

УДК 792:821.163.3-291.1

398.54:792.2

DOI

Датум на прием: 31.12.2025

Датум на прифаќање: 26.1.2026

Изворен (оригинален) научен труд

НАРОДНАТА ДРАМА ВО ХРИСТИЈАНСКИ ДИСКУРС*

Катерина Петровска-Кузманова

ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

kpkuzmanov@yahoo.com

Апстракт: Народната драма во христијански дискурс претставува синтеза меѓу народната традиција и религиозниот светоглед. Таа се развива во контекст на длабоката поврзаност меѓу народното верување, христијанските догми и обредните практики. Појавата на народната драма во христијанскиот дискурс не претставува судир на два концепти, туку креативен дијалог, низ кој се синтетизира тенденцијата христијанската догма да се преобликува во служба на заедницата. Во рамките на нашето истражување ќе ги разгледаме и карактеристичните форми на изведба, како што се: мистериите, миракулите и моралитетите во кои најдобро се илустрира врската меѓу народната драма и религијата, но исто така ќе се осврнеме на литургиската драма, во смисла на нејзината улога за развојот на театарот. Во овој контекст ќе бидат разгледани и религиозните драмски изведби, за кои сметаме дека, според нивните карактеристики, можеме да ги вброиме во народни драми, а во кои најилустративно се согледува христијанскиот дискурс, како што е *Вертеп*. Целта на ова истражување е да се покаже дека овие форми на драмско изразување се вкоренети во народната традиција и претставуваат дел од нашата културна меморија.

Клучни зборови: мистерии, миракули, моралитети, литургиска драма, Вертеп

Со навлегувањето на христијанската догма во паганските средини доаѓа до промена во менталитетот на групите, кои сè уште биле поврзани со старите верувања. Преку проекцијата на елементи, кои биле својствени на нивните верувања, во комплексот на христијанството, свештенството настојувало да создаде слики за измислени јунаци и легенди, со кои би ги објасниле прашањата што ги засегаат верниците. Токму затоа можеме да забележиме дека театарот во овој период од својот развој вршел значајна социјална функција и ги барал одговорите на прашањата кои биле витални за човекот.

* Трудот претставува дел од проектот „Лексикон на македонскиот фолклор“, финансиран од Министерството за образование и наука на РС Македонија во согласност со Договорот за финансирање на научноистражувачки проект на ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје за 2025/2026 год., бр. 15 – 6632/11 од 24.7.2025 година.

Трансформативната моќ на театарот ја согледуваме преку способноста, во различните временски периоди, да ги надмине забраните и кризите со ширењето на своите граници здобивајќи се со нови димензии. Ова најилустративно се гледа во односот на христијанската религија кон формите на драма и на театар, кој бил активен во почетокот на новиот век.

Релацијата што се воспоставува меѓу христијанството и драмско-театарскиот вид започнува со бројни осуди и отпор кон театарските изведби и сличните појави, но постепено, од страна на свештенството, доаѓа до прифаќање на одредени форми на театар, а одредени делови од свештенството активно учествувало во неговиот развој и во популаризацијата (Петровска-Кузманова 2006: 17–27). Во таа смисла може да се каже дека потпирањето на византиската култура и на православие не претставувало ограда од сето она што доаѓало од западните простори, туку напротив, во тие вкрстувања се раѓале форми на изразување, кои најмногу им одговарале на луѓето, кои живееле на одреден простор, во периодот од IX до XV век. Тоа произлегува од сознанието дека христијанството, преку религиозните драмски изведби, се обидува да одговори на прашањата кои биле доминантни за луѓето во деветтиот и во десеттиот век, што укажува дека преплетувањето на драмата и христијанството може да се смета за цивилизациски чекор. Ова сознание ни укажува дека уште од деветтиот век станало извесно, а во подоцнежните векови тоа и постојано се потврдувало, посредувањето на христијанската религија меѓу народот и културата која била создавана во минатото.

Во христијански дискурс, драмската форма најпрво се појавила како дел од литургијата. Литургија претставува главна христијанска црковна богослужба.¹ Но, самиот термин има своја еволуција од петтиот век пред новата ера кога означувал народен чин (Kovalski 1989: 110) и немал религиозно значење сè до почетокот на вториот век пред новата ера кога започнува да се употребува за означување на сакралните ритуали, кои се вршеле во храмот во Ерусалим. Оттука, подоцна навлегува во христијанската терминологија и го добива денешното значење. Во смисла на драмско-театарски вид, со терминот литургиска драма се означува вид претстава што се изведувала во црквата или во близина на црквата и раскажувала приказни од Библијата и за светците. Иако нивните корени биле во христијанската литургија, ваквите претстави не се изведувале како суштински делови на стандардна црковна служба. Јазикот на литургиската драма бил латински, а дијалогот често содржел едноставни монофони мелодии.²

¹ „Официјален дигитален речник на македонскиот јазик“, <https://makedonski.gov.mk/corpus>.

