

Ана Стојаноска

ФОЛКЛОРОТ И НЕГОВИОТ ПРОТОТЕАТАРСКИ ИМПУЛС

Апстракт: Најиздржаната стилска формација во македонската драма и театар – битовата драма покажува дека нејзините корени се во театарноста на обредите и обичаите. Овој традиционален етнотеатарски модел, наследен од фолклорот, е јадрото на битовата драма и на театар.

Почетните елементи на моето истражување се фокусирани во детерминацијата и елаборацијата на основните топови на создавањето на битовата драма. Театролошкото истражување продолжува во теориска елаборација на прототеатарските елементи содржани во сите лица на фолклорот.

Трудот се занимава со теориско и со театролошко истражување, на начинот на кој фолклорот ги користи театарските елементи во своја корист и на кој (начин) театарот ги презема моделите за да ги транспонира на повисоко ниво. За таа цел, трудот е поделен на неколку поглавја: Дијалогичноста и театарноста на фолклорната поетика, Етнотеатар – театарноста на обредите и ритуалите, Македонската битова драма и нејзината релација со фолклорот и примери за користењето на фолклорот во театарските претстави и перформанси. Истражувањето го заокружува презентацијата на театролошките модели што го докажуваат тврдењето дека фолклорот поседува прототеатарски импулс. За таа цел ќе биде користена современа домашна и странска театролошка литература и ќе бидат анализирани примери од македонската битова драматика.

Клучни зборови: битова драма, етнотеатар, театарност, дијалогичност, македонска драма.

ПОЧЕТНИ РАЗМИСЛИ

Единствената стилска формација во македонскиот театар, која има логична, завршена и заокружена поетика, е битовата драма. Од првите драмолетки на Јордан Хаџи Константинов-Џинот, напишани и изведени во средината на деветнаесеттиот век, до последните неколку битови драми во доцните педесетти години на минатиот век („2:1“ од Васил Иљоски, „Деветтиот бран“ од Никола Јонков Вапцаров, „Задруга“ од Коле Чашуле и др.) ја формираат уникатната битовска стилска формација, која трае точно сто години. Тоа не значи дека македонската драма и македонскиот театар не препознаваат други стилски различни формации, ниту пак дека еден автор останува „заробен“ во битовата театарска естетика (сепак, има повеќе доминантни примери и во двата случаи), туку дека комплетно е дефинирана и реализирана уникатната театарска стилска формација¹. Поради единството

¹ Александар Флакер (хрватски теоретичар), во студијата *За реализмот (O realizmu)*, објавена во списанието *Umjetnost riječi* (1958, br.2), за прв пат го употребува

што го имаат повеќето драми во македонската драматика, во периодот од 1848 до 1950 година, ги нарекуваме, со заедничкото име, битова стилска формација. Основните параметри на овој тип драмско писмо се препознаваат во заокружените квалификативи, како што се: користењето на фолклорот како база (етнотеатарската традиција – театралноста на народните обреди и обичаи), бинарните опозиции (старо–младо, машко–женско, ние–другите), фокусирањето на тематиката од традиционалната естетика и комбинацијата на „пеење и пукање“, што ја дава суштината на мелодрамската структура.

Секој национален театар со европоцентрична традиција во својата основа ја има народната театарска форма од типот на нашата битова драма. Затоа, предмет на интерес на ова истражување е фолклорот и неговиот прототеатарски импулс. Најрелевантниот познавач на битовата драма во македонската театрологија, д-р Јелена Лужина, во нејзината книга *Историјата на македонската драма – македонската битова драма* (1995) пишува дека битовата драма, како жанр, означува „детерминиран модел на драмско писмо: речење на веристички „сликички од животот“. Некои автори дури прецизираат дека тие се призори битно условени/моделирани со определените карактеристики на средината во која што е ситуирано самото дело, како и со „социјалните одлики на светот што е опфатен со самото остварување“ (Лужина, 1995, 23). За да продолжи нејзината елаборација на фактот што е земен како темел на ова мое истражување дека „Тие ‘призори од животот’ (‘драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето... случки, обичаи и народни игри’), потоа, богато се ‘илустрираат’ со етнотеатарски и фолклорни елементи, за да може – најпосле – целиот тој ‘материјал’ да се структурира во драмска форма со неколку типизирани сужеа“ (Лужина, 1995, 23). Затоа, целта на овој труд е да прикаже на кој начин етнотеатарските и фолклорните елементи се дел од битовата драма, поточно, на кој начин, преку битовите драми, се препознава прототеатарскиот импулс на фолклорот.

