришта сенки. На први поглед изгледа да има мало разлике у њиховом респективном изгледу. Обојица су носила традиционалну одећу турских грађана средње класе, до промене у облачењу која се догодила у време владавине Мухамеда II (1808–1839). Карађоз има дрске црте лица, крупно црно око, црну кудраву браду и на глави огромну капу. Јавља се и прерушен, на пример, као удата жена с ферецом и велом преко лица, који не сакрива његову браду. Он је смешно обучен и у улози невесте. Насупрот овом, турском Карађозу, који је послужио као модел у осталим балканским земљама, грчки Карађоз по имену Карагхиозис, има веома нескладне и неправилне црте. Мали је, грбав, ћелав, ниска чела и квргава носа, једна рука му је пет пута дужа од друге, а ноге, босе, велике као чамци. Дроњци и прљаве закрпе којима је обмотана његова неестетска фигура откривају да он припада и онима према којима су природа и живот били неправедни. С правом се Спиропулос пита како је за име Алахово, онај снажни Турчин, црне

⁵⁹ W. Puchner, *op. cit.*

густе браде и модерно одевен, могао да произведе неугледног потомка у Грчкој.⁶⁰

Карађоз у Босни је, такође, главна личност у позоришту сенки. Он је ћелавко с густом црном брадом и грбом. На глави носи велику шарену капу, сличну турбану. Може да игра и женске ликове, а претвара се и у животиње. У највећем броју комада је “страдалник”. На сцени би се прво појављивао Карађоз, а затим његов верни пратилац, али и лукави противник Хаџиват. Потом су наступали и остали: кавгаџија и насилник Бекри Мустафа, учени Мехмед-ефендија, Јеврејин, База-Зу интригант-киња и други.⁶¹

Услед недостатка извора, још нису истражене све етапе у развоју Карађоза као главне личности овог позоришта, почев од азијског јунака па до његовог грчког, босанског, шире узето, балканског пандана. Када је реч о Грчкој, сматра се да се преображај одиграо у другој половини XIX века, и то постепено. Пошто су марионете из ранијих периода ишчезле, нема начина да се хронолошки прате узастопне фазе. Једино што се зна јесте то да је на преласку између два века та промена била већ довршена и да је Василаросова генерација мајстора луткара у Грчкој, одлично прилагодила типове потребама и жељама грчке публике из тог времена.⁶²

Турски Карађоз и Хаџиват су хронично сиромашне личности и жале се на скупоћу живота. Они се често уортачују да би зарадили радећи у неколико заната, као у комадима *Барка*, *Љуљашка*, *Јавни њисар* и др. Али тај утисак хармоничног слагања, та привидна сагласност духа, засновани на истоветности животних услова, не трају дуго. Први сукоби се јављају сувише брзо међу двојицом старих другара. Они се не разумеју, јер говоре на различите начине, желећи да наметну један другом свој језик. Хаџиват говори као учењак, поетским језиком, користећи високопарне изразе и архаичне речи које нису у употреби у свакодневном говору. Он чак удешава да говори у римованој прози, да цитира арапске и персијске пословице и да рецитије неразумљиве стихове. Његов говор је проткан алузијама и метафорама позајмљеним из класичне исламске културе. С друге стране, Карађоз, који никада није ишао у школу, остаје отворених уста пред надриученошћу свог друга, јер он говори као обичан свет.⁶³

Са гледишта карактера, Хаџиват је мисаон, па чак и прорачунат тип личности. Он уме да се контролише и да себе гура напред да би постигао циљ. Ништа од оног што чини или каже није спонтано. Насу-

⁶⁰ Т. Spiropoulos, *op. cit.*, 26.

⁶¹ Л. Хаџиосмановић, *op. cit.*, 554.

⁶² Т. Spiropoulos, *op. cit.*, 26.

⁶³ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 11.

прот њему, Карађоз је веома импулсивна личност. Он живи у атмосфери апсолутне психичке реалности која измиче свакој социјалној принуди. Он је егоцентрично дете, како су га неки истраживачи назвали, и насупрот формалној логици Хаџиватовој, користи богате изворе своје интуиције. Хаџиватов опортунизам је у супротности с инстинктивном моралношћу Карађозовом. Као љубопитљиво али незлобиво дете, не пропушта ниједну прилику да исмеје управо оне ствари које Хаџиват и други узимају озбиљно. Он безобзирно ремети све интриге, квари све, упропашћује све. Стога моћније личности не мисле о њему добро. Њега увек сматрају досадним и наметљивим.

Тако је народна сатира била приморана да се задовољи тиме да Хаџивата узме као мету како би напала оне који су били ван њеног непосредног домаћаја. Али, лик Карађозов је јасан, ван сваке сумње. Он симболише људе у њиховом добром расположењу, срчане у тегоби, трезвене и побожне, опрезне према свему што се дешава, људе који не дају маха плачу и јадиковању, који изражавају своје незадовољство екстровертно, кроз причу што је измишља њихов говорник Карађоз, кроз анегдоту пуну сатире која носи жиг опомене.⁶⁴

Дијалози ових двеју личности позоришта сенки покатакд су трајали без краја и, по свој прилици, често били случајни разговори који су се насумице дотicali свега што је тренутно имало неког значаја у граду. Њихов шаљиви и живи разговор, праћен тучњавом и узајамним погрдама, садржавао је мноштво алузија на дневне догађаје, жаоке, критике, и социјалну сатиру.

Уз гротескне црте Карађозове физичке личности, такође средишње фигуре грчког позоришта сенки, у којој су се стекле одговарајуће комичне особине, веома је изражена и стална преокупација да нађе привремено решење за своје небројене проблеме. При извођењу својих планова, Карађоз се обраћа многим установама, појединцима или групи људи. Створен заједничким напорима неколико генерација народних уметника, он несумњиво одражава искуство великог дела грчког становништва с краја XIX и почетка XX века.

Махнито бављење главног комичног јунака многим и разноликим занимањима за која је потпуно неквалификован било је главно средство да се репертоар позоришта сенки прошири безбројним комедијама које причају о његовим доживљајима сваки пут у новој напачкој каријери, тј. Карађоз као доктор, пекар, писар, робијаш, дипломата, пилот, провалник, везир, вештица, невеста и сл. У свим тим улогама, Карађоз је притиснут најнепосреднијим биолошким потребама, глађу, те зато преузима многа звања и задатке. Мало треба да савлада велики број опасности везаних за преузимање идентитета који му не припада, но

⁶⁴ *Ibid.*, 12.

пре него што ће постићи циљ, откривају га и немилосрдно туку чувари система у који је покушао да продре.⁶⁵

Сасвим је очигледно да је велики број улога које игра Карађоз у Грчкој у суштини само један једини комад, и још је очигледније да је тај комад мање комедија, а више представа ужаса. Посреди је прича о горком отуђењу и фрустрацији. То је прича о аутсајдеру који чини очајничке напоре да се стопи са светом структурисаним на основама с којима он нема везе нити их разуме. Није ли ту, питају се неки грчки писци, посредни неписана историја грчког народа с краја прошлог века, народа који се нагло нашао у површно прихваћеној западњачкој култури и државности, и у којој се човек осећа као неспретан представљач у напорима да се саобрази новим законима, обичајима, вредностима и мерилима грађанске класе.⁶⁶

И Карађоз у Босни је поникао из стварног живота, пре свега као духовна одушка и морални вентил народа. У основи својој, он је реалистички лик, склон гротески и карикатури. Отуд и толика његова привлачност за широке масе гледалаца. Изврсни етнографски садржаји и духовите досетке народног менталитета доминирали су у дијалозима и импровизованим комадима.⁶⁷

Из веома богате галерије ликова турског позоришта карађоз, поменућемо и ове: Челеби, једна од најстаријих фигура у позоришту сенки. Јавља се у улози гиздавог младића, сина богатог и утицајног трговца. Одевен је по последњој моди и уз то прилично образован. Тирјаки, пушач опијума, старији махалски развратник. Обучен је у традиционални костим и увек препознатљив по својој грбавој, опуштеној прилици и својој лули за пушење опијума. Он је у кафани увек утонуо у дремеж, који с времена на време прекида трагикомичним буђењем. Личност Тирјакија била је предмет подсмевања у неким Сурнамама. С тим јадником су збијане прилично опаке шале, обично приликом народних светковина. Поменућемо и чувеног Тасуза, који према одећи коју носи личи на неког јаничара наоружаног до зуба. Његов излазак на сцену увек најављује дрека. У галерији турских типова на Карађозовом екрану налазе се и типови других народа Турске царевине, као што су Арапин, Албанац, Персијанац, Јерменин, Грк, Бошњак и др.⁶⁸

У широкој лепези грчких ликова, Барбајоргас, сирови грађанин – сељак, заузима једно од значајних места. Из новинских вести 1894. године сазнајемо да је у то време познати луткар – глумац Мимарос користио тај лик на својим турнејама по Пелопонезу, а да се касније раши-

⁶⁵ T. Spiropoulos, *op. cit.*, 26.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ B. Jevtić, *op. cit.*, 360 – 361.

⁶⁸ S. E. Siyavusgil, *op. cit.*, 12.

рио међу свим луткарима у Грчкој.⁶⁹ Барбајоргас у збиркама Солунског музеја увек држи уза се карактеристичан пастирски штап звани *џлица*.

Дионисиос, накићени прозападњачки острвљанин, Пипис и Герасимос, мање познати ликови, настали су негде око 1890. године, заслугом великог реформатора грчког позоришта сенки Мимароса. Остали грчки ликови су Ставракос, варошки кавгација, Колитири, млади буржуј, Манунос, критски сељак, и др.

Турско-арбанашки најамници, јаничари, страшне аге, приказани су у грчком театру сенки као свирепи, жестоки, вероломни и, најчешће, као кукавице. Сасвим природно, у патриотским комадима те ружне црте су придате лику турског паше, јер он представља омраженог непријатеља народа и бораца у рату за независност.⁷⁰

Од ликова из босанског позоришта карађоз, поред поменутих, Карађоза и Хаџијаваза, познати су и Бекри-Мустафа, момак који непрекидно лети за женама, не дозвољавајући никоме да га у љубави претекне. Он је права зулумћарска природа, често под алкохолом, који из обести с коњем улази у кафане. Затим, Мехмед ефендија, назван "Фењерли". Он има врховну власт и представља неку врсту моралне полиције. Символично носи фењер и дању и ноћу да би боље видео и јаче могао да осветли моралну унакараћеност људи. Он је у ствари представник босанске уleme. Јахудија или Бонсекадли-Моша у дугом кафтану је богати Јеврејин из сарајевске махале, приказан као изузетна шкртица. Поводом његовог скривеног блага и Карађоз и Хаџијаваз непрекидно кују планове како да га пронађу и присвоје, али некако им не полази за руком да му уђу у траг и дочепају га се.⁷¹ Сви ликови у босанском карађозу појављују се у безброј варијаната, зависно од ситуација које им је сам живот наметао.

Иако многи од анализираних ликова грчког и босанског позоришта сенки воде порекло од неке одговарајуће турске фигуре позоришта карађоз, временом су се тако одлучно одвојиле од својих оригиналних модела и толико се обогатиле новим појединостима извученим из пажљивог посматрања локалног народног живота и менталитета да се може с правом рећи да су посредни сасвим нове и оригиналне творевине.

У турском позоришту сенки све женске личности које сачињавају свет карађоза имају заједничко име *Зена*. А има ликова разних година, боја и обичаја: играчица, врачара, подводачица, безброј женских ликова средње класе, махалских торокуша и сл. Аутентична Зена је, заправо, лукава и бестидна махалска Месалина.

⁶⁹ Т. Spiropoulos, *op. cit.*, 48.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ М. Теšњак, *Veliki opsjenar i majstor iluzije*, VEN, Сарајево, 14. септембар 1974, 23.

У грчком позоришту сенки приметно је одсуство женских ликова, нарочито у традиционалном репертоару. Само су две жене укључене у стандардне комичне комаде, и то Карађозова супруга и везирова кћи. Оне се само изузетно појављују на платну. Готово се чини да је народни уметник с краја XIX односно почетком XX века знао само за два прихватљива или пажње вредна типа грчких жена: џангризаву супругу и богату наследницу. Треба поменути да у херојским комадима имамо још два типа: остарелу мајку, пуну моралне чврстине, и ратникову сестру, савршен узор чедности. Међутим, нигде у грчком репертоару из XX века не могу се наћи жене лаког морала.⁷² Од женских ликова у Босни, типична је Наџак-баба, са симболичним именом База-Зу, и дражесна, безимена и помало стидљива девојка која у руци држи цвеће или сунцобран.

Закључак.– Пристајемо, уз истину да, због недостатка ширих и потпунијих извора, позориште сенки остаје за разматрање још увек отворено, упркос чињеници да смо унеколико могли првим слојем боје да обојимо своју основну претпоставку да је Карађоз, под одређеним историјским условима, постао интегрални део балканског културног наслеђа преузетог преко Турака.

На Балкану се одиграо непосредан додир разних култура. На једној страни Турска, на другој – покорени балкански народи, што је морало довести до неизбежног преиначавања првобитног домаћег културног типа. Марионетска традиција у Турској давно је укореењена. Постоје више од четири посебна типа марионета. Практично нема ниједне врсте марионетске представе која у Турској није извођена. Значи, пре него што су упознали позориште сенки у XVI веку, Турци су имали већ давно успостављену традицију марионета. Историјски документи говоре да су у XVI, а нарочито XVII веку они донели у балканске земље и своје позориште сенки. У изворима смо утврдили да се упоредо с војним најездама Турака ка северу Балкана, на том простору ширило и њихово позориште сенки. У почетку су се представе давале искључиво за војнике у касарнама и шаторима или по јаничарским караулама, затим и за турске поданике у освојеним градовима, а касније и за шири круг варошког становништва, превасходно у муслиманским и јеврејским четвртима. Постепено га страсно прихватају и шире градске популације Балкана, без обзира на веру и занимање. Оне карађозу управо дају своју локалну боју и тон. Тако је временом, без обзира на његово порекло, карађоз до те мере био асимилован да је постао израз народа и градске средине у којој је извођен. Штавише, то позориште ће остати жива уметност коју стално потхрањује свет који га окружује, позориште које ће се прилагођавати променљивим социјалним услови-

⁷² Т. Spiropoulos, *op. cit.*, 156.

ма, што ће првенствено доприносити његовој виталности. Прихватано уз иновације које су му свака балканска земља и сваки народ даривали, а тиме га преиначавали и богатали новим ликовима, садржајима, матерњим језиком и др., позориште карађоз је све више престајало бити искључиво турско, а све више балканско.

После ослобођења од Турака, нарочито у Грчкој, карађоз је брзо стекао нов садржај и карактер. То позориште је представљало фолклорни жанр који је, осим чисто спољних карактеристика, имао све мање заједничког с турским позориштем сенки. Непромењени су остали, ако се тако може рећи, техника играња, нешто од режије и сценографије, у којима је очуван њихов прототип. Транспоноване османлијских фигура траје до краја XIX века. Значајније промене унео је глумац Мимарис из Патраса, што је карађоза приближило грчкој публици. Измишљени су нови ликови, проширен репертоар на основу народног локалног стваралаштва. На турске комаде калемљени су национални јунаци и теме. Карађоз је постао Карагхиозис, а Хаџиват Хатзиватис итд. Уметничку реформацију извео је крајем прошлог века мајстор – луткар Деметриос Сардунис. Он је управо у грчким комадима заменио старе представнике Турске царевине одговарајућим грчким провинцијским типовима. Од тог времена, тачно репродуковање грчких дијалеката постало је главна “*лиџерарна*” амбиција извођача Карађоза, а позориште сенки грчки народ је признао као једино право огледало своје социјалне и културне ситуације.

Нема сумње да грчко позориште сенки води порекло од турског позоришта, али је истина и то да је оно већ у почетку развило сопствену традиционалну поставку. Иако неки од ликова грчког позоришта сенки воде своје порекло од неких еквивалентних турских фигура, почетком XX века они су се тако одлучно одвојили од својих оригиналних модела и толико се обогатали новим појединостима извученим из пажљивог посматрања грчког народног менталитета да можемо с правом тврдити како је реч о новим и аутентичним творевинама.

