

УЛОГА РЕЖИЈЕ МАСОВНИХ ТЕАТРАЛИЗОВАНИХ ПРАЗНИКА У ПРОЦЕСУ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ ДРОМЕНА У САВРЕМЕНЕ ФОРМЕ ПРАЗНИЧНЕ КУЛТУРЕ

У раду ће бити спроведен, анализиран и размотрен кратак еволутивни преглед развоја масовних театрализованих форми – од традиционалних дромена до савременог спектакла (маскарада, шоу-програма и карневала) код Срба у периоду од XIX до почетка XXI вијека. Такође ће бити дат увид у природу, структуру и елементе режије масовних театрализованих празника у контексту раста и развоја савремених празничних форми.

Као форма масовног театрализованог празника, дромена ће бити сагледана у ширем и ужем контексту развоја њених елемената. Постепеним испитивањем и проучавањем специфичних цивилизацијских подручја – у оквиру којих се развијала српска дромена – рад ће настојати да прикупи и систематизује оне елементе који доприносе трансформацији и ревитализацији формално-садржајних компоненти савремених празничних форми, тј. театрализованих празника, масовних сцена и савремених дромена. Уз то, улога редитеља масовних театрализованих форми је пресудна.

У раду се потцртава значај редитеља савремених масовних театрализованих празника, који наступа са циљем формирања временско-просторног оквира за поменуте форме визуалних умјетности – у линеарном току, у кратком временском периоду, на једној сцени, укључујући многа средства изражавања. Користећи комплементарност спектакла, редитељ изражава слојевитост сценске радње и ствара визуелизовану слику. На овом нивоу, редитељ формира сложен однос са савременим формама дромена и празника, вршећи једну од главних улога у ревитализацији традиционалних форми празничне културе.

Кључне ријечи: празник, дромене, режија театрализованих празника, редитељ, култура, драматургија, сценарио

* mladen.kokosar@ffuis.edu.ba

1.

Театрализоване дромене као дио календарског зимског и прољећног циклуса биће сагледани у оквиру српског културног круга. Под одредницом „културни круг” подразумејемо духовно и културно јединство у ужем или ширем друштвеном контексту, као и „простор излучивања једне, матичне културе, прожете другим, различитим културним заједницама” (Пијановић, 2012: 16). Процес формирања структуре и јачања квалитативних и квантитативних елемената унутар српског народа остварен је усвајањем већ постојећег наслеђа, обogaћивањем универзалних вриједности људског духа и „системом прихватања норми у коме се човек прилагођава и опстаје у ужој или широј заједници” (Пијановић, 2012: 10). Временом је формиран оквир културе, који – према Сингеру – своје саморазумијевање и слику о себи формулише кроз „културалне перформансе” или културалне изведбе које појединац представља и онима унутар (сопствене) културе и онима изван ње (Fischer-Lichte, 2014). Кроз дуг процес историјског осмишљавања и развоја властитих елемената и форми, српски културни круг је систематизовао слој вриједности у који спадају и празничне културалне (театрализоване) изведбе, назване – **дромене**.

У овом раду ћемо користити интерпретативне, структуралне и дескриптивне методе. Употреба интерпретативне методе омогућава идентификацију имплицитних, скривених значења у оквиру дромена. Употреба структуралних и дескриптивних метода унапријед је одредила етапе извођења и методе његовог приказивања. Оптика теоријског промишљања о изведбама је такође интегративна: знања из различитих области науке, али и различитих културних простора, могу се користити за истраживање. Ова чињеница оправдава и предодређује културолошку и театролошку природу приступа.