Дијалогичноста и театралноста на фолклорната поетика

Македонската фолклорна традиција (песни, приказни, гатанки, преданија, верувања, соништа, обичаи и др.) во себе има исклучително моќен театролошки потенцијал. Главните одлики на дијалогичноста и ритмичноста се во основа на примарниот конструкт на театролошкиот потенцијал. Дијалогичноста, онака како што ја дефинира рускиот теоретичар Бахтин, е поврзана со различното поимање на дијалогот и на драмскиот дијалог, а според него, дијалогот е „целина на заемно дејствување на неколку свести, од кои ниту една до крај не станала објект на друга“ (Bahtin, 1967, 70).

терминот *стилска формација* со цел да го издели од термините **правец** и **метод**. Според него, стилска формација е поим со кој ги бележиме „големите историски настанати стилски единства како наиндивидуални и наднационални книжевно-историски целини, за кои, во недостаток на прикладен термин, се зборува како за структура на структурата“ (Flaker, 1986, 27).

Позицијата е во еквилибриумот на двата субјекти, што се препознава во дијалогичноста, како еднакво учество на едниот и другиот субјект во дијалогот што се води. Речиси секое дело од фолклорот, во својата традиционална матрица ја содржи и дијалогичноста. Без разлика дали станува збор за отворен дијалог (еден лик во разговор со друг – во приказните, еден јунак во разговор со народот или народот кон него – во поезијата, приказ на верувањето/сонот и др.) или пак за онтолошката дијалогичност во сите жанрови што се дел на усно пренесуваната народна книжевност, во самата основа на наративот секогаш е прототеатарскиот импулс. Реномираниот познавач на македонската фолклорна традиција, професорот Томе Саздов, во повеќето свои дела, анализирајќи ја книжевноста пренесувана со генерации, посочува (независно од предметот на неговата анализа) дека „композицијата на македонската народна песна се одликува со живост, динамичност и непосредност на поетското дејство. За тоа посебно придонесуваат бројните **дијалози** и поретките **монолози**. Додека монолот се среќава речиси исклучиво во лириката, дотогаш дијалозите се карактеристични за лирската и за епската народна песна“ (Саздов, 1997, 22-23). Ваквото потврдување на почетната теза на моето истражување докажува дека и науката за книжевноста го препознава тој прототеатарски импулс и со него реферира на базичната дијалогичност. Она што, пак, театрологијата го надградува, е премостувањето на значењето. Од основното значење дека базичната конструкција на фолклорната творба е полна со **дијалози** и **монолози**, и го објаснува со нејзината „живост“ и можност да се пренесува со векови, а театрологијата го развива моделот, барајќи ги сите елементи кои подоцна ќе ги искористат и драмските автори и режисери. Освен во битовата драма, македонската театарска практика покажува дека фолклорот може да се искористи исклучиво и на перформативен начин². Освен „Јане Задрогаз“, уникатната прва драма на Горан Стефановски, во која ликовите говорат текст од книги на Марко Цепенков (прв пример на интертекстуализација во македонската драма) и „Чук-чук Стојанче“ и „Сребреното јаболко“ на Оливера Николова, македонските театарски режисери, Бранко Ставрев посебно го користеше фолклорот, како драматолошка предлошка на неколку негови театарски перформанси. На тој начин, од почетниот прототеатарски импулс, кој го сочинува народната книжевна традиција, се направи нејзино надградување во комплетни и комплексни театарски претстави.