Грчко позориште сенки показало се спремним да искористи материјал који пружају и догађаји дана. Оно се никада није устезало да своју тему црпе из најсензационалнијих наслова новинских чланака, а није оклевало ни да на свом платненом екрану приказује најновије фасцинантне технолошке проналаске модерне цивилизације. Изгледа, одиста, да је технологија од самог почетка посебно привлачила пажњу народног уметника. Чланци у савременој штампи обавештавају нас да се бицикл први пут појавио на платну позоришта карађоз већ 1901. године, у време када је он још био нов и револуционаран проналазак за велику већину грчког становништва. У лето 1916. године, прослављени грчки мајстор – луткар Антони Молас приказао је у свом позоришту у Атини спектакуларан низ авиона, подморница и аутомобила само годину дана

пошто је прва немачка подморница изронила у грчким морима и у време када је возила с моторима на бензин која су се кретала прашњавим друмовима у земљи било једва хиљаду.

Један од значајнијих уметника позоришта карађоз по имену Василарос, путовао је са својим позориштем по Грчкој све до 1966. године, када се сасвим повукао. Он је био творац нових комада који су проширили традиционални репертоар грађом позајмљеном из популарних романа, филмова и сличних извора. Василарос је основао у Грчкој своју радионицу и школу за израду марионета.

Позориште карађоз у балканским земљама пролазило је кроз своје озбиљне кризе, нарочито почетком XX века, због конкуренције професионалних позоришта и новорођеног филма. Василарос је 1925. године забележио: „Куд год пођемо, киње нас путујући биоскопи”. С појавом биоскопа, карађоз је стварно био осуђен на прогонство у архив историје као музејски предмет.

Данас је позориште карађоз потпуно напуштено због социјалних прилика и конкуренције не само биоскопа него и телевизије. На Балкану се оно изгубило у Бугарској, Румунији и Југославији. У Грчкој, међутим, недавно је доживело извешан препород као уметнички облик веома омиљен међу интелектуалцима. Традиционални комади се изводе, па чак и модернизују укључивањем таквих ликова као што су таксиста и тракториста. Штапају се текстови комада и привлачни албуми с илустрацијама марионета. У Турској се, такође, уз државну потпору, чине напори да се обезбеди одржавање традиције. Године 1970. у Турској је основано друштво „Карађоз”, са задатком да обнови и чува традицију овог позоришта. У националном позоришту у Анкари данас се дају представе карађоза. У Југославији је био обновљен карађоз са живим глумцима у серији сарајевских телевизијских емисија.

Сви ти маштовити кораци ка обнови позоришта сигурно дају право карађозу на нов живот у модерном свету. Нажалост, под утицајем технолошког напретка, публика је почела да занемарује традиционално позориште сенки. Поновно рађање Карађоза не би имало одиста никаквих изгледа да није шачице храбрих занесењака и непоколебљивих бранитеља ове уметности.

Кад је у питању импровизација као основни постулат позоришта карађоз, може се рећи да су комади у овом позоришту у суштини импровизација сваког појединог луткара – глумца заснована на основној скици. Из тих разлога није било могућно изучавати текстове карађоза. Тек почетком XX века почело је записивање садржаја тих комада, тј. текстова. Тај рад је започет 1918. године, када је Хелмут Ритер снимео текстове 28 комада луткара Назиф-Беја. У почетку су игране епизоде из древне историје, митова, фантастичне приче, али се карађоз постепено и све више окретао садржајима из свакодневног

народног живота, друштвеној сатири и комедији нарави. Временом су изграђени и популарни путујући сижее који су као својеврстан драматуршки оквир били довољни да приме многе глумачке варијације и ad hoc теме.

Творцу представе чинило је задовољство да изненади своје гледаоце новим приказивањем и новом обрадом догађаја. Уживао је у оном изненађењу које је по завршетку представе морало наступити код његове публике.

Општи је закључак да је позориште сенки карађоз уживало у земљама Османске царевине велику популарност, која је имала заједнички именитељ изражен у изузетној слободн третирања и обраде свега људског: друштва, политике, власти, љубави, секса и др. Здраво, луцидно и понекад ласцивно, оно је изазивало смех и задовољство. Карађоз је вековима био једино средство слободног изражавања за широке масе народа, пркосио је сваком гушењу гласом своје жестоке, а ипак гипке сатире, овлаш прикривајући своје жалопојке под плаштом бурлескне разоноде. У стилу социологистичких разматрања Дивињоа (Divignaud), могли бисмо рећи да је позоришни простор Карађоза само место на којем друштво пројектује своје осећање кривице што није кадро да да „слободи егзистенцијалну реалност”.

Додуше, истина је да звуци реалног у карађозу добијају другу боју, боју надреалног звука, који се у целини испољава као чинилац величанствене и превиђене иманентности. То је она зона у којој се ниште еуклидовски постулати идејне димензионалности позоришта карађоз.

Питамо се шта одређује структуру дромена сенки и шта иницира њихово чињење, односно како се у свему овоме може прочитати људска бит? Присетимо се овде Барта, који каже да одсуство смисла стварног постаје ослобађање смисла, пречишћавање смисла и враћа имагинарном његову утопијску невиност. У том погледу katarsis имагинарног добија своју вредност мерен само аршином рехабилитације имагинарног. Из овога се може закључити да из фантазмичног дромена исијава нека врста видовитости, која нас носи према утопијском времену, али враћа и натраг, често незнано куда, што, у суштини, уводи појам реверзибилног кретања.

У свим овим анализама проблем времена има пресудан значај. Време је неукротива сила која нас подвргава својем току, руши, мења свет око нас и углавном ствара бол због пролазности, на чему инсистира Пруст, трагач за изгубљеним временом. У антрополошким и етнолошким моделима време се другачије манифестује. Смисао ових модела састоји се у томе да представе како свака следећа фаза у развоју традиционалне културе означава целовит структурални модел. И упркос битним новостима непосредно дате структуре, и њеном новом изгледу, ништа се битније не губи од структуре претходног времена. Сваки пресек

и његова анализа, дијахронијски посматрана од антике, средњег века, турског периода до данас, уверава нас да представља само прелажење из једне ситуације у другу, у развоју садржаја и "оригиналности" условљене цикличним и линеарним временом.

Дакле, с светлошћу је у непосредној вези појава сенке и њено двојако одређење. С једне стране, она је супстрат светлости. С друге стране, она је слика несталих, нестварних и променљивих ликова, те у магијском деловању отвара различите перспективе. Стога је једна од кључних антрополошких поставки питање сенке као магијског супститута душе с једне стране, а поузданог пратиоца читаве феноменологије двојника, с друге стране. Игра светлости и сенке није ништа друго до инвокација митског двојника, у чему се препознаје још једна битна особина дроменаона карађоз.

СЕМИОТИКА ДРОМЕНА

Обимним истраживањима граничног подручја фолклора и позоришта грчка научница Катерина Какури дала је, као што смо истакли, огроман допринос. Она полази од физиолошког позоришног инстинкта, који обухвата склоност ка мимици и преобличењу Ја. Њене психичке погонске силе су фантазија, мимезис, самоприказивање и метаморфоза, који су такође стваралачке снаге импровизације. Као емоционални изражајни покрет индивидуалног и као рефлекс свести о заједници, колективна импровизација образује преестетску народну уметност, која, према томе, настаје из психофизиолошких погонских снага. Тај развој је од почетка повезан с религијом, ако се ради о жељеном утицању на природне снаге. Народна уметност је дакако већ свесна, док ваљарски лакрдијаши иду још за узорцима реаговања којима управља инстинкт. Манифестације позоришног инстинкта треба сматрати пољем порекла потенцијалног развоја позоришта.

Теоретски закључци који произлазе из анализе дромена утичу како на минималну, тако и на максималну дефиницију о позоришту. Најјаснији можда закључак представља да из једне максималне дефиниције позоришта не можемо искључити дромену (радњу), тј. да не постоје довољно диференцијалних критеријума за једно јасно раздвајање, њихово диференцирање, бар кад је реч о грађи из балканских земаља. Постоје флуидни критеријуми и градације, код којих понекад квалитативна димензија постаје квантитативна. Међутим, ово квантитативно оцењивање од стране посматрача (до које се мере прерушени поистовећује или не са оним што представља, до које мере присутни (човек) учествује у оном што се чини, изводи или колико износи дистанца између њега и чина) не трпи оба поштовања и наилази на низ методолошких резерви, пошто је оцена у основи субјективна, услед недостатка објективног и уочљивог показатеља (поистовећивање или дистанцирање). Када прерушени сељак постаје “глумац”, и када површни учесник “гледалац”?¹

¹ W. Puchner, *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, 345.

Валтер Пухнер мислим да нема премца у способности да схвати и протумачи дроменон. У њему се комбинују потпуно владање изворима, како литерарним, антрополошким и историјским, тако и темељна присност са балканским пределима и природним осећањем за оно што је изузетно.

Код „примитивних” племена, прерушени плесач „је” оно што представља, поистовећује се потпуно са садржином свог преображавања, које је једноставно спољашња манифестација – претварање. Сигурно, код дромена (радњи) народних цивилизација на Балкану постоје остаци оваквих механизма потпуног поистовећивања, који се појављују (манифестују) кроз разне облике екстазе, хистерije, хипнозе итд., (што треба видети и лично доживети, помаму оних који ходају по ватри, тј. Анастенера код Анастенарија).² Наравно, пародија и сатира по својој природи садржи у себи и извесну дистанцу од онога што представља: исмејава, извргава руглу предмет, тачку освртања, показујући да се ради о друштвено неприкладном и неодговарајућем понашању (старица итд.). Међутим, не ради се о хладнокрвној професионалној калкулацији имитаторских средстава глумца, већ о импровизованим експлозијама имитаторског талента. Јер конвенционално прерушавање и маска представљају на изванредан начин једну нову друштвену улогу коју глуми носилац, којој одговара ново понашање, друга права и друге обавезе итд. Опонашатељ не може да се сасвим ослободи друштвеног бића прерушавања,³ наравно, до мере до које оно није постало проста машкарада и још увек представља неку (митску или друштвену) стварност. Степен конкретизације ове друге стварности одсликава се непосредно у естетици прерушавања. У еволуционом редоследу – хаос – симболички ред – стварност – конкретна друштвена стварност, одговара степен имитирања: неодређено прерушавање (једноставно да не би се препознао носилац) – елементарно прерушавање (високи симболизам појединих саставних делова елемената) – реалистично имитирање – конкретно реалистично имитирање. Према томе, онако као што, постоји извесна веза између степена организације приказиване стварности код дромена и естетике прерушавања (предмета прерушавања) тако постоји и извесна веза између стадијума, фаза људске свести (која одређује колико је конкретно поистовећивање) и садржине прерушавања. Редослед: несвесно (без икаквог поистовећивања) – поистовећивање са животињама и демонима – свест људског бића – митско, историјско и друштвено резонување (формирање конкретне колективне свести, касније субјективности) одговара прерушавањима: неодређено – фитоморфно, зооморфно и звероморфно – антропоморфно друштвени типови и стереотипне улоге (младожења, млада, судија итд.).⁴

² Д. Антонијевић, *Ритуални ѿранс*, Београд 1990, 63 – 141.

³ R. Kühn, *Maskendontungen im Rorschachschen Versuch*, New York 1954.

⁴ W. Puchner, *op. cit.*, 277.

Карактеристично је да фолклорно позориште достиже само до типа, не до субјективног и непоновљивог карактера. Наравно, у позним појавама дромена (радње) узалудно је тражити почетне стадијуме ових еволуционих редоследа (серија). Док нас прерушавање демонског Арапина упуњује можда у праисторијске године,⁵ дотле је његова функционалност претворена у лакрдијаша, изазивача смеха, у најмању руку у страшило за децу. Настајање народне кулуре и њено разарање услед продора модерне цивилизације, дубоко је утицало на естетику прерушавања: с једне стране показују тенденције ка већем реализму у копирању и улепшавању, а с друге стране, повлаче се у погледу комплексности, форме, шеме и материјала, лишене оне друштвене функционалности (и признања), срозавајући се на обичне дечје играрије. Секундарно схватање вредности ових ствари у оквиру идеологија фолклоризма обично не може да елиминише елементе улепшавања и поједностављивања, будући да се управља и обраћа другачијој публици. Наравно, у тој фази дроменона постало је позориште, прерушени је коначно глумац. Стратегија очувања егзистенције у једној фази кризе (зима, равнодневница, нова година, пролеће, сетва, летина, рођење, болест, свадба, смрт итд.), што у ствари представља оно што се прижељкује да се оствари ("хомеопатична магија"), постала је представа без вере, дромено без праве оцене, преображавање без суштинског разлога. Постало је симулирање, "позориште".⁶

Инвазијом фолклоризма дромена, сматра Пухнер, аутоматски се театрализују. Естетска форма онога што се чини (изводи, онога што се догађа) осамостаљује се и остаје сама. Извођачи немају више никакав суштински разлог за оно што изводе – изводе га за једну публику. Не могу се поистоветити са оним што изводе (са чиновима) зато што њихове изведбе (претварање) немају никакву животну потребу, већ само естетску. Постоји неколико теорија о хипокризији, углавном из периода романтизма, које диктирају глумцу потпуно поистовећивање с његовом улогом и поступцима (делима), један екстазни губитак (нестанак) његовог Ја (самосвести) унутар онога што представља (попут шамана који плеше ради болесника). Међутим, у овом конкретном случају реч је о нечему другом: поистовећивање генијалног глумца са улогом која много захтева од њега врши се само и једино из естетских разлога, није последњи (макар и конвенционални покушај да се обезбеди плодност или егзистенција). Глумац је само естетско биће, жива али очаравајућа лаж, конвенционално, али пријатно претварање. У фолклорном позоришту, са његовом грубом естетиком и углавном у његовим првобитним облицима, потреба за егзистенцијом је увек импозантна – васкрсење

⁵ W. Puchner, *Die „Rogatsiengesellschaften“*, Südost-Forschungen 36, (1977), 156. и Β. Πούχνης, *Θεωρία του λαϊκού Θεάτρου*, Αθήνα 1985, 108.

⁶ *Ibid.*

мртвих код дромена, иако се изражава идеолошки или конвенционално као потврђивање у животу.⁷

Када и где се у дроменама појављују “глумци” који „инкорпорирају” (оваплоћују) своју улогу зависи: 1) од степена колективног веровања у магичну ефикасност онога што се изводи; 2) од степена поистовећивања прерушеног са оном што представља. О томе, када А “инкорпорира” (оваплоћује) заиста улогу Б не постоје општи и чврсти критеријуми. Скоро исто важи и за Ц, који “прати”. Присутни у дроменама, ако постоје, а не учествују сви активно, могу једноставно да прате, мада има и случајева кад могу интервенисати кад год зажеле. Не постоји јасна и општа градација у степену активности између “глумаца” и “гледалаца” (у првобитним облицима фолклорног театра не постоји јасно и конвенционално раздвајање сценског простора од простора гледалаца). Осим тога што је у покладној сцени сваки појединац и потенцијални глумац, унутрашње учешће гледалаца још увек крије резерве активног учешћа са мноштвом градација. Извесно учешће гледалаца чак и у правом театру, без унутрашњег доживљаја, или чак и сама његова телесна присутност у позоришту, представљају у крајњој анализи неутуђиве критеријуме позоришта. Позоришта без гледалаца не може бити (за разлику од биоскопа и телевизије). Међутим, проблематичан је глагол “пратим” – чак и онај сасвим “дистанцирани” гледалац из теорије Брехта учествује интелектуално. С друге стране, психолошки механизми поистовећивања су толико моћни – углавном код публике фолклорног театра, тако да бар делимично поистовећивање са оним што се изводи (извођењем) постаје правило. Уосталом, у томе се састоји и естетско уживање, као и емотивно прочишћење (катарза) гледања, посматрања. У којим случајевима суделовања (нпр. у “performances” Schechner-а) и у којој мери поистовећивања или учешћа можемо говорити о “гледаоцима”? Филозоф Гадамер (Hans Georg Gadamer) није у стању да одвоји, са свог аспекта култне дромене од позоришних представа: сви учествују у ономе што се чини (изводи, у изведби) у игри. Игра се са глумцима и гледаоцима.⁸

За максималну дефиницију позоришта, која мора да именује оквирне критеријуме феномена у свим правцима, јавља се проблем који се састоји у томе што су генетске споне позоришта толико чврсте да се коначно у крајњој анализи, не одвајају јасно од дромена (радње). Ту чињеницу изражава фолклорни театар кад у своју дефиницију укључује, као првобитне облике, сложене дромене.⁹ С друге стране, фолклорно позориште представља ону моћну карикату која спаја позориште неод-

⁷ В. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, 110, и В. Πούχνερ, *Ibid.*, 111.

⁸ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1970, 104.

⁹ L. Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel*, Berlin 1962.