Главна садржајна разматрања која чине основне принципе рада биће усмјерена на конституисање појмова и значења дијахронијских и синхронијских слојева у структури српских традиционалних модела празничне културе, у којима дромене заузимају значајно мјесто. У раду ће бити ријечи о размјерама трансформације дромена усред савремених „свјетлосних” токова у области српске празничне културе, до формирања визуелног и сајбер-карневала, а у контексту развоја режије масовних театрализованих празника.¹

¹ У оквиру културолошких наука, природа и појам масовних (театрализованих) изведби је одређена појавом (појмом) **дромена**, док се у теорији позоришта и извођења дефинише као – **културална изведба** (енг. *cultural performances*). Представници ових области научног сазнања истичу одређене могућности културалне (масовне) изведбе, на основу циљева, задатака, метода и парадигми њиховог научног формата. Стога данас постоји велики број различитих дефиниција појма „културална изведба” које обухватају разноликост приступа и области истраживања. Један од таквих концепата представља појам *масовне театрализоване форме* или *театрализованные представления* [рус.] (масовне театрализоване представе, масовни театрализовани при-

Хипотеза рада се заснива на тврдњи да постоји константан скуп елемената у српским народним празницима или дроменама који уз помоћ режије савремених масовних театрализованих празника, успостављају стабилне формално-садржајне оквири за успостављање савремених токова у формирању модерних форми празничне културе.

Предмет проучавања су елементи и структура масовних театрализованих празника у формама традиционалних и савремених дромена. Предмет проучавања постаје еволуција и трансформација традиционалних дромена у форме карневала и маскарада у јединству симболичких елемената и процеса игре у култури, а у контексту настанка и развоја режије масовних театрализованих празника.

У складу са предметом и хипотезом, **циљ** овог рада јесте формулисање појма, испитивање структуре и утврђивање суштине српских дромена у односу на савремене културалне изведбе (карневале, спектакле и маскараде). Циљ овог рада је проучавање образаца развоја масовних театрализованих форми у српском културном кругу, специфичности његових културних значења и начина изградње, мјера трансформације датих форми у свјетлу формирања режије масовних театрализованих празника.

Постепеним сагледавањем и проучавањем природе традиционалних и савремених дромена, рад ће настојати да прикупи и систематизује оне елементе који доприносе трансформацији и ревитализацији формативних компоненти савремених празничних форми уз помоћ режије масовних театрализованих празника. С обзиром да поменути оквир, који захтијева рјешавање низа проблема, није разматран у поменутом културном оквиру, рад постаје релевантан и **актуелан**.

Методе које ће се користити су: теоријска анализа, формалистички, историјско-културолошки, компаративистички, социокултуролошки метод и студија случаја.

кази, театрализовани празници, спортско-рекреативни празници, театрализовани обреди и ритуали) – појам настао у Русији почетком XX вијека, утемељен од стране низа културолога, театролога и редитеља – Б. Н. Глан, А. А. Руб, А. Д. Силин и др. Феномен театрализованих празника конципиран је по угледу на структуру позоришне радње (театрализација) у којој се синтетизују умјетничка замисао и објективни догађаји из стварности (публицистика), на основама чега се рађа нова, јединствена документарно-умјетничка цјелина. Главни лик изведбе је маса. С обзиром на ове карактеристике, приликом писања сценарија, аутор оперише видљивим пластичним сликама које изражавају одређени конфликт. Материјал проналази сценски и филмски еквивалент употребом метода театрализације и техника монтаже. Дакле, театрализована изведба је увијек посвећена реалном догађају, неком факту (историјској чињеници) који се по нужности изображава унутар позоришне форме. У раду ће бити ријечи о настанку и развоју режије театрализованих празника у XX вијеку до данас.

2.

Традиционална култура балканских народа од давнина је обухватала обичаје, обреде и ритуале који су се обављали током преласка из једног циклуса у други. Прије свега, то су периоди народног календара испуњени празничним и обредним садржајима: обичајна пракса везана за Божић, поворке коледара и поклада, васкршњи циклус, празници везани за жетву итд. У српској празничној култури обреди и традиционалне игре развијају се у крилу дромена – својеврсних миметичко-катарзичних радњи, чија је сврха била одржавање и актуелизација духа заједништва, обезбјеђивање плодности и благостања.