Во интерес на главното истражување на овој труд, сепак треба да се фокусираме на дијалогичноста и театралноста на фолклорот. Бидејќи, во почетоците, театарот „се родил“ од митовите и ритуалите, не е случајно и јадрото на битовата драма да е сочинето од фолклорот. Поради начинот на кои се отпеани, изведени и потоа запаметени, некои од песните на народната традиција се поврзани со обредите и обичаите на народот. Обредот, како една ритуална категорија, подразбира изведување на религиозен/култен/магиски

² Таквата практика беше нагласена во доцните седумдесетти години од минатиот век и следните децении, кога „Собраните дела“ на Марко Цепенков беа промовирани и го актуелизираа фолклорот и народната традиција.

чин во одреден временски период и со одредена намена и за разлика од ритуалот што го изведува свештено лице/врач/жрец и е наменет за затворен круг, обредот е посветен на народот и изведуван од народот: „Обредните народни стихови се речиси неразделни поетски состави од обредниот чин. Текстот на овие песни бил пригоден за односниот обред, на кој стиховите му биле наменети, посветени“ (Саздов, 1997, 28). На тој начин може да се препознае комплетната слика за театралниот потенцијал на фолклорот или поточно за нераскинливата врска меѓу фолклорот и театарот. Во својата суштина фолклорот вмрежува и театарски елементи (изведба – изведувачи, костим и маска, одреден временски период/циклус, дефиниран простор). Овие театарски елементи може да бидат искористени на два начина – да го „користат“ театарското за поедноставно паметење, изведување и презентирање на фолклорот во својата основна намена или да го вметнат фолклорното во драмски и театарски материјал. Дијалогичноста и театралноста се елементи на фолклорната практика, кои, во себе, најмногу го носат театарското и го користат тоа, независно од намената.

Етнотеатар – театралноста на обредите и ритуалите

Театралноста на народните обреди и обичаи се нарекува етнотеатар. Во таа смисла се анализираат театарските елементи на сите обреди и обичаи, од: процесиите, карневалските свечености, коледарските, џамаларските/бабарските, русалиските танци, до: свадбите, крштеките, погребите. За етнотеатарот, а подоцна и за фолклорниот театар е пишувано во различни пригоди иако не многу опширно како што тоа го бара самиот феномен. Сите тие трудови посветени на таквата прототеатарска форма начелно се согласуваат дека повеќе е наративен отколку перформативен и дека главната перформативна активност може да се детектира во народниот „раскажувач актер“. Теоретичарот Ермис Лафазановски, пишувајќи за наративните корени на македонскиот фолклорен театар во истоимениот труд во екстензивниот проект на МАНУ – „Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес“ (2004), посочува токму на тоа дека во својот развоен тек, фолклорниот театар минал низ две фази: едночлена и двочлена наративна изведба. Меѓутоа, тој пишува за дефинирана форма на фолклорен театар. При анализа на театралноста на обредите и обичаите не можеме да зборуваме за дефинирана форма на (фолклорен) театар. Она што го прави овој труд е анализа на игрицата, перформативната и другите изведбени функции на фолклорната традиција и нив да ги препознава како елементи на театарската номенклатура. Меѓутоа, идејата дека изведбата може да биде едночлена и двочлена може да се искористи при анализата на уште еден наративен феномен на македонската фолклорна традиција, што во себе носи прототеатарски импулс, а тоа е **раскажувачот актер**. Раскажувачот актер, вели етнологот Танас Вражиновски во истоимената студија објавена во зборникот „Актерството и режијата во македонскиот театар“ (1999), за разлика од професионалниот актер, „ги зема врз себе сите ликови коишто учествуваат во приказната, без оглед на тоа дали тие се луѓе или животни, или

натприродни суштества, кои настапуваат како луѓе“ (Вражиновски, 1999, 51). За разлика од раскажувачот, актерот или другите форми на наративност, во етнотеатарската традиција можат да се забележат и потенцијали на изведбеност што, ова истражување има за цел да ги детектира. Во таа смисла, читајќи ги народните песни, приказни, преданија, верувања и соншта, гатанки и пословици, можеме само да потврдиме дека постои и „скриена“ слика на фолклорот во која се препознаваат сите театарски потенцијали. Затоа и тие, подоцна, ќе можат да бидат искористени од битовата драматика. Користењето на фолклорот во битовите драми е анализирано и презентирано многу пати до сега, но никогаш конкретно не се зборува/пишува за фолклорот и неговиот прототеатарски импулс. Тоа го нагласува д-р Лужина, напоменувајќи дека **фолклорот се користи за театарски цели** „за користење (преземање, цитирање, рециклирање, **театрализирање**) на фолклорните елементи на кои им биле (при)давани функции на сценски изразни средства“ (Лужина, 2008, 11).