војено од дроменона. И док минимална дефиниција позоришта покушава да утврди суштину феномена без дромена и при томе наилази на тешко решиве потешкоће чим се позориште посматра у његовој генетској димензији, максимална дефиниција уопште не може да искључи дромено из процеса утврђивања (дефинисања) бар не у овој фази истраживања: диференцијални критеријуми максималне дефиниције позоришта су исти као и за репрезентативне (дескриптивне) дромене; постоје само градације. Успећемо да учинимо јасно раздвајање само помоћу произвољног апсолутизовања неког пара диференцијалних критеријума: на пример позориште – постојање гледалаца / дромено – непостојање гледалаца. Међутим, оваква симплификативна (поједностављивачка) шематизација не одговара постојећој грађи дромена. Из тих разлога, теоретски напори који се улажу ради локализације диференцијалних критеријума за позориште морају бити комплекснији и пажљивији. Ослањају се на проналажење пакета разних критеријума који се проверавају у контрадикцијама, који се повезују једином осовином градација. На тачки где се укрштају осовине и кружно око ње локализује се феномен позориште (фолклорно позориште) дромено, а не на крајевима контрадикција (супротности). Међутим, критеријум свето / овоземаљско је, као што смо већ поменули крајње неодређен и неподесан за овај случај. Према томе, морамо дефинисати (одредити), друге парове диференцијалних критеријума. Пухнер предлаже четири, мада, то не значи да не постоје и друге.¹⁰

Ови критеријуми су доста апстрактни и захтевају детаљније објашњење, које ћемо покушати да представимо на основу Пухнеровог дијаграма.

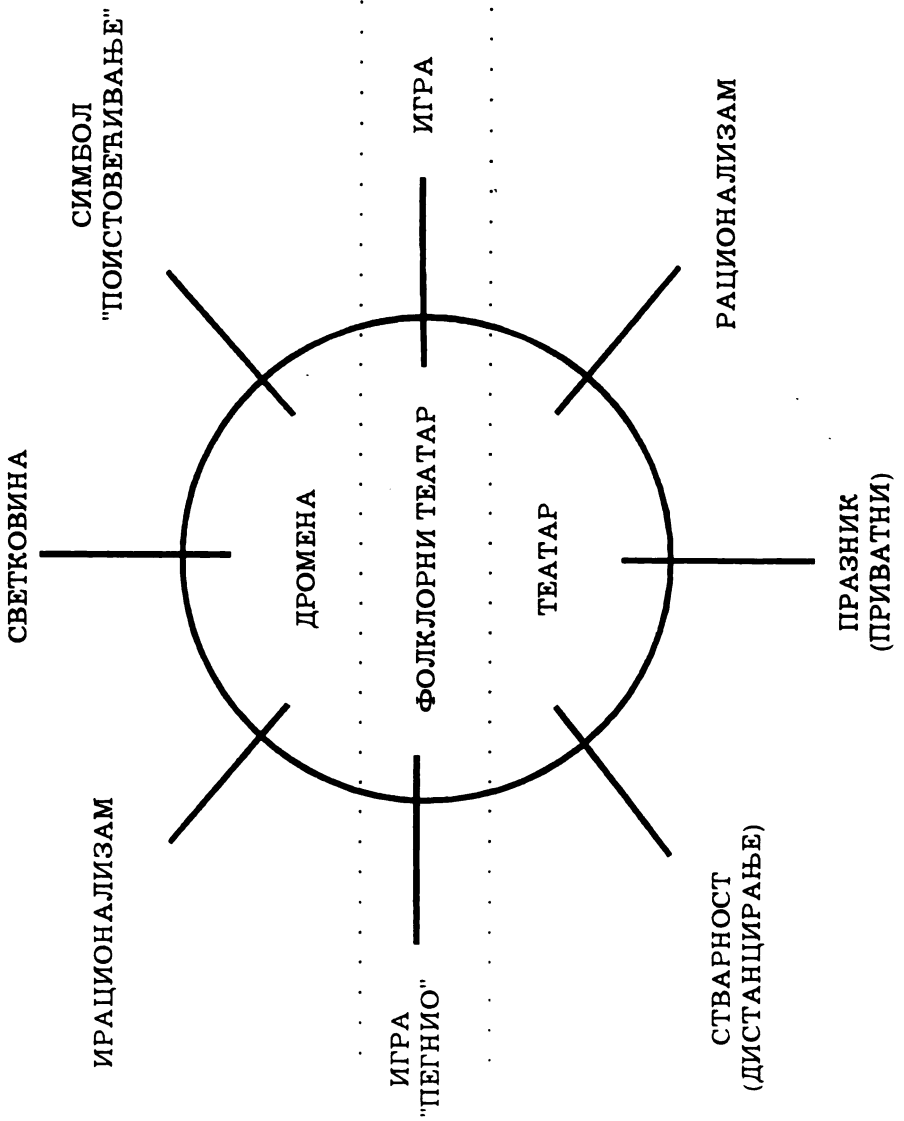
1) Први пар контрадикторних (супротних) критеријума, који у свом мешању и у својој синтези имају везу са феноменом, јесу симбол/ стварност. Овде “стварност” показује позитивистички смисао стварности (не метафизички), који представља закључак друштвеног споразума и конвенције и променљив је до мере до које представља предмет друштвених борби.¹¹ Више објашњења захтева појам “симбола”.¹² Обична употреба симбола указује на два нивоа стварности. Разматрање оригиналних, примитивних културних и верских симбола показује мноштво нивоа и значења, често контрадикторних и супротних.¹³

¹⁰ В. Поухнер, *op. cit.*, 112 и W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, 352; Д. Антонијевић, *Оυιιιηε ιθεοριјске ιρειιιουσιιавке о фолклорном ιθεαιιру*, Зборник радова Балканолошког института САНУ, Београд 1984, 1 – 10.

¹¹ P. L. Berger и Th. Luckman, *Die Gesellschaftliche konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt 1969.

¹² M. Eliade, *Die Religionen und das Heilige*, Salzburg 1954, 493 – 495.

¹³ В. Поухнер, *op. cit.*, 113; и E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseines*, Zürich 1949.



На почетку конкретизације симбола, теоријски се мора поставити стање у коме све може да значи све, тј. у коме семазиолошки процес није постао конвенционалан, у коме је однос између предмета (шеме, имена, гласови итд.) и њиховог смисла, још увек неодређен и флуидан. Уосталом, ову семазиолошку мултифункционалност репродукује и позориште. Тако, на једном крају контрадикторног, супротног пара налази се једна семазиологија "participation mystique", у којој један супер-симбол (мандала, круг који се окреће, змија која прождире звери, круг на квадрат итд.) садржи све потенцијалне стварности, и у којој се све супротности који се могу замислити интегришу у једну универзалну *coincidentia oppositorum*. У развоју људске свести од Мита до Речи појмови симбола све више и више се конкретизују, док не задоминира једно једино значење. Тада се укључује сигнификативна (појмовна) дубина симбола и она у једну од постојећих и важећих стварности – предмет једноставно значи оно што изгледа и представља или оно што конвенционално мора да значи, симбол је постао употребљив знак.¹⁴

Као што смо већ делимично изнели, могућност постојања позоришта комбинује се са степеном организације и дефиниције једне стварности: у једном "митском" схватању о свету многе стварности, недефинисане и флуидне, коегзистирају без логичне поделе раздвајања, тако да карактеристична дистинкција (разликовање, разлучивање): позориште – стварност не може да опстане. Тако, ова два екстремна стања осовине "симбол/стварност", на Пухнеровом дијаграму, не пружају повољне услове за појаву и развој позоришта: само у симбиози и у суделовању симбола са конкретним (делимично дефинисана стварност) позоришним чин, као експеримент са потенцијалним стварностима, које наравно сутра могу бити конвенционално важеће, налази плодно тле. Чак и дромено треба да има, као поље дистинкције (разлучивања, разликовања) свакодневну конвенционалну стварност која покрива, као метафизичка или магична стратегија егзистенције, баш оне фазе (кризе) где не важи ред свакидашње стварности. У позоришту, валидност ове "друге" стварности ограничава се на простору позоришта и на трајање представе, док у фолклорном позоришту доминира још тематски круг егзистенције. У поређењу са моћном конвенционалном стварношћу, сценска стварност, која се ствара привремено, изолована у једној згради и која се прати уз извесне резерве од стране владајуће стварности (*establishment-не стварности*) (цензура, додације, селекција репертоара итд.), представља једноставно уступање, без икаквог значаја, од правила. Наравно у периодима не баш чврсто дефинисане друштвене и политичке стварности, позориште поново стиче егзистенционалне димензије за дру-

¹⁴ В. Πούχвер, *op. cit.*, 114. и W. Friesen / P. Ellswort, *Gesichtsspache*, Wien 1974.

штво, као орган обраде једне несигурне и необрађене стварности, као средство истицања нових осовина и ситуација, као инструмент трагања за “истинитим” реалним плусом.¹⁵ У “класичним” епохама представља експериментат за побољшавање већ постојеће добро организоване стварности. У овој функционалности попрште је симбол самог себе и укупног друштва у целини. Његова илузија, која се односи на гледаоца, представља не само селекцију између сценске и свакидашње стварности, већ и селекцију између једне конвенционалне стварности која важи универзално и једне експерименталне стварности која се ствара пред његовим очима (и која не важи универзално заувек).¹⁶ Сукоб стварности, у зависности од интензитета којим се одвија, је комичан или трагичан: комичан када коначно конвенционална стварност јача (девијантна понашања и идеје подвргавају се руглу, исмејавају), трагичан када сценска стварност потреса њену моћ (поистовећивање са њом води ка “катарзи” (прочишћавању) и ка сазнавању, схватању релативитета сваког “стварног”). Наравно позоришна стварност има особину, квалитет естетске конструкције, која очарава, погодује и привлачи гледаоца, тако да му је тешко да се одупре. Зато свака естаблишментирана стварност рачуна на глас позоришта који лакше продире у свет у односу на друге уметности, и крије у себе, неовисно од представе која се приказује, једну опасну истину: да је свака стварност релативна и променљива.

Стварањем једне “другачије”, сценске стварности позориште је “симбол”. Средства која користи за остваривање овог циља узета су из свакидашње стварности.¹⁷ Код дромена сценска стварност је флуидна, значајна и превазилази конвенционалну стварност (не разликује се од ње), као у случају семазиологизације (одређивање значаја, појма) у оригиналном симболу, која је такође флуидна, веома значајна и превазилази свако конвенционално тумачење (зато је данашње рационално разумевање, схватање, оригиналних симбола толико тешко). У позоришту, као и у конкретном симболу који се употребљава, ниво стварног који се подразумева, одређује се систематски и његова значења се стабилизују.

2) *Pehnid* (игра) и “*pegnio*” (игра, у катареусу). Употреба ова два термина је, бар језички, некако произвољна. Наравно, овде проблем се састоји у обележавању једне сигнификационе и семазиолошке разлике (разлика у појму и значају), која је значајна за наша истраживања, али не долази до изражаја у свакодневној употреби термина “*pehnidi*” (игра) (*jeu, play/game, Spiel*). А с друге стране разновразне теорије игре, разрађене у разним наукама, не пружају нам никакву јединствену слику, већ, пре би се рекло, слику једне неизлечиве конфузије појмова (сигнифика-

¹⁵ В. Поухвер, *op. cit.*, 115.

¹⁶ *Ibid.*, и Cl. Leech, *Tragedy*, London 1969.

¹⁷ В. Поухвер, *op. cit.*, 116.

циону, појмовну конфузију). Баш из тих разлога Пухнер је раздвојио појам, одмах на почетку, у два дела (два правца), која представљају две фазе “развоја”, или боље речено две стране једног дијалектичког процеса који представља начин постојања, егзистенције, утемељивања игре. Гносеолошки игра се налази између једноставне могућности и постојеће стварности: то је експериментални чин, са смањеним реперкусијама и последицама.¹⁸ Њен експериментални карактер је сродан са “приказивањем” у позоришту (између потенцијалне и стварне егзистенције, постојања). Наравно, приказ је свесна игра. Приказује се за гледаоца и обраћа се гледаоцу. Позориште претпоставља раздвајање два нивоа стварности: ниво “приказивања” (онога што се види) и ниво онога што “јесте”.¹⁹ “Pegnio” (игра) је алтернативна, дублерска супротност стварности (са семазиолошким нијансама (нијансе у значењу): рад, одговорни поступак (чин), озбиљност, сврсисходност итд.), и као “pehnidi” (игра) одређује се дијалектичка синтеза и једног и другог, међутим синтеза која не произилази из дијалектичког споја супротности, пошто још увек није раздвојена и својим супротностима. Значи, ради се о једној сличној потешкоћи рационалног разумевања (поимања) *participation mystique*, као и у случају са оригиналним, примитивним симболима. У сваком случају, бар у филозофији ова универзална димензија игре (од Хераклита до Аксела) је доста у употреби и подразумева једну митску ситуацију, у којој “стварности” нису се још раздвојиле, нити је искристализована једна јединствена организована стварност која важи сваки дан, која се затим одваја, разлучује од “pegnio” (игре) или разних “pehnia” (игара), као изолована “острвца” унутар “више стварности” према терминологији Berger/Luckmann²⁰ којом се користио Пухнер. Овај развој, неоспорно је повезан са развојем људске свести. Потешкоћа у разумевању универзалне или “планетске” (светске) игре, као што је назива Аксел, састоји се у традиционалном смислу, појму стварности, као што је исти формиран у европској мисли, као један универзални, свеукупни систем организованих појмова, који не дозвољава присуство другог еквивалентног поред себе.²¹ Ова некако аутархична гносеолошка организација теорије о свету (старе метафизичке, као и савремене научне) припада у основним конструкцијама свести и самосвести. Ова некако монополистичка структура наше мисли, која представља доминацију једне једине свемоћне стварности, постаје очигледна углавном у савременој филозофији, која се поново везује програмски са прасократовском. “Сама по себи разумљива” реституција

¹⁸ *Ibid.*¹⁹ *Ibid.*²⁰ *Ibid.*²¹ *Ibid.*, 117.

(успостављање пријашњог стања) једне једине постојеће стварности представља главну препреку за схватање “митских” реалности, које немају адекватан степен универзалне организације систематизације и “рационалности”. На тај начин у игри, како у дечијој тако и игри одраслог човека, коегзистирају неодређено цели свежејеви флуидних стварности, на раним степенима реализације истих, док “*regnio*” (игра на срећу) претпоставља као тачку свог разграничавања једну универзалну важећу организовану стварност, од које се одваја. Потешкоћа дефиниције игре састоји се у чињеници, што једном подразумевамо *rehnidi* (игру) са првим смислом, значењем, други пут “*regnio*” (игру), а трећи пут опет једну међусредишњу фазу, или вршимо преносну употребу термина: у конкретној игри (*rehnidi*) (нпр. шах) види се игра целине (универзална). Оваква преносна употреба показује баш *theatrum mundi*: у позоришту одсликава се (рефлектује) постојање (идентитет) света. Потешкоћа статичке употребе термина на дијалектичке (у смислу да игра представља извесну супротност стварности, међутим истовремено и синтезу са њом) манифестује се у јаловим, у основи, покушајима истраживања да се пронађе један потпуно опозитиван (супротан значај) игре, да би боље дефинисали овај термин.²² Карактеристично дефинишу се само неколико супротности, које међутим могу да представљају и део игре (озбиљност, одговоран поступак, чин итд.).

Не само бескрајна морфологија игара у људским цивилизацијама, већ и употреба термина у многим наукама са сасвим различитом методологијом: филозофија, теологија, религија, психологија, педагогија, наука о понашању, антропологија, етнологија, фолклористика, информатика, статистика, кибернетика, математика итд. компликовала доста питање дефиниције, без да постоји заједнички *consensus* о границама и тачне прецизне садржине појма (значаја).²³ Дијалектика термина, онако као што смо је описали, манифестује се више у филозофији, где се све традиционалне гране, онтологија, гносеологија и естетика баве игром. Ово важи углавном о оним филозофима XX века, који полазе из познатог 52-извода Хераклита: “Време је дете које се игра, игра се коцке (коцка се). Дечије је царство”.²⁴ Значајна је у овим приступима чињеница да се игра третира као аутономна онтолошка димензија, као “тамо-амо” покрета према Gadamer-у, који показује оно бити (јесте).²⁵ Игра се игра са играчима. За друге, игра представља одговарајућу метафору за идентитет (постојање) света (Vaihinger, Fink, Akselos)²⁶

²² Ibid; и g. von Kujawa, *Ursprung und Sinn des Spiels*, Leipzig 1940, 17.

²³ В. Поуџер, *op. cit.*, 118.

²⁴ Ibid.