Да бисмо разумјели природу дромена, треба напоменути да етимолошки грчка ријеч *δρῶμενα* [дромена] или *δρῶμενον* [дроменон] потиче од глагола *δρᾶω* [драм] – чинити, радити, дјелати. Произилазећи из постулата дромена, Џ. Харисон у својој књизи *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912) разматра питања настанка драме и метода њеног извођења. Уводећи поменути појам и концепт у компаративну антропологију, Харисонова на примјерима хомеопатских иницијација и годишњих фестивала плодности доказује њихову дубоку повезаност са култовима Атиса и Озириса, у чијим њедрима је рођена дромена. Дефинишући овај модел транзиције, Харисонова пише да је дромена „појава новостворена, формирана или представљена (*thing done*), изведена или приказана, оно што се изнова понавља, чиме се колективно остварује одређени дух ритуала” (1912: 42). Приликом утврђивања њеног даљег значења и значаја, поменута ауторка пише да дромене постоје у „установљеном смислу ритуала”, што је поред „поново реализоване ствари” значило и „више пута изговаране ствари /.../ која припада елементу мита” (1912: 43). Као елемент мита, дромена је садржавала и вербалне и говорне елементе у митолошким представама, што је условило не само генезу „човјека који се игра” [*homo ludens*], већ и „митотворца” [*homo fantasia*]. Харисонова долази до закључка да је, у крајњој инстанци, дромена тежила да поново изазове осјећање, а не да репродукује предмет.

Дромена је својеврсни сакрални чин који има одређене позоришне одлике. Као одржива форма *духа заједнице*, дромена представља појаву која акумулира магијске радње волшебних, мистериозних појава о поријеклу човјека, о најважнијим фазама његовог живота и промјени статуса, о његовом преображају у преломним моментима преласка у друге животне циклусе. У простору српског културног круга, дромена је дефинисана – према српском културологу С. Зечевићу – као *нешто што обједињује*; оно што дефинише „општи изражајни код” (1980: 20). У том виду, дромена генерише заједницу у кругу идентичних интересовања и погледа на свијет. Као миметичко-катарзична појава, српска дромена садржи различите „театралне и паратеатралне манифестације које асоцирају на одређене опште карактеристике” (Антонијевић, 1997: 8). Особине дромена се манифестују у општем естетском и позоришном „језику”, у „типизацији сценских ликова и ситуација, а нужно и у

контексту постојеће традиције, која управља и самом радњом и њеним опажањем" (Антонијевић, 1997: 9). Систем људске комуникације у дромени није сведен на статички модел *пошиљалац – попука – прималац*. Постоји извјесна флуидност (психолошки узајамни утицај) између пасивних и активних учесника у радњи, када је тешко одвојити „творца“ од гледаоца, јер је сваки од присутних, у суштини, кокреатор радње; граница између „хипокризије и стварне измјене идентитета“ (Антонијевић, 1997: 9) доприноси томе да су границе између сценске (игре) и свакодневне стварности замагљене. Основни разлог за овакву природу српске дромене произилази из претпоставке да су се маскиране поворке међу Србима одвијале у прелазном периоду или фазама, „на Свету годину, или у тренуцима, периодима кризе, када свакодневна конвенционална стварност више не постоји и не функционише /.../“ (Ивановић-Баришић, 2007: 87). Дромена има веома сложен, али префињен систем *feed back* или повратних информација. У току радње онај ко генерише, изазива осјећање (гумац или „креатор“) посједује емоције које долазе под утицај оних осјећања које је он сам изазвао, чак и када је емоција лажна (Антонијевић, 1997). Садржај дромена је готово увијек комичан, сатиричан, те укључује пародије на друштвену стварност. Дромене су својеврсни механизми који садрже умјетничка обиљежја, чија је сврха осликавање стварности, чак и када се фантазија реализује, „истовремено без вршења било какве репресије или сублимације“ (Антонијевић, 1997: 9). Српска дромена је комбинација ритуалних/церемонијалних концепата који „изражавају семиолошки систем друштвених радњи“ и у свом „понављању одржавају устаљени церемонијал“ (Антонијевић, 1997: 9). Дромена доприноси уједињењу заједнице, јачању осјећања, „самосвести ‘ми смо за себе’; такође симболично представљају идентитет групе /.../, превазилазе препреке у критичним фазама живота, обнављају целокупну друштвену стварност и представљају /.../ видљиве постулате идеологије једног микро или макро друштва“ (Антонијевић, 1997: 11). У сврху даљег конституисања рада, овдје ћемо анализирати природу традиционалног модела форми дромена, названих – *покладе*.