Македонската битова драма и нејзината релација со фолклорот

„Битовата драма, како театарски жанр, е – значи – само нова (медиумска) трансформација на фолклорниот материјал (на „вечниот“ етнографски материјал со архетипска вредност), негова креативна/авторска транзиција во нов модел на комуницирање“ (Лужина, 1995, 29). Битовата драма не може да постои без фолклорот. Од досегашните темелни истражувања на темата се евидентира непрекинатата врска меѓу битовиот, народниот театар и фолклорот. Освен претходно наведените причини, тука треба да се спомене и улогата на публиката. На ист начин, како што во античкиот грчки театарски модел, публиката што ги знае античките митови и епови, сепак, оди во театар да гледа претстави пишувани според истите тие антички митови и епови затоа што сака да види како е направено, поточно да ја види изведбата (описот според Аристотел), така и во македонскиот театар, битовата драматика ја има најпосветената публика, затоа што тоа е светот во кој живеат тие луѓе, тоа е нивната традиција, нивното секојдневие, нивните обреди и обичаи. Публиката на овие претстави може комплетно да се идентификува со тоа што го гледа на сцена.

Во првата половина на дваесеттиот век, кога доминира битовата театарска естетика, на преминот од рурална во урбана животна практика, главниот фокус е токму фолклорот и традицијата, што е сосема очекувано. Бидејќи во основа битовата драма покажува слики од животот, затоа нив може да ги препознае публиката и да ги популаризира. „Тие ‘призори од животот’ (‘драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето, случки, обичаи и народни игри’; Момировска, 1977), потоа, богато се ‘илустрираат’ со етнотеатарски, фолклорни или (пак) типични/карактеристични социокултурни топоси и/или стереотипи, за да може – најпосле – целиот тој ‘материјал’ да се структурира во драмска форма со помошта на неколку типизирани сижеа“ (Лужина, 2008, 7). Без разлика дали станува збор за првите драмоделки на Џинот или последните драми на етаблираните драмски автори на битовата

драма – Крле, Иљоски и Панов, фолклорот се користи базично и илустративно. Во драмолетките на Џинот од фолклорот е преземен традиционалниот модел на секојдневието (во „Разговор или прави човек“ се препознава моделот, не затоа што е вметнат, туку затоа што тоа е секојдневното функционирање во патријархалниот модел, во кој фолклорот е сегашност, а не минато), а во драмите на Чернодрински, фолклорот е комплетно искористен и со поезијата и со верувањата и со соништата и со преданијата, во костимографијата и народните танци. Во втората битова фаза, онаа што е најпозната денес (драмите на Ристо Крле, Антон Панов и Васил Иљоски), фолклорните елементи се применети на многу суптилен начин – и како дел од секојдневието, но и со зададена причина за таквото вметнување (пример со „Парите се отепувачка“ во која драма од самиот наслов што е една поговорка, до знаците што се уште од самиот почеток, па сè до крајот во кој традиционалната функција на семејството е покажано низ призмата на посветеноста и одржувањето на честа/чесноста). Во стогодишната битовска традиција фолклорот е сеприсутен дел. Тој е еден од основните структурални елементи на битовата драма и затоа поттикнува да се истражи структурата на јадрото на самиот фолклор во потрагата по театралните елементи.