²⁵ H. G. Gadamer, *Verstehen und Spielen*, Hamburg 1963, 69.

²⁶ E. Fink, *Oase des Glücks...*, München 1957.

или нешто између Бити (јесте) и нулу (Kant, Schiller, Hartmann, Heidegger).²⁷ Холанђанин J. Huizinga у свом делу *Homo ludens*, које је наишло на огроман одјек,²⁸ покушава да изврши повезивање филозофских, психолошких, цивилизацијских и историјских приступа. Он покушава да документује свој став да игра претходи цивилизацији и да сви сектори, све гране цивилизације још увек показују структуру игре.

Настављамо да тумачимо дијаграм:

1) Позориште није универзална “игра Света”, где се стварности још увек не разликују и нису организоване у чврсте стабилне системе (као што се адекватно догађа са првим паром критеријума, позориште не налази се у фази првобитног, примитивног симбола).²⁹

2) Позориште није просто “*regnio*”, тј. чин без икаквог циља у једној организованој стварности, већ увек нека врста репродукције стварности (једне нове), један експеримент са могућностима постојећег, позориште није игра “Једног и Свега” (Еп = једно, Рап = све), које самобитно и аутономно игра са људима, али није нити “бесциљно” занимање да би прошло време (досадне свакидашње стварности). Дакле, позориште је *rehnidi* (игра) и “*regnio*” (игра или игра на срећу), и симбол и стварност. Конкретно се комбинује са симболичним, спонтано се игра са великом игром, што представља сам живот. Веома очигледна је зависност појма о позоришту (фолклорног позоришта, дромена) од обрта, смерова којим полази смисао, појам стварности: позориште у свом развијенијем облику егзистира само као дистинкција (разликовање, разлучивање) једне чврсто организоване стварности, рекреира (поново ствара) оно што се чини и догађа у свету (догађај, збивање), (бар у преносном смислу), као што исто тако позориште понавља (бар симболично) стварање света за гледаоце и открива на тај начин, у својој генетској димензији, своју пупчану врпцу која води до утробе (материце) оног позоришног, тј. до ритуала.³⁰

3) Светковина и празник. Трећи пар супротних критеријума (опозитивних) бави се такође стварношћу и рекреирањем (поновним стварањем) света. Овде језичка формулација је конвенционална: под “*panigiri = festa*” подразумевамо и означавамо народну светковину поводом неког празника (значи првобитно једну фазу кризе), под “*jorti = празник, прославу*”, приватну јубиларну прославу без свеукупног друштвеног значаја (рођендан, имендан, десетогодишњицу неког удружења итд.). Теорија празника / *feste (fête, Fest)*, која се ослања на једну до данас

²⁷ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart 1963; и M. Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb 1985.

²⁸ J. Huizinga, *Homo ludens*, Zagreb 1970.

²⁹ В. Поуџвер, *op. cit.*, 119.

³⁰ *Ibid.*

доста сиромашну библиографију, могла је да наведе као критеријуме за дефиницију само значајно место које заузима празник у току године.³¹ У периоду празника (*feste*) престаје обично време и важе друга правила, другачија од оних која важе у свакидашњем животу. Света Година је дата од космогонијског мита, није постављен, прихваћен повод (приватно славље). Ритуал репродукује стварање света, обнавља годину (време) за цело друштво (у рођендану, у временском интервалу од рођења једноставно додаје се једна година). Феста је отворена, универзална, обухвата све друштво, симболички врши преглед укупне историје, врши (одиграва) потпуно отсуство уобичајеног друштвеног представља нови старт у ново време (годину). Приватна прослава меморијалну функцију за један мали затворени круг (родбину, званице, чланове друштва, савеза), достиже до дубине године само као година рођења, оснивања итд., представља “острвце” само у свакидашњој стварности и једносатавно сабира годину од догађаја који је образлаже. (Грчка festa, према Пухнеру, налази се између ове две типолошке супротности, наравно јасно ближе првој. Универзалне и свеукупне димензије видљиве су само у већим хришћанским празницима, не толико у оној правој правцаој фести). И док дромена и првобитни облици фолклорног позоришта имају целебрациону (празничну) ангажованост, фолклорни театар врло често има карневале, модерно позориште је дезангажовано, ослобођено датумских, календарских повода (од периода Просвећености, па надаље). Раније повод су представљала венчања, краљевске свадбе итд. Театралну публику не чини више цело друштво (мада представља публицитет), међутим, ни затворени круг слављеника. Представа није симболично стварање света (мада се сценским средствима ствара један нови свет), међутим, ни конвенционална успомена неког догађаја са ограниченим интересовањем за јавност и публику. Позориште не врши претумбацију (преокрет) свакидашњег поретка ствари (мада утиче на стварање свести о релативитету оваквих поредака), нити представља једноставно конвенционалну алтернативу (мала девијација) свакидашњег понашања (празничне ношње у народној цивилизацији представљале су оно идеализовано приказивање самог себе јавности).³² Лепо одело за недељу представља једноставно естетско уживање, конвенционалност, или је доспело дотле да представља проблем. Није случајно што нека “званична” позоришта захтевају од гледаоца “пристојну” одећу. Сценско време театралне представе није оно *punctans* тоталне садашњости изван историјског времена, али ни минут ћутања у знак сећања на неки догађај. Феномен дромена креће се у свим тим случајевима између екстремних визибилности, презентација.

³¹ *Ibid.*; и O. J. Pieper, *Über das Phänomen des Fester*, Köln 1963.

³² W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, 188.

4) Ирационализам и рационализам. Рационализам представља особину углавном европске мисли. Међутим, постоје индикације да развој рационалистичких тенденција у људској свести представља закономерност биогенезе и онтогенезе људске врсте. Унутрашња борба дечије свести (Его-а) између два фронта друштвеног императива (Super-ego-а) и потреба инстинкта (Pga-ego-а) налази се у извесној аналогiji са диференцијацијом разних сектора људске мисли и дела, са формирањем самосазнања и самосвести, из једне неодређене целине, коју често називамо верском.³³ Раздвајање језика, филозофије, уметности и на крају науке од ове неодређене “верске” целине одговара, аналогно је, јачању људске свести.³⁴ Тако и позориште није у корелацији само са другим уметностима, већ представља и непосредни продужетак верског пијадестала (основе). Ако одредимо рационализам као критеријум за напредну људску свест, ствар коју можемо прихватити само после извесних разјашњења, тада ирационализам је његова супротност, која међутим садржи многе и разне ствари: од “митолошке” мисли примитивног, “типолошке” мисли Средњег Века до хотимично ирационалне мисли модерне уметности (као последица сазнања о ограниченој истини рационализма), нарочито после откривања блага подсвести од стране психоанализе. Процес уразумљивања (стицање способности просуђивања, резоновања) и стицање више самосвести има извешан паралелизам са процесом цивилизације (претварање у овоземаљско) људског идентитета.³⁵ На тај начин, могли би, пратећи ову шему, да кажемо да целина дроменон/фолклорни театар/театар није никада сасвим ирационална нити сасвим рационална, нити сасвим “верска”, нити сасвим “светска”. Конвенционална подела на верско и светско позориште захтева аналитичку диференцијацију и више теоретског утемељивања (теоретске потврде).

Наравно овај модел, који дескриптивно приказује проблематизације (размишљања и трагања) за максималном дефиницијом позоришта, може да прихвати још и друге овакве диференцијационе критеријуме, који ограничавају и уоквирују у овом појмовном пољу које зовемо “позоришно”. Постављање трију сектора “позоришта” у његовој генетској димензији има само индикативни значај: значи није увек дромена ближа игри него ли што је “regnio” (нпр. ускршње дијаложке игре у Епиру), фолклорно позориште није увек ближе симболу него ли театар. Једноставно долази до изражаја једна доминантна тенденција у целини генетске еволуције, без да при томе успева да потврди увек конкретне

³³ В. Поухвер, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, *op. cit.*, 120.

³⁴ М. Mead, *Sozialpsychologie*, Neuwied 1969; и В. Поухвер, *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*; и М. Hochgesang, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert*, München 1965

феномене. У овом смислу, тачно је да фолклорни театар представља карику повезивања између дромена и позоришта. Наравно, овај модел важи, у првој фази примене, где може да дође до изражаја и потреба делимичне или тоталне промене и измене. Апстрактни ниво, на коме се крећу диференцијациони критеријуми као и потешкоће у разјашњавању сигнификативних (појмовних) проблема показује контрадикције са којима се суочава систематска теорија позоришта, кад покушава да дешифрира генетски кодекс ове сложене уметности. Један од значајнијих закључака Пухнерових и наших трагања, састоји се у томе да се фолклорни театар мора поставити у центру развоја позоришта, и да, уколико данашња авангарда жели да се приближи дрoмени, материци, утроби позоришне уметности, треба да се систематски проучава и постепено осваја. Уосталом, то нам већ годинама поручују авангардни театри у свету.

ЗАКЉУЧАК

Расправу заокружујемо значајнијим антрополошким и театролошким мислима о феномену дромена на балканским просторима. Оне ће, надамо се, употпунити целину погледа о њима.

Пошто, како то изражава Касирер (E. Cassirer), језик као мимски знак, покушава да у његов облик "непосредно репродукује садржај, да га донекле у себе прими и апсорбује", већ тај знак крије у себи један моменат глумачког. У том смислу овде се рани мимезис схвата као претпозориште које се најпре јавља као ритуални преображај иако још не позориште у пуном смислу речи, ипак садржи његове структурне моменте у зачетку.¹

Ваља, дакле, најпре разликовати формално спољашњу и садржајно егзистенцијалну групу обавезност. Утолико Мери Даглас указује на начелно двојачке начине ритуалног понашања, чак и у нашим савременим друштвима: једна насупрот другој, стоје једна фактички обесмишљена конвенција а на другој страни једна додуше езотерична, али ипак групно-специфична смисаона ритуална комуникација, које евоцирањем одређених емоција зајемчују чврстину групе. У том случају можда ће ритуал изгледати неразумљив и бесмислен ономе ко стоји ван тога, али члановима групе он симболично даје осећање заклоњености. Ако пак апологија, изнета колико у одважној толико и оригиналној полемичкој симболичног ритуалног делања управо у погледу на савремена друштва, доспе у опасну идеолошку сумњу, она се, с друге стране, показује као важећа у антрополошки генетском хоризонту.²

Ритуално делање, виђено од своје генезе, јесте ритуално делање које најпре треба разумети само као понашање групног идентитета доведеног у везу са садржином. Рани ритуали јављају се тако не као заостали или мање вредан облик комуникације, већ, напротив, као значајан корак ка освешћењу о виталним потребама исхране, расплођавања и савлађивања смрти. У заједнички вршеном ритуалу човек спознаје архајску заједницу на чулно конкретан начин први пут сам.

¹ E. Cassirer, *Philosophi der symbolischen Formen*, Berlin 1923/29, I, 125.

² M. Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, Frankfurt/M. 1974, 14.

Филозоф Гелен (A. Gehlene) у расправи *Прачовек и њена култура* на убедљив начин је утврдио како првобитно емоционално усмеравани ритуални начини понашања лова, плодности и сахрањивања тек путем телесне мимезе, а потом збијањем у слици и, коначно, у вербалном схватању чине да свест раног човека расте и јача. Та свест је ипак заједничка групи. Често хваљени доживљај "заједнице", јединства групе никако није непосредан. Кроз пуку, па и дугорочну симбиозу неког прегледног броја, кроз заједнички рад у заједничке сврхе или кроз свест о истом пореклу он се никако не производи или обезбеђује. Услов је, пре свега, да управо самосвест појединца има заједничку пресечну тачку са другима и у приказивачком ритуалу. Управо та врста самосвести се производи, у њу се дакле уклапа група као јединство институционализованог понављања, надовезана на подршку периодичних догађаја или трајних стварности поставља то јединство за стално.³

Смисао и карактер заједништва (*communitas*) у виду три његова типа Тарнер (V. Turner) је први пут изнео у свом делу *The Ritual Process*, истичући да је од пресудног значаја за разумевање целине сваког обреда управо то *заједништво*, а оно се, на делу, показује и у дроменама на Балкану. *Communitas* треба схватити не као структуру с измењеним знацима, минусима уместо плусева, већ пре као *fons et origo* свих структура и, у исто време, њихових критика, сматра Тарнер.

У балканским друштвима *communitas* није пуки интервал између утврђених статусних обавеза, које чувари друштвене структуре ограђују бројним табуима, повезаним с идејама чистоте и загађења, скривајући се иза бедема двосмислених симбола. Јер, само постојање *communitas*-а у ритуалним групама доводи у питање сва социјална структурна правила и сугерише нове могућности. *Communitas* приморавана на универзалност и отвореност и у принципу се разликује од Диркемовог појма "механичке солидарности", која је веза између појединаца који су колективно у супротности с неком другом групом солидарности. Диркем је доказивао да девијантност и антисоцијалне појаве нису само суштаствене већ и потребне за "здрава друштва". За Диркема она је колективу пружала прилику да реафирмише своју заједничку свест.⁴

У дроменама *communitas* се потврђује на делу, поричући сопствени дистинктивни квалитет. У заједници (солидарности) где јединство зависи од противречности у групи и изван групе, од супротности ми – они. Изгледа да је историјска судбина *communitas*-а била да пређе од отворености до затворености, од "слободне" *communitas* до солидарности коју даје везана структура, од избора до обавезе, од "непотребног ризика"

³ P. Stefanek, *Von Ritual zum Theater, Maske und Kultur*, 16. Jahrgang, Wien 1976, 199.

⁴ Е. Диркем, *Елементарни облици религијског живота*, Београд 1982.

до "бесконачне сигурности" итд. Ако друштвена структура постаје специјализована, *communitas* остаје отворен и неспецијализован, извор чисте могућности, као и непосредне реализације разрешавања свакодневних структурних потреба и обавезности. Отуда однос између социјалне структуре и социјалног *communitas*-а у ритуалним варира од случаја до случаја. Говорећи о ритуалима као преокрету статуса, Тарнер на сличан начин указује да "ништа толико добро не истиче регуларност као што то чине апсурд или парадокс. Емоционално, ништа не задовољава толико као екстравагантно или привремено допуштено иначе недопуштено понашање..., (ритуали преокрета статуса) реafirмише поредак структуре".⁵

У балканским друштвима са ортодоксном религијом приметна је еманципација *communitas*-а у ритуалима. Та религија, званично извиђајући неке антиструктурне црте *communitas*-а, покушава да њен утицај анатемише. Међутим, читаве популације *communitas* узимају као средство "ослобођења" или "спасења" од игара у којима се играју улоге које уплићу личност у многоструке преваре, кривце и неспокојства. Ту заједнице које образују, опседнутости божанствима (духовима) пружају културне моделе и парадигме, у тражењу заједништва, повлачења из многострукости, истеривања раздорности и остваривања недвојности. Тако, чак и усамљени појединац постиже *communitas* досезањем до корена, верујући да постоји истоветност у свим људима, у свим бићима, обухватајући у *communitas* природу као и културу заједно. То теологизирање доживљаја, међутим, опомиње Тарнер, јесте свођење онога што је у суштини процес, на стање или чак на концепт стања, другим речима структурисање анти-структуре. Оно што видимо јесте утврђен социјални систем, заснован на систему религијских веровања, поларизован између фиксности световног и светог, социјалне структуре и нормативног *communitas*-а, која можда тежи за отвореном моралношћу, али која се зауставља пред културним везама неког специфичног религијског гледања на свет.⁶

"У друштвеној структури, место, улога, права и дужности сваког појединца су јасно разграничени и утврђени, а индивидуалне слободе и самосталан избор могућности подређени су вредностима, нормама и интересима заједнице. *Communitas*, супротно томе успоставља стање изједначености у коме су јединке привремено ослобођене свога друштвеног положаја, стега и конфликта које доноси живот у структури. Прелазак из једне у другу фазу регулише, наравно, ритуал. Ритуали са елементима побуне, протеста и слободног понашања и права на "легалну анархију" и симболично рушење нормативног реда такође имају зна-

⁵ V. Turner, *The Ritual Process*, Chicago 1969, 176–177.

⁶ V. Turner, *Dramas Fields and Metaphors*, London 1974, 171.

чење катарзе друштвених тензија. Али, они имају и даљу консеквенцу, јер ништа тако добро не учвршћава ред и не појачава вредности и норме на којима почива друштво као што то чини привремени и повремен парадокс и неред“.⁷

Представе о вредности које су у темељу неког друштва, кроз ритуалну праксу се подједнако уче, контролишу, а на тај начин и чувају. Томе циљу служи и каналисање сукоба. Кризне ситуације у друштвеном поретку заједнице приказују се у ритуалу на симболичан начин и тиме губе од своје оштрине. Компензациони карактер ритуала, који је запазила и психоанализа, лежи у скретању агресивних емоција на заменске објекте. Тиме је, наиме, не само тријумфовао друштвени поредак над хаосом, потврђујући се сам у игри дромена, већ је тиме и потенцијални агресор опоменут.