3.

Покладе и церемоније са маскираним поворкама надалеко су познате као карневали, који се изводе током прољећног циклуса. Оне су карактеристичније за традиционалну европску културу, али се на јединствен начин манифестују у српској култури, али и на другим културним подручјима. П. Бурке у својој књизи *Хероји, нишкови и луде пише* о њиховој природи која је карактеристична за савремену Енглеску: „То су били посебни случајеви када људи престају да раде; онда су јели и пили, и трошили све што су имали“ (1991: 116). Под утицајем хришћанске цркве покладе су често забрањиване, а људи који су их изводили су строго кажњавани. Ипак, поменуто поворке су се у народној традицији очувале као празник који црква није могла у потпуности да одвоји, добрим дијелом захваљујући великој подршци народа. Упр-

кос историјским, друштвеним и вјерским препрекама, развијале су се узлазном путањом у свим областима модерне Европе. П. Бурке закључује да су

посебно на југу Европе покладе биле највећи народни празник у години; привилегован период када је људима дозвољено, бар једном, некажњено да кажу шта мисле. Покладе су омиљено вријеме за наступе. Штавише, многе од њих не можемо у потпуности разумјети ако не познајемо бар неколико обичаја из сфере покладе, који се често наговјештавају (1991: 116).

Што се тиче народа у бившој Југославији, укључујући и Србе, обреди покладних поворки су веома разноврсни и живописни. Оно што треба издвојити јесте њихов национални карактер, карактеристична празнична забава и разонода, поворке маскираних и даривања, театрализовани прикази, обилна колективна трпеза и придружене њима магијске радње, које су имале заштитничко-вегетативну природу (Токарев, 1977).

У српском народу феномен *покладе* се посматра са двије позиције. У првом случају, ово је посљедњи дан прије почетка четири поста: Васкршњи, Петровски, пост који претходи Рођењу Пресвете Богородице и пост пред Рођење Христово (Божић). Друго, у ширем смислу, покладе означавају посљедње двије недјеље пред Васкршњи (Велики) пост, и назива се Месна или Бијела недјеља. „Период Месојеђа представља период од Божића или од Богојављења, до Белих покладе, односно до почетка Васкршњег поста” (Босић, 1996: 177). За нас је најважнији завршетак Месојеђа, који представља период потпуног весеља, разврата, период маскираних поворки које почињу почетком или средином Бијеле недјеље. Поред ритуала који чине поворке, параде Бијеле недјеље од давнина су обухватале театрализоване изведбе забавног садржаја. Природа ових радњи испољавала се у форми „друштвеног лудила”, што дјелимично подсећа, али ипак „не одговара ни изблиза ономе што се развијало у католичкој европској стварности од ренесансе до периода карневала” (Марјановић, 2004: 158). Овдје се појављује форма карактеристичних ритуално-забавних модела и метода реализације прилагођених природи српског човјека и његовој традицији.

Једна од поворки маскиране дјеце која је обилазила села на Бијелу недјељу звала се *мале курјаче*. „Деца су била обучена као млада и младожења, са гаравим лицима, често представљајући оцачара и куvara, као и лик одређене животиње” (Босић, 1996: 192). Костимирана дјеца су се окупљала на одређеном мјесту у селу; шетајући главном улицом обилазили су куће у којима су их власници даривали новцем, јајима, пецивом и воћем. Од Бијелог четвртка, поворка која је ишла до мјеста славе звала се *леје курјаче*; састојала се од обучених младића и дјевојака са гротескним маскама, по чијем изгледу су добили имена.

Такође је био обичај да се облачи у разну одјећу од овчије коже, са крзном споља. Костими за маскенбал били су „украшени” трновитим

гранама, животињским реповима, шареним папиром и звончићима. Најчешће су били опасани ланцима (Токарев, 1977: 245–246).