Презентација на театролошките модели што го докажуваат тврдењето дека фолклорот поседува прототеатарски импулс

Фолклорот, пишува д-р Лузина, „не подразбира само/исклучиво она што би можеле да го именуваме како **етносупстрат**, туку го подразбира севкупниот начин на живеење и на мислење, сублимат на севкупната култура којашто секогаш (во историите на секоја од одделни национални култури), во исто време (на преминот од патријархалниот во урбанизиран начин на живеење), се искажува на сосема ист начин“ (Лузина, 2008, 15). Во првата фаза на битовата драма, фолклорот се користи на иманентно ниво. Се подразбира во: однесувањето, говорот, начинот на живот и во обичаите што се презентирани во драмските текстови. Тука би ги споменала: сите драми на Чернодрински („Македонска крвава свадба“, „Робот и агата“, „Зло за зло“ и др.), Молеров (посебно „Змејовата невеста), единствената драма на Марко Цепенков („Црне Војвода“), како и драмите на Брадина и Ангелко Крстиќ, кои се пишувани на српски јазик.

Во втората најрепрезентативна фаза на битовата драма, драмите на Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов, фолклорот се презентира на едно напредното ниво. Се подразбираат елементите на традицијата, народните обичаи и верувања и тие се имплементирани во драмското дејство. На пример, во „Бегалка“ на Васил Иљоски народните обичаи, ора и верувања се структурата на: драмското дејство, заплетот/конфликтот и расплетот. Секој дел од текстот, без разлика дали е наменет за говорење или изведба е дел од фолклорот од празниците на кои се случува дејството (Прочка и верувањата поврзани со неа) и од патријархалната слика на семејството и посебно перформативните елементи на тие верувања (народните ора, свршувачката, обичаите проследени со бегањето и помирувањето). Последната маниристичка

фаза на битовата драма од фолклорот зема само по некој елемент, колку да потсети на традицијата. Осиромашени од верувањата, обичаите, песните и празниците, овие драмски текстови содржат само елементи на традиционалните фолклорни карактеристични црти. Тоа е логично, поради промената на театарската естетика и културолошките и општествените промени.

Случајот „Силјан штркот“

Во прилог на тезата за прототеатарскиот импулс на фолклорот, македонската драматика и театар го имаат случајот со „Силјан штркот“. Најдолгата приказна зачувана од Марко Цепенков во македонскиот театар е драматизирана неколкупати, а посебно е важно нејзината десеминација во драмскиот текст на современиот автор Дејан Дуковски „Силјан Штркот Шанца“. За стилот на кој пишува Марко Цепенков, пишува повеќе пати Томе Саздов, нагласувајќи дека неговиот стил „многу живо и раскошно го презентира токму народниот раскажувачки збор, мошне адекватно го репродукува усното кажување. Разновидно и богато нијансирајќи ја изразната фактура на нашата народна приказна, М. Цепенков забележливо ги разви можностите на нејзината експресија“ (Саздов, 1986, 204). Ова е примарната теза дека оваа приказна може лесно да се драматизира и театрализира, а со тоа и да биде лесно прифатлива од страна на публиката што ќе ја гледа. Нејзината актуелност и популарност се гледа во тоа дека е поставена седум пати од 1946 до 2001 г. Првата драматизација ја има направено и режирано Петре Прличко и таа е изведена како куклена претстава во 1946 г. Следната изведба е во 1948 г. на сцената на Народниот театар од Битола (истата драматизација на Прличко) во режија на Петар Павловски. Во 1950 година, режисерот Димитар Колчаков, ја режира истата драматизација во Народниот театар „Антон Панов“ – Струмица. Оваа драматизација на Прличко се користи и две години подоцна во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ од Велес, во режија на Стојан Сердарски и Димче Петров. Веќе наредната претстава „Силјан Штркот“ ја драматизира и ја режира Бранко Ставрев, огромен познавач на македонската фолклорна традиција, во 1988 г., на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп. Оваа претстава го покажува и начинот на кој фолклорната естетика станува интертекст и цитат во современата модернистичка театарска практика, а со тоа таа ја пласира како вовед во постмодерната театарска практика.