Упоредо са лечењем, трансним ритуалом обезбеђује се и подизање и просперитет целокупне друштвене заједнице, на пример магјско обезбеђивање плодности у људима и у аграру и сл. Једном речју, његова моторна снага лежи у социјалном и општем напретку друштва.

Са друге стране, са становишта нормативне друштвене структуре, ритуал може изгледати супротно од оног што он у ствари јесте, ”односно може деловати хаотично, инверзно, парадоксално и антиструктурално“.⁸ Ритуал допушта да се говори оно што нормално није за говор или да се чини оно што се јавно пред светом не чини (нпр. либидинозно понашање), али та одушка за артикулисање сачињава само привремену логореју, све се ускоро враћа у нормално стање. Крамрајн (R. N. Cramrine) с правом указује да ритуал не решава конфликт, већ пре смањује тензију у његовој основи. Да би се сукоб решио у оквиру неке социјалне структуре, мора се изменити сама структура, а ритуал га чини само подношљивим.⁹ Нарочито дромена пружају изванредну прилику за суочавање и истраживање разних димензија социокултурног реда, где се асоцијално сублимира, обрће, претвара, враћа у социјално.

Социокултурне особине у дроменама могу се окарактерисати и као *rites de passage*. Обреди прелаза, као што је познато, сусрећу се у свим друштвима да би означили прелазе између одређених стања, а *иод сћањем* се подразумева релативно чврста или стабилна кондиција, у чије се значење укључују такве социјалне константности као што су: правни статус професије, звање или позив, ранг или ступањ, положај неке личности одређене њеним културно признатим ступњем дозрева-

⁷ М. Прошић-Дворнић, *Покладни ритуал*, Посебна издања Балканолошког института САНУ, 21, Београд 1984, 156.

⁸ *Ibid.*, 148.

⁹ R. N. Cramrine, *Capakoba the Mayo Easter Ceremonial Impersonator...*, *Journal for the Scientific Study of Religion*, 8, 1964, 16.

ња, рецимо брачно или самачко стање или стање детињства и сл. За нас је од пресудног значаја да се израз стање може применити и на специфично ментално или емоционално расположење у коме се људске групе повремено налазе у одређеном и посебном времену, конкретно у дроменама. Ова промена стања, према Генепу (Van Gennep),¹⁰ обележена је трима фазама: одвајањем, маргином (или лимесом) и агрегацијом (састављањем). Прва фаза одвајања обухвата симболично понашање ритуалне групе од њене раније утврђене тачке у социјалној структури, у другој, средњој лиминалној фази, обредни субјект и ритуална група у целини пролазе кроз једну област која има мало или уопште нема атрибуте прошлог или будућег стања, и трећа, фаза прелаза, завршна је, када се извођачка група растура и враћа у постојано првобитно и нормално стање, са јасно одређеним структурним типом понашања, у складу са обичајним нормама и постојећим етичким стандардима.¹¹

Може се рећи да је у дроменама најизраженији лиминални период. Он најбоље исказује прелаз и јасно обележава његову функцију, и најмање је уплетен у социјалну структуру легалних институција, која у нормалном животу има велику важност. Лиминалност је примарна фаза дромена под маскама, са изразитим преображајним елементима у којима је субјект структурно најзанимљивији, и врви од сложених и необичних симболизама. Велики део лиминалне фазе је моделсан и према људским биолошким процесима који се схватају, према Леви-Стросу, "изоморфним" са структурним и културним процесима. Они дају спољну и видљиву форму једном унутарњем и концептуалном процесу. Структурна "невидљивост" лиминалне *personae* има двојак карактер. Оне истовремено нису више класификоване, а симболи који их представљају јесу узети из биологије смрти, распадања и других фазичких процеса који су негативно обојени.¹²

Бочна карактеристична црта те симболизације јесте да играчи у дромени нису ни живи ни мртви с једног аспекта, а јесу и живи и мртви с другог аспекта. Њихово стање је двосмислено и парадоксално, збрка свих уобичајених категорија. Бем (J. Böhme), чији су списи дали Хегелу његову прослављену дијалектичку "*иријад*", волео је да каже да се "све ствари састоје од Да и Не". Лиминалност се можда може сматрати као Не за све позитивне структуралне тврдње, али у извесном смислу извор свих њих и, више од тога, као царство чисте могућности из које могу да настану нове конфигурације идеја и односа. Платон је признао свој филозофски дуг учењу елеусинским и орфичким иницијацијама у Атици. Немамо начина да сазнамо да ли су примитивне иницијације

¹⁰ A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909.

¹¹ V. Turner, *The Forest of Symbols*, London 1970, 93.

¹² *Ibid.*, 96.

само чувале наук. Можда су такође рађале нову мисао и нови обичај, сматра Тарнер.¹³

Кад човек испитује реквизите у вези с дроменама, често га запањује на које су извесне природне и културне црте представљене непропорционално велике или мале маске и фалуси, који иду до карикирања. Увећавање, као првобитни начин апстракције, обично није једнозначни симбол који је тако представљен, већ многозначни, семантички молекула са више компонената. Претеривање у приказивању појединих реквизита није ирационално, већ побуђује на мишљење које, према Мек-Калоку (McCulloch) доказује да "човек прави малу разлику у аграфичном друштву између себе самог и животиња, и како мисли да је преображај једног у друго могућан, тако је исто лако мешао људско и животињско у својој свести. То делом објашњава богове са животињским главама или животиње-богове с људским главама". Супротно овом гледишту, Тарнер заступа следеће мишљење. Чудовишни реквизити (маске) израђени су управо зато да људе поуче како да јасно разликују разне факторе стварности, како се она схвата у њиховој култури. "Овде нам", мисли Тарнер, "може помоћи тзв. закон дисоцијације Џејмсов (W. James), да расветлимо проблем чудовишних маски. Он се може формулисати овако: кад се a и b јављају заједно као делови истог укупног објекта, без њихове дискриминације, јављање јеног од њих, a у новој комбинацији ax , олакшава међусобно разликовање a , b , x , како је то сам Џејмс поставио. Ово што је повезано час с једном, а час са другом ствари, тежи да постане одвојено и од једног и од другог и да прерасте у предмет апстрактне контемплације од стране духа. То би се могло назвати законом дисоцијације мењањем пратећих околности."¹⁴

С тога гледишта може се видети да је циљ знатне гротескности и монструозности лиминалних *sacra* не толико да застрашују или да ошамуте масе, да би их подвеле у покорност, или да их изведу из памети, колико да их живо и брзо наведу да схвате оно што се може назвати "факторима" њихове културе. Комбинација оба пола, (животињски и људски атрибути) сједињују се у једном једином приказу људских карактеристика с особинама природног крајолика.

Како год да се хоће да разјасни генеза древног и ритуалног понашања мораће се његов групни идентитет, као што смо нагласили, увек претпоставити као садржајно егзистенцијалан, а не само формално конформистички. Пошто свест појединог постоји кроз групу, поред индивидуалног Ја, потребе појединог које су биле и групне, била је довољна конкретно миметска, касније симболична, а ипак у целини још мало издиференцирана скала изражавања ритуала за разумевање о

¹³ *Ibid.*, 97.

¹⁴ *Ibid.*, 105.

оним потребама и њиховом фиксирању у гесту и слици. Стога су правилност и принуда понављања у раном ритуалу имали примарно обавезни карактер и као такви, дакле у виду апстрактних императива, још нису ступили у свест. Исто толико мало је њихова рефлексивна природа ступила у домен могућег. Тек продужена пракса ритуала, његово поступно постајање неразумљивим, чине да настаје чуђење над сопственим понашањем. Митолошка експланација је први одговор на то, дакако у служби "стабилизовања уназад ритуала". Већ сам покушај језичког савлађивања непосредно ритуалног представљања хоће да легитимише митолошку експланацију ритуала с призивом на његово божанско порекло и тиме да га изузме из сваког даљег испитивања о његовој актуелној смисаоности. Објашњење путем мита креће се дакле у иманенцији митског мишљења и одриче се дискурзивног развијања. Ако, дакле, групно јединство, успостављено ритуалом, с једне стране остаје стално нерелевантно обавезно, у историјски генетској перспективи ритуално делање не показује се као чиста антиномија рефлексije, већ као њена нужна претпоставка.¹⁵

Најранија схватања сакралног била су окупљена око великих егзистенцијалних тема исхране, размножавања и смрти и нашла свој израз у одговарајућим обредима лова, касније земљорадње, плодности и сачињавања мртвих. Тиме је ритуал узрочно придодат подручју представа сакралног, који за раног човека представља даље неispитљиви пол оријентације његовог укупног тока живота.

Назначење сакралног овде у основи не значи ништа друго до парадоксалну истовременост даљине и близине, заштићујуће присности и претеће недоступности који се у представној слици светитеља згушњавају. Иза тога стоји у сваком случају моћно осећање припадања и наде пред једном не (више) анималистичком очитошћу инстинктних механизма сазнате стварности. Научник који се бавио изучавањем религије Ото (R. Otto) исковао је у том смислу за обележавање амбивалентног карактера сакралног двојну формулу "mysterium tremendum" и "mysterium fascinosum". Ипак, ознака сакралног стално значи присуство тајанственог, необичног, од свакодневице ограниченог, па ма се оно манифестовало и усред света свакодневног протока живота и с овим најинтимније спојено. А ако је раној митској свести свака диференцирана митологија, а поготово једна религија која је у вези с етосом, страна, она одувек располаже схватањем, не појмом разуме се, сакралног. Где год се још не остварује рационално каузално објашњење природе и средине, начин представљања светитеља заузима то место. Стога је сакрално било принцип оријентисања и регулисања читавог животног тока. Томсон (G. Thomson) исказује, у сличној вези, следеће мишљење:

¹⁵ P. Stefanek, *op. cit.*, 179.

"Свака радња – једење, пијење, обрада земље, борба – има свој особени поступак, који је строго прописан и свет".¹⁶ То дакако не сме да се схвати као да ритуално регулисање живота и његових типичних ситуација искључује противпојам профаног усред сакралног света. Супротно од тога: без представног подручја профаног не би се могло говорити о некој манифестацији свега, дакле ритуалног означавања одређених појавних и животних форми. Ако, дакле, сакрално испуњава мотивациону позадину читавог животног плана, има ипак сасвим одређених особа и предмета, места и времена, начина поступања и начина понашања које из свакодневног сазнају сакрално ограничавање. Антрополошки посматрано, биће то они појавни облици емпирије који на основу своје доминантне амбивалентности ареола изгледају митској свести као окружени ауrom тајанственог и изванредног. Тако може да се схвати, у вези с раним културама феномен сакралног на двојак начин: једном као митском свешћу условљени принцип оријентисања и мотивација, или конкретно у облику одређених диференцирања појава емпирије у погледу њиховог изузетног, привидно необјашњивог карактера.¹⁷

У *Филозофији симболичних форми* Касирер је показао како митски човек, кроз антиетичко супротстављање сакралног и профаног, постаје способан за све апстрактније диференцирање простора, времена и броја. Те се категорије манифестују најпре у обредима, потом у митолошким експланацијама које се на њих односе, да би, коначно, као три претпоставке за образовање везе између митских и емпиријских мисаоних садржаја превазишли модалитет митског начина мишљења.

"На почетку митског рађања стоји... мимус: а он нигде нема само 'естетски', само приказивачки смисао. Играч који се појављује са маском бога или демона, не само да подражава њом бога или демона, већ узима на себе његову природу, претвара се у њега и стапа с њим."¹⁸

Све оне ритуалне представе дромена, насељене око кризних места *condito humanae* Гелен објашњава као реактивно понашање човека чији су инстинкти издиференцирани на снажни квалитет дозива тих појава. Гелен упућује, ослањајући се пре свега на упоредно изучавање понашања, на високе афектне премије којима се код човека награђују изванредни и невероватни чулни подаци.

Дакле, у тренутку када је човек постављен пред избор само-мотивирања, његове радње не могу више да се објасне само из биолошких детерминанти. Између дражи и реакција наступа један "хијатус" чије место запоседа свест. Свеједно да ли је при том реч о појмовно вербалном посредовању или неком конкретном "телу ближем" језику, људско

¹⁶ G. Thomson, *Aischylos und Athen*, Berlin 1957, 66.

¹⁷ P. Stefanek, *op. cit.*

¹⁸ E. Cassirer, *op. cit.*, 293.

делање наступа не у непосредности примарног задовољења нагона, већ заобилазним путем "говорног" посредовања. У том смислу могла би мимичка представљања раног времена да испуњавају ранг једног превербалног, чулно конкретног начина изражавања који се одмах ставља у службу магијског испуњавања жеља. Његово ритуализовање, међутим, следи већ раније, тиме што се снажна сугестивна сила носиоца апела преноси на његово приказивање, тако да ова учествује у сакралном карактеру узора и, дакле, инсистира на подражавајућем понављању себе саме. Магијским су та представљања постала тек када им је била подметнута нека одређена сврха. Таква пак претпоставља свест о жељи или једну ма колико одговарајућу представу о узроку и дејству која се не може претпоставити на оном најранијем ступњу људског битисања.¹⁹

Али свакако треба претпоставити могућност раног човека да приказује појаве које га окружују и ужасе који га покрећу као телесно-душевни априори. У антрополошком моделу објашњавања Гелена приказивачко понашање човека се одређује тиме што оно, насупрот експериментално примењиваном поступку, оставља свој односни предмет у стању у коме се налази, понављајући га у слободном подражавању. Ритуално представљајуће понашање не иде више, као иначе свако људско делање, на промену предмета, управо зато јер је његов садржај биће овога. Није реч, дакле, више о побољшању, оплемењивању, обогаћивању предмета тог понашања, о било каквој промени и очито је да само једно такво неменљиво поступање може да носи представу трајног, надвременског опстојања. То је ступањ опстојећих, видљивих, а ипак трансцендентних битности које управо карактеришу једну архаичну културу.

Особеност представљачког понашања састоји се и за Гелена, дакле, у томе што подражавани предмет, за разлику од обрађеног материјала, није подложен никаквој промени, већ се још једном ствара.

Ако под појмом представљања треба разумети најпре подражавање једног узора, то подражавање може да се односи једном на одређене начине делања, као што су моторичко понављање ритмова, потом на неку природну појаву, коначно на један нацрт слике, пренет социјално или културно, како за то даје пример улога глумца. На путу подражавања преноси се непосредно и свака форма раног рада, а, с друге стране подражавања су и пуке имитације инфантилног ступња развоја. У свим тим случајевима копирани предмет искушава већ пуком делатношћу копирања удвајање и према своме узору значи нешто ново. Тако гледана имитација је пуко понављање, репродуковање једног узора, сматра Стефанек.

Ипак, приказивање неког предмета или неког начина делања не исцрпљује се у његовом подражавајућем удвајању, већ је стално и приказ самог себе. Тек у тренутку када се једна подражавана радња у

¹⁹ E. Stefanek, *op. cit.*

Nis et nunc (ту и сада) свог извршења због ње саме јави, дакле стекне сопствену вредност, постаје приказана, а то се може представити на једном упечатљивом примеру.

Најелементарнији облик приказивачког понашања састоји се у пуком успостављању ритма било какве форме кретања. Тада радња ступа у неки однос са самом собом и изражава тај однос у самој себи: једноставном ритмовању и са тим датом прегнантношћу подражава неко поступање само себе или се у самом себи приказује те једна радња, која артикулише однос према самој себи и прегнантношћу добија способност симбола. Она није ни уобичајена ни глатка акција која се отвара у сврси ствари нити непосредни изражај афекта.²⁰

Проблематично је изједначавати најједноставнији начин јављања неке ствари са њеном битношћу, овај пример ипак сасвим јасно показује како треба конкретно представити сопствену вредност неког начина делања. Успостављање ритма неке радње, па ма она произишавала такође из неке одређене функционалне везе као заједничког рада и даље стоји у служби те функције, олакшавајући рад или чинећи га ефикаснијим; ипак је оно нешто додатно, самостално. Ритмичка радња указује као одређена звучна фигура на саму себе и превазилази тиме непосредну сврховитост једног производног поступка. У том смислу могу и најранији обреди, упркос њиховој афектној одређености као подражавања упечатљивих природних појава постићи начин бивствовања дромона, јер су овде, као у примеру игре, субјективни доживљаји нашли свој објективизујући израз у облику који се манифестује слободно од примарног одређивања циља.