На исти начин обилазили су и одређене куће, гдје су их газда и газда-рица чистили храном и пићем. „Међу Србима Срема, Бачке, Лесковачке Мораве био је обичај да се на Масленицу² једу печене кокошке” (Токарев, 1977: 248). У знак захвалности, маскирани учесници су изводили одређену радњу, испуњену разним шалама и непристојним сценама са циљем да изазову смијех код публике, односно код чланова породице. Смијех је био утилитарне природе, по вјеровању народа, уништавао је дух демона и обнављао тек пробуђене или будио непробуђене духове природе.

Све обредне радње које су се обављале током Бијеле недјеље кулминирале су уочи Великог поста или Васкрса, и биле су познате као Бијеле покладе. Тог истог дана окончан је период разврата, забаве, период у коме је људима било дозвољено скоро све. Бијеле покладе карактеришу многи ритуални елементи, као што су: маскиране поворке, љуљање, ложење ватре, припремање обредне хране, извођење комичних сцена итд. Покладни обред у Србији током XX вијека имао је више варијанти, према ријечима В. Марјановић, „најчешће је то симболичан обилазак породице, где учествују деца и омладина” (2008: 133). У источној Србији у поворкама су учествовали углавном млади (мушкарци и жене), који су уз помоћ реквизита и одјеће организовали обредне радње које су имале једину сврху – да испрате претходни период зимског солстиција и дочека прољећни циклус. У поворкама поклада било је много маскираних ликова, најчешће су њихове слике позајмљене из стварног живота. „То су били свештеници, чиновници, љекари, жандарми, порезници, разбојници, трговци, Турци, војници, цигани итд. Нарочито је био заступљен лик дједе и погрбљене жене са метлом, често са лутком у рукама” (Токарев, 1977: 246). Обреди у разним крајевима Србије имали су свој образац перцепције према поднебљу и људима који су временом испуњавали исто-

² Ево неких од карактеристика и приказа природе руског празника Масленице, који се, умногоме, подудара са балканским празником названим *покладе*: „Масленица се одржавала прије Великог поста, у Сиропустној недјељи православног календара, а завршавала се Опроштајном недјељом. Према канонима Православне цркве, Сиропустна недјеља је била намијењена припреми вјерника за Велики пост, када је сваки од њих морао бити прожет расположењем које одговара предстојећем времену физичког уздржавања и интензивног духовног размишљања. У традиционалном руском животу, ова недјеља је постала најсвјетлији празник, испуњен радошћу живота. Масленица је називана искреном, широком, пијаном, прождрљивом и разарајућом. Жене би узвикивале: ‘Цијеле недјеље сам пјевала, играла, љуљала се, ваљала се у палачинкама и купала се у путеру’. Масленица се славила широм Русије, како у селима тако и у градовима. Њено славље сматрало се обавезним за све Русе” (Шангина и др., 2015: 48–49). Свечаности су почињале прославом Масленице у недјељу прије масленичке седмице. Масленица се славила са обиљем палачинака, које су се постављале на столове уз позив: „Дођите код мене. Масленица, у дворишту широком: јашите по горама, ваљајте се у палачинкама, забавите се срцем!” (Шангина и др., 2015).

ријски ток развоја поменуте праксе. Тако В. Марјановић пише да су се учесници поклада у „јужним крајевима Србије /.../ облачили у грбавца, невесту, медведа. У маскирању су учествовала деца и младићи, ређе жене. Током поворке правили су хаос, плашили и јурили децу, нападали присутне” (2008: 117); док су се у нишком округу, код Велике Плане, као маскирани учесници појављивали ликови попут „деде, бабе, младе, младожење, кума, сшаројка. Најчешће представљају сватове. /.../ На раскрсници путева ложи се ватра – олалије” (Марјановић, 2008: 118–119). У појединим селима поворке су сачуване само уз учешће маскиране дјеце и омладине. У непосредној близини Крагујевца (у селу Закута), „маскирани мушкарци шетају уочи Беле недеље са правом медведицом. У истом селу /.../, некада су старци и жене правили свадбу. Тада су се спроводили сви кодекси понашања, као на свадби са младожењом и невестом” (Марјановић, 2008: 119).