Познатиот македонски драмски автор Дејан Дуковски во 1991 година ја пишува драмата „Силјан Штркот Шанца“, која ја посветува „со голема почит кон двајцата мои учители, чии мотиви и мудрост се користени: Марко Цепенков и Петре Прличко“ (Дуковски, 2012, 435). Драмата е преизведена на 31 март 1991 година на сцената на Театарот за деца и младинци, во режија на Драгослав Тодоровиќ. Овој драмски текст и претставата комплетно ја докажуваат тезата дека фолклорот во себе го содржи театарскиот импулс и тој може, низ времето, да се надградува на ваков актуелен начин. Колку и да ја следи приказната зачувана и запишана од Марко Цепенков, колку и да ја

користи базата на драматизираната верзија на Петре Прличко, Дејан Дуковски создава авторски и автентичен драмски текст во кој е испреплетена целата неговата драматика и поетика.

Овој авторски текст покажува како традицијата може најкреативно да биде искористена во театраликата на една земја, а со тоа таа да стане и основа за понатамошни развивања на идејата, како што покажа втората верзија на истиот текст, поставен во режија на Срѓан Јаниќијевиќ, на сцената на Македонскиот народен театар, со премиера на 20 октомври 2016 г. Ова е една од ретките претстави во македонскиот театар, каде што и публиката и изведувачите уживаат во самата изведба. Прототеатарскиот импулс на фолклорот е поткренат на повисоко ниво, е актуализиран и модернизирани, а со самото тоа е и едукативен и креативен. Од денешен аспект тоа е најрепрезентативниот пример за тоа како македонската фолклорна поетика може да биде рециклирана и реактуелизирана во современата театарска практика. Со тоа се покажува и влијанието и односот кон традицијата, што се базичните парадигми на фолклорот.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

- ДУКОВСКИ, Д. (2012). *Драми*. Скопје: Култура.
- ЛУЖИНА, Ј. (1995). *Историја на македонската драма – Македонската битова драма*. Скопје: Култура.
- ЛУЖИНА, Ј. (2000) (прир.) *Прилози за историјата на македонскиот театар*, зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- ЛУЖИНА, Ј. (2008) (прир.) *Македонска битова драма*. Битола: Микена.
- ПОЛЕНАКОВИЌ, Х. (1989). *Во екот на народното будење. Избрани дела бр. 4*. Скопје: Македонска книга.
- САЗДОВ, Т. (1986). *Фолклористички студии*. Скопје: Наша книга.
- САЗДОВ, Т. (1997). *Усна народна книжевност*. Скопје: Детска радост.
- СТАРДЕЛОВ, Г. и др. (2005) (ур.) *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*. Скопје: МАНУ.
- СТОЈАНОСКА, А. (2018). *Театар: предизвик, студии и есеи*. Скопје: Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ (електронско издание).
- ХАЌИ КОНСТАНТИНОВ-ЏИНОТ, Ј. (1987). *Избрани страници*. Скопје: Мисла.

Латинични изданија

- ВАНТИН, М. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: NOLIT.
- COUNSELL, C. and WOLF, L. (2001). *Performance analysis*. London and New York: Routledge.
- FLAKER, A. (1976). *Stilska formacija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

PAVIS, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. London and New York: Routledge.
Ana Stojanoska

FOLKLORE AND ITS PROTO-THEATRICAL IMPULSE

Summary

The most sustained stylistic formation in Macedonian drama and theater - Folk drama shows that its roots lie in the theatricality of rites and customs. This traditional ethnotheatrical model inherited from folklore is the core of folk drama and theater. The initial elements of my research are focused on the determination and elaboration of the basic topos of the creation of the folk drama. The theatrical research continues in the theoretical elaboration of the proto-theatrical elements contained in all faces of the folklore. The paper deals with theoretical and theatrical research on the way in which folklore uses theatrical elements to its advantage and how the theater takes the models to transpose them to a higher level. For this purpose, the paper is divided into several chapters: Dialogic and Theatricality of Folk Poetry, Ethno Theater - Theatricality of Rites and Rituals, Macedonian Folk Drama and its Relation to Folklore, and examples of the use of folklore in theatre plays and performances. The research concludes with a presentation of theatrical models that prove the claim that folklore possesses a proto-theatrical impulse. For this purpose, contemporary domestic and foreign theatrical literature will be used and examples from the Macedonian folk drama will be analyzed.