На зидовима палеолитских пећина човек се већ јавља насликан са маском животиње, што се може узети као знак за то, да се једно субјективно осећање преображаја изразило најпре дакако у ритуалном "представљању *in vivo*", а потом на слици. Приказани преображај разликује се од оног које је само осећано, управо кроз конкретно испољавање тог садржаја осећаја. У том тренутку се непосредна читост емоционалног доживљаја преокренула у једно саопштење о неком конкретном Општем. Појединац и група налазе свој идентитет у споразуму око заједничке пресечне тачке приказаног лика.²¹

Из тога може јасно да се види да преображај појединца или читаве групе у лик неке животиње, у лик тотема код архаичних народа, значи тотално идентификовање приказивача са приказаним. Човек који представља животињу од које он изводи своје порекло, не игра неку одређену улогу, већ постаје предачки лик. У лику тотема постигнута је

²⁰ P. Stefanek, *op. cit.*

²¹ A. Hauser, *Socialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1973, 7 ; A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt/M. 1964, 149.

двострука фигура човека и животиње. Представе дволичних предачких ликова јављају се тако као митолошки, објашњавајући резултат безбројних ритуално увежбаваних преображаја.

Тиме се намеће једно парадоксално запажање: јер успе ли човеку с једне стране, да кроз приказивање *in vivo*, први пут превлада своју анималистичку егзистенцију, разумевајући се о нечем конкретно општем, узима он, с друге стране, у том облику онај начин битисања који је управо оставио за собом. Први приказани преображаји постају проживљено сећање на једну ранију страну историје врсте. У ритуалу преображаја човек себе доживљава као потомка животињских предака. Тако, дакле и осећај једнакости, слагања које због близине животиње осећа, као што је, с друге стране, његова свест која се образује која му омогућује да те доживљаје у облику који се сам скицира, који се од искуством доживљене стварности одваја као нешто ново и које само на себе указује, испољи и предаје. Традирање се сада врши исто онако природно као што је њен првобитни предмет настао: путем принудно обавезног понављања. Сопствена вредност ритуала и његово својство као предуметности можда треба потражити тамо где човек тематизује своје сећање на своју животињску прошлост и тиме је савлађује у додуше обавезном, али ипак слободном од сврхе приказивања.

Самовредност раног, па и мимичког представљања уопште не темељи се, дакле, на квалитету њеног значења, на њеној функцији репрезентације, већ у њеном бесциљном, репродукујућем новом нацрту предмета. Онај миметички сликовит идентитет предмета и копије пробудио је веровање магијске свести у њен реални идентитет. Тако, поводећи се за Геленом, мимичко приказивање може бити схваћено као претпоставка њеног магијског функционализовања.²²

Ипак, с друге стране, морало је магијско веровање у реално присуство предмета у његовој копији настати са овом. Како би се иначе (на други начин?) могло представити да би уопште могло доћи до ритуализовања представе, да је дакле из подражавања предмета могло да потекне исто дејство позива као из њега самог, оно дејство позива које је изазвало понављање представе? Касирер пише:

„То није само пука позоришна представа и позоришни комад који играч у некој митској драми изводи; већ играч јесте бог, постаје бог. Нарочито у свим вегетационим обредима у којима прославља умирање и васкрс бога изражава се увек изнова то темељно осећање идентитета, реалног идентификовања. Оно што се збива у тим обредима, као и у највећем броју култова мистерија – то није никако само пуко подражавајуће приказивање некоег збивања, већ је то само збивање и његово непосредно извршавање; то је дромено као реалан и истински, јер је

²² A. Gehlen, *op. cit.*

скроз-наскроз делотворно догађање. У тој форми мимуса, до које можемо да унатраг пратимо читаву драмску уметност, нигде се не ради о само естетској игри, већ о пуној трагичној озбиљности – о оној озбиљности коју карактерише управо света радња као таква.”²³

Еманципација ритуалног момента представљања, која има свој антрополошки основ у способности човека за представљачко понашање, од архајског ритуала преображаја до постмагијске театаралне мимезе, јавља се као призната и свесно вршена театарска игра. На место магијске идентификације ступа тад ”игра с улогом”.²⁴

Управо о томе се не може говорити у архајском ритуалу. Феномен преображаја значи увек фактичку промену идентитета која дакле треба да се постигне путем одговарајућег ритуала. Настали на кризним местима људског постојања – рођењу, зрелости, ступању у брак, смрти – обележавају ”rites de passage” (обреди преласка) односно, прелаз из једног статуса у други. Као преломна места идентитета они испуњавају задатак да прелаз – на пример од дечака у човека – што је могућно драстичнијим сликама и радњама, тако упечатљиво обликују да саоме ономе на кога се односе, као и његовој околини саопштавају вест о фактичкој промени идентитета.²⁵

И један од најбољих познавалаца рецентних архајских култура, Малиновски, истицао је драматичну снагу и непревазиђени реалистички начин представљања магијских обреда. Но, Малиновски ипак не види битност такве једне радње у фиктивном приказивању поступка, већ у подражавању емоција које при том наступају, које би одговарале о њима из фактичке ситуације и отуд су морале да нађу њен ”мимски израз”. У једном класичном случају црне магије, усмрћивању непријатеља, та би се радња састојала у томе да се ”са снажним изразом беса и мржње копље баца у ваздух, окреће и обрће – као да се забада у ране непријатеља – а потом се ’наглим трзајем’ повлачи назад.” Међутим, овај појединачни случај не треба контрастирати супротним примерима, у којима сигурно долази и до приказивања резултата да би се изнето схватање дотерало. Јер, Малиновски има утолико право што подвлачи представљање емоционалног стања. С друге стране не подражава се стање нити се израз који уз то спада представља због самога себе, већ се приказује радња убијања која што је могуће тачније подражава стварно убијање и у којој магичар изазива осећајне и изражајне вредности које одговорају томе понашању. Управо због тога тај пример изгледа погодан да се још једном очигледно прикаже глумачки или сценски

²³ E. Cassirer, *op. cit.*

²⁴ D. Steinbeck, *Einleitung in der Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1978, 88.

²⁵ A. Von Gennep, *op. cit.*

квалитет магијског ритуала. Но ипак, колико ће се такво ритуално делање, због своје реалистичности, приближавати позоришној игри, толико му остаје далеко у својој намери изазивања дејства. Јер, ако овде фактички дође до изражаја нека емоција, она управо није – како то Малиновски хоће да сугерише – подражавана, већ је сама радња, иако се одустаје од приказивања њеног резултата. Битно изгледа запажање да се овде представља један низ радњи, које се – иако ток научној свести – може препознати као фиктивно имагинарна и у томе се битно не разликује од једног постмагијског сценског низа радњи. И не знајући то, архајски човек игра позориште.

Управо то можда објашњава поново реалистични карактер магијских обреда: јер фиктивни низ радњи ипак се не изводи друкчије но реални. При антиципираном ритуалном убијању, животиња се убија истом техником као код следећег лова; само што је у првом случају реч о пресликавању плена. Ако се пре овога наслућивало да је човек научио преображавање у нешто друго и његово стварности блиско представљање и путем осећајне идентификације, овде се може додати да је он магијским изједначавањем имагинације и реалности стекао ону моћ замишљања која му је и после спознаје илузије као такве дозвољавала да представља сцене и сценске творевине као да су се оне збиле у стварности.

Поступно, древни обред са исцрпљењем своје културне оплодне моћи незадрживо прелази у стилизовану и прорађену представу себе сама а упоредо с тим његова тежина прелази у мит: ако институционализовани и утолико свакодневни обред не може више у свако доба да се изнутра потпуно испуни, он тада налази своју мотивацију у миту, и то на високом нивоу стабиловања свести. Тада изгледа да се враћа првобитни однос, примат ритуалног, обред дејствује као драматично извођење мита до оне границе кад га се пушта да падне и само још он иде даље.

То је баш онај прави архаично митолошки уложак свести који више не може накнадно да се изврши: божанско не може да се уздигне до појма, већ само у причи, битности уопште не могу да збришу однос ка ритуалном и ка поновном оваплоћењу, и мора се остати при теми о преображају која овладава како сопственим мимичким оживљавањем тако и митским мотивима саме приче.

Овде, дакако, треба прецизирати да она провала ритуалног јединства свих учесника у групу специјализованих глумаца, с једне стране, и публику која се незнатно чуди са друге, није тек високо културна појавна форма, већ се може видети у шаманистичкој пракси лечења и врачања. Јер, управо оној специјализацији захваљује шаман свој посебан ранг. У једној упечатљивој студији етнолог Лерис (М. Leiris) пресликао је прелаз корак по корак шаманског ритуала екстазе ка позоришној игри на основу култова опседнутости етиопског племена Гондар. Лерис,

који је тридесетих година нашег века провео дуже време међу Гондари-ма, имао је, као ретко ко, прилику не само да проучава екстатичне приредбе тог народа већ и да истражи њихове сценске структуре. У том случају имамо посла с рецентним облицима шаманства високе древно-сти које је изградило своје ритуалне форме, поред осталог, условљене његовим додирима с официјелним религијама ислама и хришћанства, које упечатљиво утичу због своје фрапантне блискости с позоришном игром.²⁶

У таквим случајевима је шаманов транс нужно ритуализован, оно што он приказује јесте у свим детаљима утврђена квази-улога, јер он игра један митски садржај који му је, према улози, унапред дат.

”Приредбе (ритуал, церемонијали, светковине и извршења; извођења и скупови, итд.) јесу стилизовани, тј. понављањима и одабраним уједначеностима структурисани догађаји, који се рекапитулирају и доживљене значајности сажето предочавају – или пак предумљене, у нацрту проигране догађаје, који се очекују или од којих се стрепи практицирањем у преднацрту добијају важност.

Стога изгледа има више смисла да се ритуални карактер позоришта примарно не тражи у облику приредбе већ у сакралној аури њиховог садржаја. Управо пример апсолутистичког позоришта требало би да је показао да се култна вредност приредбе не заснива на њеној церемонијалности, већ да, напротив, она има основу у митској легитимацији богочраљевства.

а) Они (тј. мит и ритуал) врше когнитивну функцију обавештавајући чланове заједнице о социјалној структури и о понашању које се очекује од појединих чланова заједнице ако та социјална структура треба да буде очувана.

б) Они ће вероватно бити носиоци израза емоције у питањима тензије у друштвеној структури.

в) Теме митова и ритуала (и елементи социјалне структуре које контролише ритуална активност) вероватно ће се најчешће осећати у стварном животу – посебно ако се задовољство публице узима као индикатор за место које мит заузима у друштву.

г) Као инструментални елемент културе, мит и ритуал имају као своју јавну или латентну функцију задатак вршења друштвене контроле.

д) Као изражајни елемент културе, мит, ритуал, представљају снагу за конзерватизам.

ђ) Посебно дромена под маскама, као што смо нагласили, подразумевају суделовање актера и посматрача у једном чину, чије видно изра-

²⁶ M. Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris 1958.

жене и скривене садржине одговарају оним великим основним проблемима који узбуђују човека, проблему његове борбе против принуда, проблему изражавања његове спонтаности, и, напоследку, проблему остваривања његове слободе.²⁷ Ентузијазам посматрача претвара се у морбидно љубопитство пред правим стварима, а гомила народа (у то смо се лично уверили) тиска се око маскираних да би саучествовала у представи са дубоком душевном кризом, смушеним и бизарним гримасама на лицима. О узајамном односу извођача и гледалаца Лозица пише да је то комуникација у којој постоји повратна информација у најпотпунијем смислу.²⁸ Чистов нарочито инсистира на овој битној чињеници – ”контактној” комуникацији, у којој публика и извођачи делују једни на друге. Понашање гледалаца је доста слободно. То је изузетно учествовање које обухвата и извођаче и гледаоце, партиципација коју је професионални театар изгубио. Према Хузинги (J. Huizinga), она је у Европи почела да ишчезава у XVIII веку, веку научног рационализма, и пред крај XIX века била је већ мртва.²⁹ То је заједничка гозба глумаца и гледалаца, гозба у игри, способност коју нема професионални театар, али коју покушавају да оживе авангардни правци укључујући гледаоце у позоришни чин. Немогуће је замислити извођење дромена без гледалаца (публике) који узимају непосредно учешће у игри. Због тога је сасвим умерена разлика између извођача и гледалаца, који се заједнички јављају као специфични облик театралног понашања, као просветљење и утеха у обновљену веру, али и повремену реакцију на скептичност.

Овај притисак споља даје извођачима и осећање унутрашњег јединства и заједничке припадности. Не сме се заборавити колико је велико и заједничко ишчекивање да дође до ових игара. Публика прати радње маскираних постајући све активнија, доживљавајући изузетне психофизиолошке емоције и дубоко задовољство, можда много веће но што је оно које производе позоришне и музичке представе, литература и опште уметничке појаве урбаног комплекса, зато што у овим играма публика истовремено дела и учествује.³⁰

Структурни елемент игара под маскама као ритуалних дромена нарочито потврђује и указује на његов строго организовани извођачки карактер приредбе. Шефнер (A. Schaeffner) пише: ”Све оно што доприноси актуализовању драме: интерпретатори, режија и реквизити, сарадњама које се одвијају у њима и људима којима су оне стављене у дужност, у суштини је сасвим упоредиво с ритуалима. У мери у којој се

²⁷ Ж. Дивиньо, *Социологија позоришта*, Београд 1978, 23.

²⁸ I. Lozica, *O određivanju folklornog kazališta*, Narodna umjetnost, 13, Zagreb 1976, 142.

²⁹ J. Huizinga, *Homo ludens*, Zagreb 1970.

³⁰ M. S. Shirokogorff, *Psihomenal Complex of the Tungus*, London 1935.

ти ритуали у крупним потезима одвијају на истоветан начин, можемо поново пронаћи у позоришној техници која им је симетрична и универзална, на претек додирних тачака".³¹ Показује се да су ритуал и приредба кроз један кодекс унапред датих правила ритуализовано понављање. Темељна претпоставка остаје при том да постоји изузетна сагласност између учесника ритуала и гледалаца, о фиктивном карактеру ритуалног садржаја који ће се приказивати. Приметно је да се ритуална структура утолико јасније истиче уколико је неки театарски облик чвршће укотвљен у нормама вредности одређеног друштва, етничке групе и њиховог понашања.

Тако посматрано, ритуални карактер настаје понекад из квазисакралног значења симбола, затим из самог њиховог фиксираног, типизираниог и поновљеног тока, сматра Стефанек (P. Stefanek).³² У том погледу чини нам се да су релативна размишљања британског научника Гудледа (J. S. R. Goodlad) која указују на истоветне друштвене функције ритуала и позоришта. После темељног проучавања литературе Диркема и Дагласа, Гудлед помиње следећих пет битних функционалних момената ритуала: а) ритуал и мит врше когнитивну функцију о понашању које се очекује од појединих чланова заједнице ако та социјална структура треба да буде очувана; б) они ће вероватно бити носиоци израза емоција у питањима тензије у друштвеној структури; в) теме митова и народних дремена (и елементи социјалне структуре које контролише ритуална активност) вероватно ће се најчешће осећати у инвентарном животу; посебно ако се задовољство публике узима као инструментални елемент културе, мит, ритуал и дремена имају као своју јавну или латентну функцију задатак вршења друштвене контроле; д) као изражајни елемент културе, мит, ритуал и дремена представљају снагу за конзервативизам.³³

Упрошћени резиме овде наведених функција показује двоструки карактер ритуала као барометра и стабилизатора друштвених норми. Оно најпре указује на његову функцију учења, а друго на његову контролну функцију. За функционалистичку антропологију и театрологију, грчка драма је била социјални феномен сличан одлажењу у цркву у савременом друштву. Њени почеци су интимно повезани с ритуалима, који се баве редом у друштву. Њена садржина, чак и у свом високоразвијеном облику, бави се односом појединца према његовој друштвеној групи. Ипак, чини нам се, да ово изравнавање различитих друштвених

³¹ A. Schaeffner, *Rituel et Pré-Théâtre* (y Histoire des Spectacles), Paris 1965, 26.

³² P. Stefanek, *Ritual, Ekstase, Mimesis*, (дисертација у рукопису на Бечком универзитету, под. бр. 238).

³³ J. S. R. Goodlad, *A Sociology of Popular Drama*, London 1971, 27.