Покладе су биле карактеристичне за све крајеве Балканског полуострва. Један број елемената преношен је кроз католичку цркву (Јужна и Централна Америка) и европско културно поље, а други низ елемената налази своје коријене у грчкој култури, као и у култури предхришћанске и хришћанске ере. Иако се могу сматрати заједничким именитељем, елементи и карактеристике у различитим регионима су потпуно одвојени једни од других. „У неким областима постојала је блиска веза са култом и магијском праксом, док су у другим областима већ преовладавале забавне, сатиричне, комерцијалне и друге функције” (Марјановић, 1987: 145). Ритуалне игре са магијским елементима промијениле су се у готово свим сегментима начина извођења; најчешће претворена у слику модерних карневала, маскенбала и шоу-програма.

4.

Крајем XX и почетком XXI вијека, карневали, спектакли и маскенбали добијају значајно мјесто код Срба. Еквивалент таквим формама на простору данашње Србије представљају покладе (покладни ритуал); такође, поред поклада у оквиру савремених форми дромена налазе се и други традиционални елементи, чије поријекло треба тражити у поворкама коледара, јеремија, додола, краљица итд. У синтези се добија изведба коју на данашњи дан изводе маскирани учесници карневала, чије су форме испуњене забавом и игром.

Карневал као форма – на територији Србије и у региону (Босна и Херцеговина, Македонија, Хрватска, Словенија, Црна Гора) и шире – представља модел спектакла у свијету. Спектакл на савременом нивоу претвара стабилност дромена у ситуацију – постизањем ефекта свеобухватности и монтиране визуелизације (Лукић-Крстановић, 2003). Ријеч је о импровизованој драматизацији, гдје је устаљени „сценарио”, који се мијења из године у годину, подређен публици у виду рекламирања њихових националних, етничких и политичких амблема и слогана. Док је традиционални фестивал (дромена) створио метафору заједништва, спектакл привлачи пажњу људи стварајући

визуелни поредак. М. Лукић-Крстановић брани идеју да „императив посматрања са дистанце подиже празник на ниво спектакла” (2003: 150). Тако се умјетност понављања празника и ритуала претвара у квалитет упечатљивог и јединственог догађаја, који одговара спектаклима и карневалима.

На простору Србије, покладе су у почетку представљале своје главне квантитативне елементе у оквиру једног колектива, што је на симболичком нивоу стварало утисак хомогене цјелине. Данас карневал има слична својства. Међутим, посљедњих деценија карневали су се претворили у посебну „забаву са илузијом једнакости људи и култура, која се организује само да би се остварио друштвени ранг широких народних маса” (Марјановић, 2011: 11). Карневали у модерној ери настоје да контролишу или естетизују даљи ток ритуалних радњи на нивоу визуелизације. Карневали и шоу-програми успостављају посебну политику на нивоу продукције, перцепције и рецепције, маште и информисања, која их подиже на програмски ниво. Према М. Лукић-Крстановић: „Ритуални поступци су укључени у она места где се успоставља синтетичко поље ритуализованог ритма” (2003: 146). Редитељ на овом мјесту добија најважнију улогу. Будући да улога редитеља (масовних театрализованих празника) није присутна на српским карневалима, текућа деконструкција традиционалног модела не доводи до разумијевања креације савременог ритуализованог (театрализованог) спектакла – у смислу њихове композиционе структуре (у складу са темом, идејом и замисли). Ипак, у савременим српским масовним театрализованим формама ритуални модел се дјелимично формира од стране аматера, односно учесника који представљају групу самоорганизованих људи – у концепту *сваком-свој-мали-ритуал*. Из тог разлога карневал не постаје цјеловит, већ се због деконструкције распада на многе микроритуале. На крају крајева, сваки се ритуал оцјењује (од стране жирија) у позитивном или негативном смислу; као резултат, долази до *мониторинга* (евалуације).