² „Liturgical drama“, <https://is.gd/BRnconf>.

Литургиската драма почнала да се развива од велигденската служба во која се вметнувал дијалогот познат како *Quem quaeritis*³ (Harvud 1998: 97–98). Литургиската драма постепено се зголемувала по должина, а станувала посоефицицирана, и особено била популарна во текот на XII и XIII век. Култовите на светците заземале значајно место во развојот на литургиските драми кои се појавиле во XII век, а кои подоцна интензивно се развивале во поширокото европско општество, понекогаш поттикнати од самата црква, за да ги доближат своите доктрини на пошироките народни маси. Во Византија, по смртта на античката драма, се појавуваат литургиски и полемички дијалози. Но, со иконоборството се нанесува голем удар на развојот на драмско-театарскиот вид, во рамките на црквата. Сепак, податоците со кои располага историјата на драмата и на театарот ни покажуваат дека слаби појави на литургиска драма се забележуваат во некои служби, кои биле вршени во црквата „Св. Софија“ во Константинопол (Костас 2002: 94–102).

Свештениците од единаесеттиот и од дванаесеттиот век почувствувале потреба да го доближат Господ до народот, да осмислат нешто ново. Во таа насока тие решиле сите библиски најпознати приказни да ги преточат во театарски спектакли или претстави. Сметале дека преку гледање на овие театарски изведби, народот може подобро да се запознае со верата, и со Библијата. Од овие изведби се создале *мистеријите*⁴, како посебен драмски вид, кој се развил во рамките на христијанството, а го преминал прагот на храмовите и почнале да се изведуваат низ градот. Застапниците на еволуционистичката теорија на средновековната драма истакнуваат дека нејзиниот постепен секуларизам настанува со преминот од латинскиот на народниот јазик. Мистериите во својот развој се среќаваат во два вида: 1. Мистерии што се базирани врз библиските приказни во рамките на црквата, кои биле следени со антифоно пеење (нивните теми биле *Создавањето, Адам и Ева, Убисвојето на Авел* и сл.); 2. Втората насока во која се развиваат мистериите се претставите, посветени на светците, во кои се тематизираат чудесните интервенции на светците, како Св. Никола или Св. Марија и др., во животите на обичните луѓе. Следејќи ги текстовите на мистериите не се забележува никаква разлика меѓу човекот од четринаесеттиот век и луѓето од времето на излегувањето од Египет или во времето на Христовото раѓање. Но, во контекст на народната драма треба да се каже дека за разлика од литургиските изведби кои се одвивале во рамките на

³ Во превод: *Коѓо барајте?*

⁴ *Мистерија* е света тајна за божествениот збор, *мистеријата* е нешто несфатливо, необјасниво, онострано, надумно итн., <https://is.gd/vTWrlx>; *Мистерија*: тајна, таинственост; енигма, <https://makedonski.gov.mk/corpus>.

црквата, мистериите излегуваат на градските улици или како што забележува Харвуд: „мистериите го запалиле театарскиот оган и тој продолжил да гори низ цела Европа“ (Harvud 1998: 108). Во нив може да се најде исклучителна убавина ако се има предвид дека овие текстови се пишувани за драмска изведба во еден многу специфичен театар, поврзан со верската прослава, пред публика, кои, своите емоции и фантазии, ги внесува во претставата. За нас денес е јасно дека силата на средновековниот театар била во една блескава театралност⁵, која ги придобива срцата на луѓето (Harvud 1998: 117). Овде треба да се забележи дека луѓето користат широка палета на термини за да ги именуваат своите претстави, а Роберт Чејмберс, во оваа насока, забележува дека мистерија се употребува за верска игра воопшто. Траги од мистериите можат да се најдат во богомилските дијалози од кои овде ќе го споменеме: „Слово за Адам и Ева“, кое се смета дека одиграло значајна улога во развојот на мистеријата, но, и во драмскиот текст за Аврамовата жртва, кој е обработка на текстот „Словото за Исак“. Овој апокрифен текст содржи низа драмски елементи, како што се: дијалогот што е присутен во поголем дел од текстот, а пасажите меѓу дијалозите се дејствени и активни. Сето тоа придонесува овој мотив во XIX век да добие своја драмска форма⁶, што ни укажува дека овој мотив бил препознаен и популарен.