појава на крају доводи до уопштавања и разливања контура. Треба се можда држати Брехтове језгровите мисли која каже да је позориште настало из култног и да је постало истинско позориште извлачењем из мистерија, остављајући за собом исконски култни налог. Тако ће се лакше схватити да је с осамостаљењем позоришта била повезана и одлучујућа промена функције. Јер, ма колико позориште и ритуал били слични у свом крајњем испољавању, ипак не треба previdети да се са прогресивном еманципацијом од ритуалних веза њихов принудни карактер угасио, а тиме управо одступила његова контролна функција.³⁴

На крају треба нагласити да дромене са својом разуђеном драматуршком структуром, нарочито у делу игара под маскама, садрже неизбрисиве античке и византијске трагове. Као што у западним деловима Балкана у маскираним поворкама назиремо прежитке римских сатурналија и луперкалија, како је то утврдио Лозица, рекавши да "Карневалски ликови и поступци надживљују своја изворна значења, а да нитко од судионика карневалских весела данас није свјестан магијских и култних функција које су ти исти ликови и збивања некад недојбено имали",³⁵ тако се, у источним деловима Балкана, у трансним ритуалима јављају изузетни драмски призори (чак и под маскама) за које тврдимо да су такође прежици античких дионисија и византијских брумалија.³⁶

Идејна спона тако далеке прошлости са драмским сценама у дроменама, кроз религиозну везу култа и магије, може имати епистемолошки статус хипотезе. Међутим, она се, упркос томе, са свим присутним елементима, очигледно намеће. Реч је о поузданој и дугој традицији, која има на уму сасвим конкретно продужавање, ништа рудиментарно, никакву супротност према животу који иде напред, већ нешто увек живо и зато променљиво у временском континууму историје. Због тога традиције нису без времена, већ пре везане за време, а ипак истовремено везујући време као један конститутивни и трајни елемент људске културе. Кад човек испитује реквизите у вези с дроменама, често га запањује које су извесне природне и културне црте представљене као непропорционално велике маске и фалуси, који иду до карикирања. Увећавање као првобитни начин апстракције обично није једнозначни симбол који је тако представљен, већ многозначни, семантички молекул са више компонената. Претеривање у приказивању појединих реквизита није

³⁴ *Ibid.*, 23.

³⁵ I. Lozica, *Dva karnevala*, Narodna umjetnost, 25, Zagreb 1988, 108.

³⁶ Д. Антоновијевић, *Византијске брумалије и савремене маскиране поворке балканских народа*, Balkanica X, Београд 1972, 93–121. И исти аутор: *Народно глумовање и Дионисов култ*, Антички театар на тлу Југославије, Нови Сад 1981, 205–219.

ирационално, већ побуђује на мишљење које према Мек-Калоку (McCulloch), доказује да "човек прави малу разлику у аграфичном друштву између себе самог и животиња, и како мисли да је преображај једног у друго могућан, тако је исто лако мешао људско и животињско у својој свести. То једним делом објашњава богове са животињским главама или животиње-богове с људским главама". Супротно овом гледишту, Тарнер заступа следеће мишљење. Чудовишни реквизити (маске) израђени су управо зато да људе поуче како да јасно разликују разне факторе стварности, како се она схвата у њиховој култури.³⁷

С тог гледишта може се видети да велики делови гротескности и монструозности лиминалних *sacra* има за циљ не толико да застрашује или да ошамути масе, да би их повеле у покорност, или да их изведу из памети, колико да их живо и брзо наведу да схвате оно што се може назвати "факторима" њихове културе. Комбинација оба пола (животињски и људски атрибути) сједињују се у једном једином приказу људских карактеристика с особинама природног крајолика.

Свакако да је, у веома раној историји човечанства, први елемент драме била имитација, којом су се изражавале оне идеје које нису могле да се пренесу ни једним другим средством које је стајало на располагању заосталом уму.

Та пантомима била је напор да се изрази мисао и пренесе значење подражавањем радњи, квалитета или атрибута покретима гестова, и у том духу нема ни трукне сумње да је то био почетак драме.³⁸

Плурал вас одваја од појединачне конкретне чињенице; а у читавом свету, плурал, неутрални плурал како га ми називамо, рађа апстрактно. Шта више, време није више посебно; оно је недефинисано: не шта се догодило, већ шта се догађа.

У вези с тим, Харисонова вели: "Кад се људи врате из рата, лова, с путовања и поново одигравају оно што су чинили, они најпре без сумње приказују посебну акцију која се стварно одиграла. Њихова драма је историја, или бар прича; они говоре, уствари, да се та и та ствар десила у прошлости. Све почиње на тај посебан начин. Али лако је видети да, ако се драмска комеморација често понавља, акција тежи да се одсече и ослободи од посебног у коме је настала и постаје генерализована, тако рећи апстрахована. Посебни лов, путовање, битка у току времена се заборавља или потискује низом сличних ситуација, а игра комеморише и отеловљује лов, путовање, борбу. Да представимо то граматички, сингулар долази најпре, али вас сингулар не одводи даље."

Авангардни театар нашег времена тежи повратку на саме корене, "изворе", на ритуалне облике у својим представама; често је то повр-

³⁷ V. Turner, *op. cit.*, 105.

³⁸ В. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985, 64.

шинско подражавање, имитирање, јер је изгубљена средишња карика између дромена и драме, традиционалног фолклорног театра. Ни традиције се не стварају промишљеним, рационалним уметничким програмима. Откривање фолклорне уметности на Балкану, као посебне значајне естетике, допринело је да коначно ишчезну предуслови за њено настајање: фолклоризам и неофолклоризам су често мутне, нејасне и контроверзне идеологије, које обично користе само спољашње форме и дистанцирају се од садржине.

Коришћење ритуалних облика у позоришту иде у корак са трагањем за једном новом верском или квазиверском функционалношћу уметности. Ова трагања у основи полазе са Вагнером који фестивалом у Бајроту и оживљавањем старогерманске митологије у својим операма циља и намерава да успостави "националне верске мистерије". У својим теоретским радовима, који су на почетку били револуционарни, уметника сматра неком врстом врховног свештеника, као верског вође једног народа. Ову идеју уметника – водитеља прихвата и млади Ниче, који у овој фази свог живота гаји велико дивљење према Вагнеру.³⁹ И преко дела овог филозофа идеја се преноси широм Европе, и налази на плодно тло и даје плодове углавном у експресионизму. Уметник се изравнава и ставља на исти ниво, са "политичким" лидером. Уосталом, експресионизам представља ону струју која најпре у позоришту негује ритуални елемент, како у митским фабулама, тако и у естетским формама.⁴⁰

Напори за ре-ритуализацијом позоришта постају све битнији, јер покушавају да непосредно увуку гледаоца, напуштајући конвенционалност позоришта и примењујући технику "психолошке драме".⁴¹ Ова тенденција ка рашчињавању, разбијању драматургије и сценске реалности у аутономну игру која постоји сама по себи, уз учешће гледалаца, нарочито се развила почетком 60-их година. Авангардну улогу у овој еволуцији играли су импозантна сценарија Ливинг театра са представама: *Ибрик*, *Мистерије*, *Мањи комади*, и другим, у којима је изазов упућен гледаоцу за учешће достигао крајње границе. У овим сценаријима приказују се примитивна, оригинална, понашања без централног сижеа, без сценског простора и времена, без хипокризије (претварања) (глумци "играју" сами себе). Гледалац се више не поистовећује, већ преживљава "делујући" и сам, глумци не глуме, већ преживљавају, трпе улогу до границе људске издржљивости. Овај елемент самопожртвовања посебно је карактеристичан за Ј. Гротовског (J. Grotowski). Циљ "тоталне

³⁹ P. Wanpenwski, *Richard Wagner, Die Szene und ihr Meister*, München 1978. и H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Berlin 1955, 34 – 35.

⁴⁰ В. Поуџвер, *op. cit.*, 68.

⁴¹ H. Petzold, *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater*, Paderborn 1978.

радње“ Гротовског јесте да рекреира (поново створи и оживи) ”свето“ у позоришном збивању. Његов глумац личи на свеца. И док је експресионизам тежио да разоткрије самосвест (его) код глумца, ”сиромашно позориште“ не заступа самопожртвовање глумца. Његова улога је само један симбол, помоћу кога комуницира са гледаоцем. Глумац игра у екстази (трансу) и живи аскетски. Крајња радња разголићења глумца изазива психотерапеутске резултате код гледаоца. Глумац је лекар, позориште један метод терапије, помоћу самосазнања. Хипокризија представља репродукцију тоталне истине.⁴²

Насупрот монашкој изолацији групе Гротовског, која се обраћа елитној и ограниченој публици, група Шекнера (R. Schechner) у Америци има у свом програму потпуно учешће публике у догађајима. Сличне покушаје имамо и код плесачице Ане Халприн (1967), која је дозвољавала публици да плеше заједно са њом у њеном комаду *Бајке*. Ови покушаји да подигну гледаоца на нивоу битнијег фактора представе наишли су на одјек и у теорији. Сам Шекнер написао је више теоретских есеја на основу резултата својих експеримената са публиком. Обрада Еурипидисових *Бакханџикиња* под новим насловом *Дионис 69*, изазвала је прави препород овог ритуалног комада *Сјрадања Диониса* у савременим позориштима.⁴³

Насупрот некако хаотичном и екстатичном програму Ливинг театра, Шекнер полази у својим експериментима из рационалних шема и уз свестрану систематску припрему. То је нови облик суделовања публике и глумаца ”performance“. Одузимањем професионализма и анулирањем разлика између глумаца и гледалаца, ”представе“ Шекнера приближавају се заиста дроменама. Међутим, свест игре која доминира у групи ”судионика“ (тј. оних који суделују) и оно непознато у наставку сижера (насупротив утврђеном церемонијалу који прати дромену) удаљавају ”performance“ од сваке ритуалне функционалности.⁴⁴

Покушаји да се ”ре-функционализује“ савремени театар, вели Пухнер, представљају промишљене, логичне и веома интересантне експерименте, који представљају лимитативне манифестације уметничког немира и проблематике у вези с традиционалном естетиком (или естетиком уопште) и с традиционалним конвенционалностима позоришта (или позоришта уопште и шире). За ова и оваква модерна трагања ритуали делују и функционишу као узорци једне ”преисторијске“ естетике, коју покушавају да копирају, да је примене или да се на њој инспиришу, не успевајући, наравно, да репродукују њихов функционални оквир и друштвене предуслове који су водили до њих. Ритуалност се

⁴² J. Berg, *Die Schauspieler des Jerzi Grotowski*, Discurs 1971/1, 13 – 25.

⁴³ R. Schechner, *Theater – Anthropologie*, Hamburg 1990, 91 – 97.

⁴⁴ *Ibid.*

узима као нека врста антитеатра, којим се може превазићи конвенционални театар и створити нови облици симболичне комуникације и групна општења. Тако се користе елементи дромена, првобитне, примитивне радње и симболи, али без њихове друштвене функционалности. Постиндустријско друштво дели бездан од примитивног друштва или од народне цивилизације. Ови покушаји, упркос "анти-естетској" природи, чисто су формалистички, јер им недостаје шири друштвени фундамент. Присвојени церемонијали као сценски ритуали, у којима активно учествује гледалац, често функционишу и делују као груба принуда, с обзиром на то да нису познати, нису друштвено прихваћени и универзални, као што су били церемонијали дромена. У позоришту апсурда, баш овај неразумљиви, несхватљиви церемонијални елемент користи се као сценска порука комада. И наравно, гледалац се још увек не присиљава на соматско учење у сценској радњи, сценским збивањима. У експресионизму, опет, ритуални елемент односи се на онај процес крајњег самооткривања самосвести (его) драматурга на путу ка новом човеку, једне мистичне религиозности. Наравно, и идеја позоришног фестивала, са Вагнером у Бајроту и касније са Рајнхартом (М. Reinhardt) у Салцбургу, даје конвенционални "ритуални" оквир позоришној представи, који копира, бар као покушај, празнични оквир античке представе. Карактеристично је да дромена има потребу за оваквим оквиром, било да је реч о једном или о другом празничном периоду.⁴⁵

Циљ реритуализације модерног театра јесте и она иде, у својим последњим манифестацијама, ка новим функционалностима позоришне представе: ка групној психотерапији и чишћењу помоћу аутоприказивања, колективној коегзистенцији, суделовању и општењу у заједничким, минимално програмираним збивањима, преживљавањима, супериорности гледаоца у односу на глумца, који постаје једноставни водитељ у покушајима које улаже публика. Одсуство устаљеног церемонијала, празничног оквира сатканог од институција и конвенционалности и културне хомогености оних који учествују, одузима и лишава ове експерименте оне шире друштвене функционалности, доприноси њиховом бржем нестајању и преображавању. У сваком случају, немају безмало никакву везу са дроменама народне или примитивне цивилизације, већ само у теоријском смислу. Тако су ови експерименти реанимирали интересовање науке за "праисторију позоришта", у једној фази у којој је, као што многи верују, већ отпочела његова "пост-историја".⁴⁶

⁴⁵ В. Поуџвер, *op. cit.*, 72.

⁴⁶ *Ibid.*

SUMMARY

The emancipation of the ritual aspect of the representation, anthropologically based on man's capacity for representational behavior – from the archaic transformation ritual to post-magical theatrical *mimesis* – appears as an acknowledged and conscious theatrical performance. “The performance with a role” takes place of the magical identification.

Archaic rituals know of no such thing. The phenomenon of transformation always implies a factual change of identity which is to be accomplished through an appropriate ritual. Connected with the critical points in human existence – birth, maturity, marriage, death – they correspond to “passage rites”, i.e., to a transition from one status into another. Being the landmarks of identity, their task is to shape the transition – e.g., from boyhood into manhood – by means of drastic images and acts so imposingly that both to the one undergoing it and to his environment the awareness be conveyed of the factual change of identity.

One of the experts in existing archaic cultures, B. Malinowski, used to emphasize himself the dramatic power and unparalleled realism distinguishing the representational quality of magical rituals. The essence of these acts, however, Malinowski does not find in the fictional sphere of representing but in the imitation of the underlying emotions. As the latter correspond to the factual situation, they have to find their “mimic expression”. In a classical case of black magic – murdering the enemy – such an action would consist in “throwing the lance into the air, turning it and winding it with a strong expression of rage and hatred – as if stabbing it into the enemy's wounds – and then pulling it back with a vigorous jerk”. This individual case, however, should not be contrasted with opposite examples where the effects are presented in order to corroborate the proposed idea, because Malinowski is right in laying emphasis on the representation of emotional condition. On the other hand, this condition is not imitated nor are the analogous expressions represented for their own sake, but the act of murder and in which the magician evokes the emotional and expressive attendants to such a behavior. That is why this example seems so suitable to point to the irrefutable acting and scenic quality of a magical ritual. Much as such a ritual action is close to theatrical enactment in its realism, it remains distant from it by the intention of bringing about the effects. Because, the emotion which becomes factually expressed is the action itself rather than an imitation – as Malinowski suggests – even if the presentation of its effects is given up. The remark seems significant that a sequence of actions is performed there which may be identified as fictional. As such it is not essentially different from a post-magical sequence of staged actions. The archaic man performs theater without being aware of it.

Perhaps it is in that way that the realistic quality of magical rituals may be explained: despite everything, a sequence of fictional actions is only performed as the real one. In the anticipated ritual killing, the animal is being killed in the

same way as in the hunt, with the only difference that in the former case the game is a copy. It has already been suggested that man learned how to transform into something else through empathy; one can now add that by magically identifying the fictional with the real he has acquired the imaginative power which permits him to represent any scene as if it had really happened even after the illusion was recognized as such.

Having lost their immediate cultural potentials, ancient rites have gradually but irrevocably turned into a stylized self-representation, with their weight being relocated into myth: if an institutionalized, and thereby everyday, ritual can no more attain its inner fullness at any time, it tends to find its motivation in myth. The original relationship, domination of the ritual aspect, seems then to take its place again: the rite has the effect of a dramatic performance of a myth to the point when the latter loses its original meaning and is the only element that survives.

That is the true archaic and mythical segment of consciousness which can be exercised no more: the divine cannot be sublimated into a concept, it remains discursive; the essentials cannot annual the attitude to the ritual and the re-embodiment, so one must stick to the motif of transformation, which imposes itself both by its mimic vividness and by mythical motifs of the story itself.

It should be stressed here that the ritual union of all the participants into a group of specialized performers, on the one hand, and into an ignorantly amazed audience, on the other, is not the phenomenon exclusive to highly developed cultures, but it can be recognized in the shamanistic practice of healing and chanting. It is to this specialization that the shaman should give credit for his particular status. In an impressive study of the possession with the Ethiopian Gondar tribe, the ethnologist M. Leiris has shown how a shamanistic ecstatic ritual, step by step, approaches the theatrical performance. Leiris, who lived among the Gondars in the 1930's, has rare opportunity not only to observe their ecstatic festivities, but also to study the structure of their performances. In this case we are dealing with rather ancient shamanism whose recent forms are influenced by, among other things, the contacts with Islam and Christianity.