До трансформације традиционалних српских дромена долази када „метафора заједнице постаје метафора позорнице” (Лукић-Крстановић, 2003: 146). Међутим, захваљујући неким сачуваним елементима традиционалних ритуала, савремени спектакли и карневали су у стању да успоставе одређени ред. С једне стране, они имају тенденцију да искриве празник, изопачући га у „слободу” и разврат. С друге стране, изгледа да спектакл често прелази у славље, вођено стваралачким слободама и противљењем свим утврђеним правилима. М. Лукић-Крстановић (2003) наводи примјер фестивала „Вудсток” [Woodstock], који је првобитно замишљен као изузетно исплатив спектакл у промоцији рок музике. Међутим, на тродневном ходочашћу пола милиона младих људи прерастао је у празник. У контексту савремених српских дромена и савременог спектакла јављају се слични празници – попут музичког фестивала „Exit”, као и прославе и свечаности, политички позоришни сусрети, привредно-потрошачки сусрети театрализоване природе и друге сличне савремене празничне форме. Посљедњих година у Србији дјелују као

јавни државни и друштвени ритуали, као и „празници на отвореном”, са елементима театрализације.

Природа данашњих српских карневала, маскенбала и спектакла, односно модерних дромена, своди се на развој европске цивилизације и њених основних квалитативних и квантитативних елемената, као и културне и социјалне политике. Европска карневалска слика тренутно се активно пројектује на карневале у Србији. Овдје ћемо дати кратку анализу природе и елемената српских карневалских поворки.

5.

У граду Бела Црква у Србији сваке се године у јуну одржава „Карневал цвећа”. Сваке сезоне се из Њемачке и Холандије наручују велике количине најквалитетнијег цвијећа за украшавање покретних платформи које доминирају карневалском поворком. Уз учешће Срба и странаца одржавају се разна спортска такмичења, праћена театрализованим изведбама и фолклорним играма културно-умјетничких друштава, са изложбама и продајом цвијећа, медијским презентацијама, дефилеом мажореткиња, уз учешће школараца и студената, уз ватромет, са цвијетним украсима по граду итд. Уз традиционални избор цвијетне љепотице – одржава се церемонија боја. Све манифестације су пропраћене вечерњим народним играма, музичким концертима са наступима домаћих пјевача и пјевачица. У оквиру карневала, као компоненте театрализације карневалског спектакла, учествују и „пламени витезови” и жонглери. В. Марјановић свједочи да врхунац Карневала цвијећа представља „карневалска поворка уз учешће маскираних учесника – деце и младих који се неколико месеци припремају за наступ са измењеним карактером и сценским распоредом” (2008: 221). Данас Карневал цвијећа у Белој Цркви функционише као мултидисциплинарна манифестација и представља комбинацију туризма и профита.

У Врњачкој Бањи сваке се године одржава карневал уз обавезну поворку са маскама, забавни програм и раскошне маске учесника из земље и иностранства. Карневал је организован као туристичка атракција и његов карактер је углавном комерцијални. Изводи се по прецизно замишљеном шематском моделу, користећи устаљене композиционе форме – у виду шетњи главним улицама и промјенама маскирних група. Пратећи и главни програм карневала обухвата: маскиране учеснике, борбе паса, шаховске турнире, спортске манифестације, књижевне вечери, музичке турбо-фолк концерте, до организовања дјечијих умјетничких група и избора најуспјешније маске. У таквој атмосфери карневалски спектакл је синоним за забаву, која обухвата различите спортске, забавне и културне садржаје. В. Марјановић наводи да данас „маске и маскирање представљају само споредне делове садржаја” (2008: 222).