Некако во исто време свештенството почнало да развива и да изведува голем број претстави за светците во рамките на својата света црква, кои се нарекувале *миракули*⁷. На почетокот главни и единствени актери во изведбите на овие библиски и црковни приказни биле само свештениците, а првите сцени биле скалите пред црковните објекти. Свештениците, миракулите ги изведувале пред своите верници, пред народот, кој добро реагирал на нивните изведби и добро ги прифаќал. Популарноста на овие изведби ја раѓа потребата за поширок простор, па своите претстави ги преселиле на улиците и на градските плоштади. Почнале да прават подвижни сцени кои се движеле со помош на запрежни коли, на кои ги изведувале своите претстави, кои понекогаш биле поврзани во низа од сцени со кои се покривале сите теми од старозаветното Настанување до новозаветното Откровение. Набрзо претставите почнале да се менуваат и да се играат без учество на свештениците. До крајот на четринаесеттиот век драмата добива нова форма и нови теми, кои се однесуваат на моралот. Ликовите на сцената

⁵ Според Чејмберс, театралноста се дефинира како „неприродност“, додека Харвуд, овој збор го користи за израз на неоспорена уметност и живост на победоносниот театар (види: Harvud 1998: 117).

⁶ *Жерџа или служба Аврамова* (превел поп Андрей П. Дойнов Робовскии 1858), Историски Музеј на град Велес, бр. 81.

⁷ Зборот *миракул* означува чудо, но и вид средновековна драма, сродна на мистеријата. Види повеќе на: <https://enciklopedija.hr/clanak/mirakul>.

уште се генерализирани, но тие развиваат гласови и карактеристики, кои им се својствени на луѓето. Оваа драма, со универзален квалитет, била многу популарна. Нејзината сила лежи во авторовиот талент да ги ослободи ликовите од симболизмот и наместо тоа дозволува да дојде до израз нивната видлива индивидуалност. Моралната суштина е засилена со тоа што се воведува говорниот тон во поширока алегорија. Во шеснаесеттиот век ликот на Ѓаволот од моралитетите преминува во својата најпозната инкарнација – во ликот на Мефистофел во драмата на Кристофер Марло, „Доктор Фауст“. Имајќи го предвид овој факт може да се каже дека „Доктор Фауст“ на Кристофер Марло стои на крајот на една традиција и во почетоците на друга. Формата на моралитет на наше тло ја наоѓаме во дијалошката форма на „Разумниците“. Моралитетот овде го наоѓаме во самиот текст – во оформувањето на ликовите и интенцијата на авторите да се просветлат и да се забавуваат луѓето. Според Вера Антиќ, овде среќаваме еден просветителски дијалог во кој често провејува ироничен тон. Во него станува збор за темите од Стариот и од Новиот Завет, создавањето на различни природни појави, но и за прашањата поврзани со Господ и со Ѓаволот.⁹

Меѓу најзначајните религиски драми, кои, во вид на театарски претстави се прикажувале во минатото, секако дека спаѓаат овие сценски изведби, поврзани со раѓањето на Исус Христос, кај нас познати под името *Верџеј*¹⁰. Во својата првична форма, играта *Верџеј* имала строго религиозен карактер, но со текот на времето таа се менува и се додаваат делови во кои може да се пронајде сатира, која се однесува на современите состојби. На Балканот, *верџејшиџе* прв пат се забележани во ракописните песнарки од XVIII век кога е забележан и

⁹ Повеќе: В. Стојчевска-Антиќ. 1996. *Средновековен зборолейџиџе*. Скопје: Мисла.