In such cases the shaman's trance becomes necessarily ritualized; what he represents is a quasi-role planned to the tiniest detail, because he performs a mythical contents determined beforehand.

"The performances (rituals, ceremonies, festivities, assemblies etc.) are stylized, i.e., the events structured by repetition and uniformity which recapitulate and sum up the major past experiences – or present the anticipated events, either desirable or scaring, which gain importance by being lived through in advance."

In thus seems logical that the ritual character of the theater should be looked for in the sacral aura of the performance's contents rather than in its form. The absolute theater of all must have shown that the cult value of a performance is not based upon its ceremonial quality but, on the contrary, upon the mythical legitimization of God-King.

a) They (myth and ritual) have a cognitive function in informing the members of a community about the social structure and about the conduct necessary for preserving it.

b) It is probably through them that the tensions in the social structure are going to be emotionally expressed.

c) The subjects of myths and rituals (and the elements of the social structure controlled by ritual activities) are probably going to affect the real life – especially if the satisfaction of the audience is taken as an indicator of the place given to myth in a society.

d) As instrumental elements of culture, myth and ritual have the overt or latent function of exercising the social control.

e) As expressive elements of culture, myth and ritual have a conservative potential.

f) The masked *dromena* in particular imply the participation of both the performers and the audience in a single act whose conspicuous or hidden contents refers to the basic questions of human existence – the struggle against restraints, the expression of spontaneity and, finally, with the problem of attaining freedom. The enthusiasm of the audience turns into a morbid curiosity over real things, and the crowd (we have witnessed it ourselves) throngs around the masked performers in order to take part in the spectacle with their share of deep emotional crisis and with baffled or bizarre grimaces. I. Lozica defines the relationship between the performers and the audience as a communication involving the fullest feedback information. Chistov lays particular emphasis upon that essential fact – “contact” communication in which the audience and the performers influence one another. The audience acts rather freely. It implies a special kind of participation which the professional theater has lost – according to J. Huizinga, it began disappearing in Europe in the eighteenth century, the age of scientific rationalism, only to get completely extinct by the end of the nineteenth century. It is a joint feast of the performers and the audience, the feast in play, the capacity which the professional theater lacks, although avant-guard companies are trying to give it a new life. The *dromena* are unimaginable without spectators (audience) taking part in the performance. This implies only a moderate distance between performers and spectators, which both appear to act in a specific form of theatrical conduct, as an enlightenment and comfort through revived faith, but also as an occasional response to skepticism.

Such outside pressure bestows upon the performers a feeling of inner unity and of belonging to a group. It should be remembered how great are the communal expectations on the eve of the spectacle. Watching the masked performers' actions the audience becomes ever more active, experiencing psycho-physiological response and deep satisfaction, even greater perhaps than the one produced by theatrical or musical shows, literature or any other urban artistic phenomena. The reason lies in the fact that the audience acts and participates.

The structural element of masked plays defining them as ritual *dromena* is particularly confirmed and pointed to by the rigorously organized character of the

spectacle. A Schaeffner notes: "Anything that may contribute to the actualization of drama – interpreters, mis-en-scene or props, along with actions and people who are to carry them through – is quite comparable to rituals. In so much as these rituals take roughly the same course, a mass of common denominators may be found in the theatrical technique which is symmetrical with them and universal." Due to a code of pre-set rules the staging of a ritual appears as a ritualized repetition. The basic premiss remains that there must be an exceptional accord between performers and spectators concerning the fictional character of the ritual contents to be enacted. The ritual structure is the more conspicuously accentuated as the theatrical form is more firmly rooted in the norms of a society or ethnic group and their conduct.

In that view, P. Stefanek suggests that the ritual character sometimes derives from a quasi-sacral meaning of symbols, or from the fixed, typified and repeated course of performances itself. The considerations by J. S. R. Goodland pointing to the identical social function of the ritual and the theatre seem relevant in that respect. After having studied Durkheim and Douglas he formulated five basic functions of rituals: a) ritual and myth have a cognitive function by informing the members of a community about the expected conduct in order to hold up the social structure; b) it is probably through them that social tensions are to be emotionally expressed; c) subjects of myths and of the popular *dromena* (and the elements of the social structure controlled by ritual activities) will probably affect everyday life, especially if the satisfaction of the audience is taken as an instrumental element of the culture; d) myth, ritual and the *dromena* have the public or latent task of exercising the social control; e) as the expressive element of culture, myth, ritual and the *dromena* have conservative potentials.

This simplified presentation of its functions confirms a double character of the ritual – as a barometer and a stabilizer of social norms. The former one points to its educational function, and the latter to its control function. For the functionalist anthropology and teatrology, Greek drama has been a social phenomenon comparable to going to church in modern societies. Its beginnings are closely associated with rituals which deal with the social order. Its contents, even in its highly developed forms, deals with the relationship of the individual to his social group. It seems, however, that such an equating of different social phenomena may eventually lead to generalizations and confusion. One should perhaps hold to Brecht's concise thought that the theatre originated from the cult and that it has become the true theatre by pulling out of the mysteries and leaving the genuine cult command behind. It is easier in this way to understand that the newly gained independence of the theatre entailed a decisive change of function. Namely, much as the theatre and the ritual are similar in their final manifestation, it should not be forgotten that the progressive emancipation from the ritual bonds implies the end of its constraining character and, thereby, of its control function.

It should be emphasized in the end that the *dromena* with their jagged dramaturgical structure, especially masquerades, contain indelible Classical and Byzantine traces. Just as the masked processions in the western Balkans appear to

be the survivals of the Roman *Saturnalia* and *Luperkalia* – as Lozica has shown: “Carnival characters and acts survive their original meanings, so that today none among the participants in carnival festivities is aware of the undisputable magical and cult functions they had in the past – so the ecstatic rituals in the eastern Balkans involve exceptional dramatic scenes (even under masks) which we claim also to be the survivals of the Classical *Dionysia* and Byzantine *Brumalia*.”

The conceptual bond joining such a remote past with dramatic scenes in the *dromena*, through a religious link between cult and magic, may have the epistemological status of a hypothesis. And yet, with all its components borne in mind, it is simply imposing. We are dealing with a stable and long tradition which aims at a quite concrete continuation, nothing rudimentary or opposed to life that goes on, but always something lively and thus changeable in the time continuum of history. Traditions therefore are not timeless but rather associated with time, unifying it as a constitutive and ever-lasting element of human culture. Analyzing the accessories used in the *dromena*, one is often amazed by unproportionally large or small masks or phallic symbols, verging on caricature. As a rule, the enlarging as the earliest mode of abstraction is not a single-meaning symbol, but rather a polyvalent semantic molecule. Such exaggerations are not irrational. They derive from a way of thinking in which, as McCulloch says, “man in an agraphic society makes small difference between himself and animals, and being convinced that the transformation is possible from one into another, easily blends the two in his mind. To an extent, this may explain gods with animal heads or animal-gods with human heads.” Turner, however, is of the opposite opinion. Monstrous masks are made precisely in order to teach people to make clear distinction between different facts of reality in conformity with the culture’s conception of the latter.

From that point of view, a good deal of grotesqueness and monstrosity of the liminal *sacra* is not so much intended to frighten or confuse the crowd in order to make them submissive or drive them out of their minds as to promptly give them a vivid idea of what may be designated as the “determinants” of their culture. The combination of the two poles (animal and human attributes) yielding a single representation of human features is enhanced by the performance in a natural setting.

The basics of drama in an early history of mankind must have been imitation expressing the ideas which could not be conveyed by any other medium available.

Such a pantomime meant the effort to express thoughts and convey meanings by imitating actions, qualities or attributes through gestures and facial expressions, and there is no doubt whatsoever that this was the beginning of the dramatic art, according to W. Puchner.

By the plural form you are detached from the singular, concrete fact; in the entire world, the plural, or neutral plural, as we call it, generates the abstract. Moreover, time ceases from being particular; it is undefined and does not indicate what happened but what is happening. J. Harrison says: “When men come home from war, hunt or journey and re-play what they were doing, it is first of all the action which really happened. Their drama is a history, or story at least; they are

actually saying that this or that thing happened in the past. Everything starts in that particular way. But it is easy to see that, if the dramatic commemoration is often repeated, the action tends to cut itself off and loose from the particular, in which it originated, and becomes generalized, abstracted as it were. A particular hunt, journey or battle become with time forgotten or suppressed by a series of similar events, while the play commemorates and embodies hunt journey, battle. To put it in grammatical terms, the singular comes first, but the singular does not take you any further.”

The avant-guard theatre of our times tends to return to the very origin, “source”, to ritual forms. It however often appears as superficial imitation, because the central chain-ring has been lost between the *dromena* and drama. Nor could traditions be created through an articulate, rational artistic programme. The recognition of the folkloric art in the Balkans as a special and significant aesthetic form has contributed to the final disappearance of the reasons motivating its production: folklorism and neo-folklorism often are doubtful, vague and controversial ideologies which usually make use of only external forms while losing the contents.



Сл. 1. Лазаричка зрупа (Драјчићи, Средска, Србија)



Сл. 2. Лазарче љуби руку домаћици (Драјчићи, Средска, Србија)



Сл. 3. Друѓа ġруја Лазарица (Драјчићи, Средска, Србија)



Сл. 4. Лазар и Лазарче иġрају
(Драјчићи, Средска, Србија)



Сл. 5. Лазарице у црквеној йорђи
ġрада Призрена



Сл. 6. Лазар, Лазарче и њевице (Драјчићи, Средска, Србија)



Сл. 7. Лазаричка ношња из Сурдулице (Србија)



Сл. 8. Лазаричка група из Сурдулице (Србија)



Сл. 9. Лазаричка ношња из Сурдулице (Србија)



Сл. 10. Поворка Лазарица (Буџарска)



Сл. 11. Лазарска иџра (Буџарска)



Сл. 12. Лазарица љуби руку домаћици (Буџарска)



Сл. 13. Лазаричка луџка (Буџарска)



Сл. 14. Кукерска група са царом, бабом и дедом (Буџарска)



Сл. 15. Кукери, обредно заоравање (Буџарска)



Сл. 16. Кукери, обредно заоравање (Буџарска)



Сл. 17. Кукерски благослов после заоравања (Буџарска)



Сл. 18. Кукер (Бугарска)



Сл. 19. Кукерска иџра (Бугарска)



Сл. 20. Зооморфне маске кукера
(Бугарска)



Сл. 21. Антиројдоморфна маска кукера
<http://www.balkaninstitut.org> (Бугарска)



Сл. 22. Сурвакари (Буџарска)



*Сл. 23. Кукерска маска „Стjарац“
(Буџарска)*



Сл. 24. Груја коледара (околина Лесковца, Србија)



Сл. 25. Коледарско коло (околина Лесковца, Србија)



Сл. 26. Коледар у улози коловође (околина Лесковца, Србија)



Сл. 27. Травесџија зоранске свадбе (село Млике, Србија)



Сл. 28. „Младина ѿворка” уз ѿрајњу музике на зурлама (село Млике, Србија)



Сл. 29. „Млада“ (мушкарац) на коњу у „Ђоранској свадби“ (село Млике, Србија)



Сл. 30. „Млада“ и „младожења“ у колу (село Млике, Србија)



Сл. 31. „Млада“ пре увођења у кућу гледа кроз ситио (село Млике, Србија)



Сл. 32. Араји, игра под маскама (Велико Село код Београда)



*Сл.33. Коледарска маска од „лејке”
(околина Лесковца, Србија)*



*Сл. 34. Зооморфна коледарска маска
(околина Лесковца, Србија)*



Сл. 35. Коледари и „шашка” уз музику (околина Лесковца, Србија)



Сл. 36. „Борба“ коледара (околина Лесковца, Србија)



Сл. 37. „Борба“ коледара (околина Лесковца, Србија)



*Сл. 38. Коледари са „снашком“ (мушкарац) која њреде
(околина Лесковца, Србија)*



Сл. 39. Влах у иџри њод маском (Грчка)



*Сл. 40. Обредна маска од коже
(Грчка)*



*Сл. 41. Обредна маска са извезеним
крсћом на челу (Грчка)*



Сл. 42. Хаџивајџ (Турска)



Сл. 43. Карађоз (Турска)



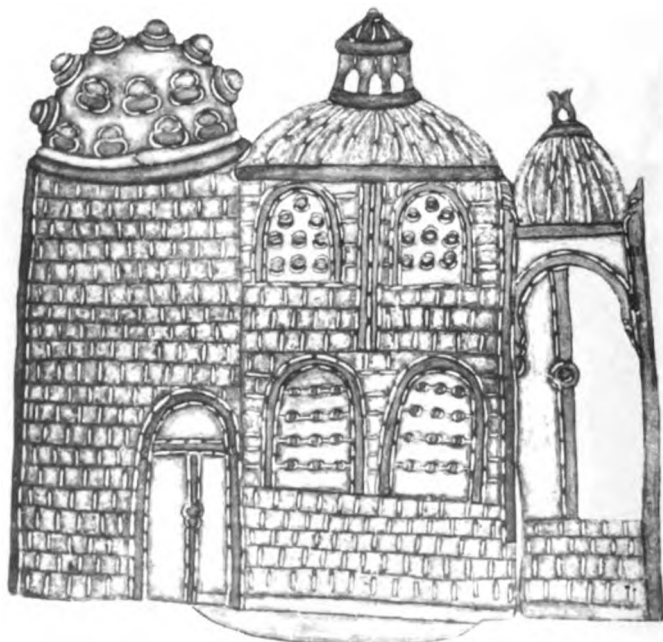
Сл. 44. Челебија у ширском косџиму XVIII века



Сл. 45. Зена, име за женске ликове у ширском Карађозу



Сл. 46. Лазарице из Средске (Србија)



Сл. 47. Хамам (Турска)

ПОДАЦИ О ИЛУСТРАЦИЈАМА

- Сл. 1. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 2. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 3. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 4. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 5. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 6. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 7. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 8. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 9. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 10. Снимак М. Василева, *Лазаруване*, Софија 1982.
- Сл. 11. Снимак М. Василева, *Лазаруване*, Софија 1982.
- Сл. 12. Снимак М. Василева, *Лазаруване*, Софија 1982.
- Сл. 13. Снимак М. Василева, *Лазаруване*, Софија 1982.
- Сл. 14. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 15. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 16. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 17. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 18. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 19. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 20. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 21. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 22. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 23. Снимак Ж. Стаменова, *Кукери и сурвакари*, Софија 1982.
- Сл. 24. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 25. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 26. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 27. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 28. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 29. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 30. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 31. Снимак Д. Антонијевић.
- Сл. 32. Снимак М. Баришић-Ивановић.
- Сл. 33. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 34. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 35. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 36. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 37. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 38. Снимак Етнографски музеј у Београду.
- Сл. 39. Снимак А. Wace - M. Thompson, *The Nomads of the Balkans*, London 1972.
- Сл. 40. Снимак Г. Αικατερινίδη, *Μεταμφιέσεις Δωδεκαημέρου*, Πρακτικά τοῦ Β' Συμποσίου λαογραφίας τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου, Θεσσαλονίκη 1976.
- Сл. 41. Снимак Г. Αικατερινίδη, *Τά καρναβάλια τοῦ Σοχοῦ Θεσσαλονίκης*, Πρακτικά τοῦ Γ' Συμποσίου λαογραφίας τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου, Θεσσαλονίκη 1979.
- Сл. 42. M. And, *Karagös*, Instambul 1979.
- Сл. 43. M. And, *Karagös*, Instambul 1979.
- Сл. 44. M. And, *Karagös*, Instambul 1979.
- Сл. 45. M. And, *Karagös*, Instambul 1979.
- Сл. 46. Снимак Основна школа у Средској.
- Сл. 47. M. And, *Karagös*, Instambul 1979.
- Сл. 48. K. J. Kakouri, *Dionysiaka*, Athens 1965.
- Сл. 49. K. J. Kakouri, *Dionysiaka*, Athens 1965.



Сл. 48. Калогѣрос врши заоравање ралом (Грчка)



Сл. 49. Краљ обавља сејање после заоравања (Грчка)

ФОТОГРАФИЈЕ НА КОРИЦАМА

Коледари
из околине Лесковца
(Етнографски музеј)

Снимио: Ђорђе Одановић