¹⁰ Зборот *верџеј* се јавува во XIII век со значење пештера. Самата драмска игра своето име го добива според реквизитот кој го носат учесниците во играта, а тоа е дрвената куќичка која треба да ја симболизира пештерата во која е роден Исус. Куќичката што ја носеле изведувачите била направена од сандаче покриено со хартија во боја, во која имало слама врз која биле сместени ликовите на Пресвета Богородица, Свети Јован Крстител, овци, овчари итн. Овие поворки се забележани во историјата на христијанството, па така во Византија се споменуваат поворки кои ја носеле куќичката вертеп за време на цариградската божиќна вечерна литургија, во присуство на: свештениците, верниците и присутниот народ. Сето тоа било следено со поворка на учесници, преправени во: Јосиф, Ирод и војниците и Марија, која го носела Исус на рацете (...). Тие биле следени од тројцата источни кралеви: Гашпар, Валтазар и Мелхиор, заедно со овчари и комедијанти (Повеќе: К. Петровска-Кузманова. 2019. „Народен театар – Вертеп“ во *Фолклорен иџеаџиџар – дефинирање и истаџирање*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 103–119).

првиот непотполн текст во кој е предаден дијалогот меѓу Ирод и Гашпар, односно меѓу Валтазар и Мелхиор. Во Македонија е позната *вершејската* игра во својата подоцнежна варијанта, каде што учесниците се живи актери, а податоци за нејзината изведба се среќаваат во првата половина на дваесеттиот век. Вертепот се изведувал во црквите пред верниците, а подоцна по: домовите, кафеаните и други места, каде што, во тоа време, односно околу Божиќ, се собирал народот. Тоа ни покажува дека драмската игра што настанала во закрилата на црквата подоцна продолжила да се развива низ градот и се одвоила од световниот обред. Според своите карактеристики, играта *Вершеј* може да ја определиме како религиозна драма на народен јазик, која се развива од црковната драма. Овие драми, од денешна перспектива, можеме да ги следиме во две форми: како вид куклен театар¹¹ и како поворка од маскирани учесници.

За постоењето на оваа игра и на нејзината изведба, во рамките на Божиќните празнувања, потврда наоѓаме во еден нотиран зборник во црквата „Св. Димитрија“ во Скопје, кој завршува со пасторалната игра „Вертеп“ или „Свезда“ од Божидар Д. Лукиќ (Стојчевска-Антиќ 1987: 93). Во изведбата учествувале групи од по десетина деца. *Вершејот* за време на изведбата се ставал на маса или на друго поиздигнато место за да го гледаат сите. Најпрвин се пеел тропарот „Рождество твоје“, а потоа се изведувала драмата со постојани монолози и дијалози, особено на тројцата кралеви, потоа настапувал овчарот и другите учесници во обредот. Според податоците и според досегашните истражувања, оваа игра се изведувала во: Скопје, Охрид, Битола, Струга и Крушево. Најразвиена форма имала во Скопје и во Охрид, каде што низ текстот можат да се препознаат деловите од општото

¹¹ Оваа игра, во својата оригинална форма, е позната како куклен народен театар, кој се изведувал на сцена, што претставувала зграда на два ката. Сцената на која настапувале актерите кукли била кутија направена од иверка, која, на врвот, имала покрив, украсен со позлатена хартија. Во овој вид на *Вершејот*, светиот акт се играл на горната сцена, а световниот – на долната, па според тоа јасно е дека текстот е поделен на два дела. Првиот дел е стабилен и речиси насекаде е ист, а промените, ако ги има, се однесуваат на вметнување поучни стихови или старозаветни приказни. Во овој дел централно место зазема раѓањето на Исус, масакрот на невините, а играта завршува со смртта на Ирод и со неговото изнесување од сцената од страна на ѓаволите. Вториот дел е променлив и во него се изведуваат различни комични сцени од животот. Со текот на времето куклите исчезнуваат од вертепската игра и нив ги заменуваат актерите. Вертепската игра во Македонија е изведувана од живи актери (ученици), кои ја носеле кукличката, а најчесто бил изведуван делот со раѓањето на Исус и тројцата кралеви од Исток.

сценарио на *вершејската драма*. Особено е застапен третиот дел – доаѓањето на тројцата кралеви.

Во Охрид, *вершејциите* влегувале во куќа со песната: *Рождество Твоје Христие Боже наш (...)*. Потоа, во домот/дворот го оставале вертепот на земја или на маса и еден од статистите прашувал: *о, к'ј сѝе вие ѝри царој (...)*, по што се претставувале кралевите: Ирод, Гашпар и Валтезар, кои, во стихови, ја кажуваат познатата библиска приказна за тројцата кралеви што дошле да му се поклонат на Исус, а играта завршува со дарувањето на изведувачите и со зборовите на овчарот: *Рисѝос се роди, домаќини граѓи* (Стефанија 1991: 284). Освен оваа развиена варијанта, која содржи развиено драмско дејство со индивидуализирани улоги, во Охрид постои и варијанта со хорско учество на сите учесници во изведбата, и со желби за благодет го најавува раѓањето на Исус:

Добар ден домаќине драги
одејќи од куќа во куќа,
навратифме и к'ј тебе
и на твојата фамилија
да го најавиме
рождеството Христово.
За многу години!
Догодина поголем плод на нива
и појќе грозје в лозје...

(Стефанија 1991: 284).

Во Битола¹², спроти Божиќ, група момчиња ја носеле Исусовата куќичка и оделе по куќите пеејќи религиозни песни или изведувајќи драмска игра во врска со раѓањето на Исус. Овде се изведувале две сцени од кои едната била со мотивот на Христовото раѓање, а другата – во врска со средбата на мудреците од Исток (Стерјовски 2004: 37). Најпрво ги кажувале стиховите:

Рожество твоје, Христие боже наш
во Сијам родилсја свет разума,
тебе поклањам ти се. (...)

(Стојчевска-Антиќ 1987: 96).

По Втората светска војна, во Македонија, поради развиениот негативен однос кон црквата и кон религијата во целина, поворките со *вершеј* исчезнуваат. Врз исчезнувањето на овие поворки има влијание и промената на системот во овој период, при што црковно-

¹² Во еден дел од Битола, куќичката на Исус се нарекува „спиљон“, па и самата поворка се нарекува *сѝлиони*, што укажува на грчко влијание (повеќе: Стојчевска-Антиќ 1987: 94).

религиозните содржини се ставени надвор од училишната програма, па со тоа и организирањето на овие поворки. Тие, денес, во регионите каде што се изведувале во минатото, постојат само во сеќавањата на учесниците или постојат во некоја модифицирана форма, како што е случајот со обичајот *Дева*, кој и денес се изведува во Крушево (Караџоски 2018: 61–69).

Во изведбата на *Верџејоџи* се содржани голем број елементи преку кои можеме да го означиме како фолклорен театар: текст, лица, реквизити, костими, глума итн. Овде особено е интересно прашањето за употребата на театарскиот костим и преобразбата на учесниците во изведбата. Театарскиот костим и театарската маска во народниот театар – како и во секој друг театар со живи актери – му помагаат на самиот актер да се претстави како тоа дејствувачко лице што го претставува или да стане актер *sui generis*. Но, исто така, појавата на ликовите на: Христос, Марија и други светци, во нивните костими, освен естетската, имаат и религиозна функција. Имајќи ги предвид сите погореспоменати карактеристики, можеме да кажеме дека *Верџејоџи*, како форма на народен театар, претставува значаен културен фактор кој влијаел врз духовниот живот на населението.

Средниот век го оживеал театарот и го вратил во животот на заедницата. Постои мислење дека народната фантазија и востановените ликови од сосема различни традиции и од ритуалната култура успеале да се вовлечат во таа форма и да ја оживеат. Во исто време религијата веќе не можела да претставува камен темелник на средновековниот театар. Но, средновековната драма за моралот станува камен темелник за писателите од времето на ренесансата, кои се инспирирани со внатрешните борби и свеста на човекот, а тоа е поправо моментот кога драмата станала литературна уметничка форма. Следејќи ги истражувањата во областа на развојот на драмата, можеме да кажеме дека разликуваме два вида света на драмата: книжевна и народна. Во некои случаи народните пиеси, како и народните обичаи, исполнуваат истовремено и религиозна и церемонијална функција, додека кај други – религиозната функција отсуствува и останува само церемонијалната. Народните пиеси на евангелски и на библиски теми, со теми од животот на светците, и за гледачите, и за самите артисти, носат заедно естетска и религиозна функција. Во оваа смисла Слободан Новак и Јосип Лисац ќе забележат: „Протоплазмата на модерната европска, па и наша драматика, иако се чува во литургиските кодекси, драматизира едно нелитургиско време. Таа се драматизира во просторот, кој не сака да биде простор на: молитвата, јазичка шематизираност, временска некаузалност и цикличност. Таа го организира театарското гледање во кое да се зборува сценски и да се слуша сценскиот говор не значи молитва и изговарање на кредото“ (Novak & Lisac 1984: 9).

Наместо заклучок ќе забележиме дека социолошките, антрополошките, идеолошките и урбаните димензии на овој вид изведби, а не само неговата естетика, се валидни за одредување на местото на театарот во современоста и за разбирањето на неговата функција во рамките на големите системи на вредности и убедувања: „Средновековниот театар потсетува дека смислата на театарот не е исклучиво производство на уметноста, туку театарот дејствува како општествен медиум, значајна општествена институција и идеолошки канал, дека тоа е лабораторија на општествената самосвет и одблесок на општествената самоориентација“ (Klaić 1988: 23–24). Тоа е театарска практика во која се содржани обрасците за разбирање на цела низа манифестации од современиот колективен живот, кои денес се приредуваат. И затоа, овие театарски форми го заслужуваат вниманието на современите театролози, не само поради својата драматургија, туку и, со своите трансестетички аспекти, заради својата социјална улога во животот на локалната заедница, кои ја прават врската меѓу општоста на христијанската религија и посебноста на локалниот идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Караџоски, В. 2018. „Обичајот ‘Дева’“. *Македонски фолклор*, год. XL, бр. 74. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепеков“, 61–69.

Костас, В. 2002. *Позориштите у Византији*. Подгорица: ЦИД.

Марјановиќ, В. 2012. „Обредне поворке, игракази и литургијске драме у зимском циклусу обичаја на простору Србије“. *Гласник Етнографског музеја*, бр. 76. Београд, 43–61.

Матицки, М. 1987. „Вертепите како особен вид граѓанска поезија“. *Сџектар*, бр. 9. Скопје: Институт за македонска литература, 189–197.

Миловска, Д. 1997. „Богомилски дијалози“. Зборник *Македонската драматургија/драматика помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: Македонски театарски фестивал Војдан Чернотрински, 115–120.

Петровска-Кузманова, К. 2006. *Ритуалот и драмата*. Скопје: Маска.

Петровска-Кузманова, К. 2019. „Народен театар – Вертеп“. *Фолклорен театар – дефинирање и исјражување*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 103–119.

Стерјовски, А. 2004. *Биџола. Каријатиди на театарот*. Битола: Народен театар Битола.

Стефанија, Д. 1991. „Божикен обред со вертеп во Охрид“. *Македонски фолклор*, год. XXIV, бр. 47. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепеков“, 281–289.

Катерина Петровска-Кузманова – *Народнаија драма во...*

Стојчевска-Антиќ, В. 1987. *Меѓу книжевен ѿексќи и фолклор*. Скопје: Студентски збор.

Стојчевска-Антиќ, В. 1996. *Средновековен зборојлеи*. Скопје: Мисла.

Латинични изданија

Chambers, E. K. 1903. *The Mediaeval Stage*. Oxford: Oxford University Press.

Harvud, R. 1998. *Istorija pozorišta*. Beograd: Clio.

Klaić, D. 1988. *Pozorište i drame srednjeg veka*. Novi Sad: Knjizevna zajednica N.Sada.

Kovalski, J. V. 1989. „Drama smrti“. *Pozorište*, br. 3-4-5-6. Tuzla, 110–124.

Novak, P. S. & J. Lisac. 1984. *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Split: Logos.

Сајтографија

[На сите линкови е пристапено на 30.12.2025]

„Hrvatska enciklopedija“, <https://is.gd/djHckM>.

„Liturgical drama“, <https://is.gd/BRncnf>.

„Morality play“, <https://is.gd/ao0cAi>.

„Mystery play“, <https://is.gd/vTWrLx>.

„Дигитален речник на македонскиот јазик“ <http://drmj.eu/show/>.

„Официјален дигитален речник на македонскиот јазик“, <https://makedonski.gov.mk/corpus>.

FOLKLORE DRAMA IN CHRISTIAN DISCOURSE

Katerina Petrovska-Kuzmanova

“Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje

kpkuzmanov@yahoo.com

Summary

Religious genres reflect the need of people to make the invisible visible, which shapes them in many biblical characters and at the same time represents the sprout of the new secular drama. Thus, we can say that mysteries, miracles and morality play return theater to the life of the community. The *Vertep* and the *Deva* are a true example of the synthesis between Christian faith and folk culture. In them we encounter more than a ritual performance – they are a living expression of the spirituality of the people, of their need to understand and approach the divine through close and understandable symbols. As a folklore drama in Christian discourse, the *Vertep* testifies to the power of drama to educate, unite and enlighten. *Deva* can also rightly be considered a folklore drama in Christian discourse. It is not theater in a classical sense, but a ritual dramatization. But as such, it represents an important part of the folklore heritage. Considering all the above-mentioned elements, we can say that they can be studied as living dramas that reflect the religious and cultural identity of the people.