Манифестације са елементима традиционалних дромена налазимо и у савременим школским и студентским маскенбалима. Ријеч је о изведбама које организује група ученика, испуњени музичким и забавним садржајима, уз обавезну употребу маски. Често се организују поводом пријема нових студената на факултет, поводом Нове године или прославе Дана студената у разним градовима Србије. В. Марјановић напомиње да је „прерушавање младости, у контексту поменуте забаве, средство за постизање потпуног ослобођења појединца, пружање могућности за улазак у други свет, нестваран, измишљен, ослобођен свих ограничења која се намећу од стране озбиљног академског друштва, које укључује ’нове почетнике’” (2008: 228). Ове форме савременог ритуално-забавног карактера реализују својеврсни модел „ритуалног прелаза”, уз помоћ којег се, најчешће, лакше и опуштеније сагледавају будуће обавезе. Ликови се бирају из свакодневног живота – на друштвеној скали – од нижих слојева као што су проститутке, разбојници, до слика политичара, историјских личности, поп звијезда; постоје и други измишљени ликови из бајки и цртаних филмова, ликови из свијета фантазије, и они који воде у инфантно доба – од Супермена до Барби, принцезе, принчеви, средњовјековни витезови итд; такође се појављују ликови клонова, црнаца и разних животиња (птице, гориле), али и мађионичари, вјештице и др. Уз све то користе се индустријске маске, козметика, украсни папир и разни вјештачки материјали – у складу са природом маскираног лика. Поред тога, В. Марјановић напомиње да „модерна козметика доприноси и разним привременим тетоважама на лицу и телу, да би се постигао најбољи ефекат, коса се фарба у различите боје (спрејевима), користе се шљокице и други ефекти” (2008: 228). Промјеном изгледа учесници маскенбала успостављају везу која се не поклапа са свакодневном вербалном и невербалном комуникацијом. Реализацијом одређених типова, маскирани ликови се удаљавају (привремено) од своје стварне личности и улазе у круг слободног понашања у коме је готово све дозвољено. Такво слободно понашање оплеменењује простор конвенционалне сцене, гдје се маскирани учесници осјећају као глумци. Њихови најчешћи пратиоци, односно посматрачи су одређене групе људи – родитељи, представници медија који фотографишу, снимају видео-записе и сл. За разлику од учесника у традиционалним дроменама, прерушени студенти и школарци на самом почетку не саопштавају информације о томе ко ће бити маскирани; то постаје јасно касније – током самог чина маскенбала. Очигледна је жеља за ефектом непрепознатљивости и изазовом изненађења и радозналости, која је од најранијих времена својствена маскираним поворкама.

6.

М. М. Бахтин износи идеју да се „празник увијек заснива на одређеном и специфичном концепту природног (космичког), биолошког и историјског времена” (1965: 14). Према његовом мишљењу, „у свим фазама свог историјског развоја празници су били повезани са кризом, прекретницама у животу

природе, друштва и човјека” (1965: 14). Сходно томе, „сви годишњи празници се могу поделити на: јавне, вјерске, економске, јубиларне и друге, који настају из различитих разлога и имају значај на нивоу породице, заједнице или друштва” (Костић, 2009: 66–67). Смисао и значај поменутих празника с временом се рађао, утврђивао и учвршћивао како у руралним тако и у урбаним срединама – дефинисаним различитим формалним карактеристикама, промјенљивог садржаја, што је, заправо, подривало традиционалне форме и њихов феномен. А. Ф. Некрилова тврди да су „у атмосфери индустријског града нарушене такве суштинске карактеристике сеоског празника као што су његова строга регулатива и ритуал; магијска страна радње и ријечи престају да се осјећају; оригинални мотиви и паганска сврха празника нестаје из сјећања” (1984: 6). Дакле, празничне дромене у граду данас настају у околностима које диктирају углавном актуелна дешавања која имају одређени значај за ширу заједницу или државу, као и за велики дио средине у којој се ради или живи. То су догађаји који чине основу законом утврђених празника, већином друштвено-политичке, друштвено-економске природе, као и обичаји везани за једну или другу форму иницијације: одрастање са завршетком средње школе, прослава матуре на нов начин, или неки други слични обичаји, који се односе на различита друштвена „дружења” у мањим или ширим оквирима – обиљежавање важног сегмента људског живота од рођења до смрти. Овакви обичаји су више детерминисани урбаном културом и, између осталог, показатељ су разлике између традиционалне (руралне) и модерне (урбане) културе. Можда се највећа разлика између традиционалне (руралне) и празничне градске културе изражава у доминацији колектива у руралним срединама и појединца у граду. Н. А. Хренов закључује да је формирање празника у граду „повезано са већом афирмацијом индивидуалног принципа и, посљедице, са кризом колективних вриједности које је традиционална култура цијенила. Одређујући принцип у граду није био колективни, већ индивидуални принцип” (2006: 14). У таквој атмосфери у граду дромене добијају нове садржаје, а само дјелимично старе форме настављају да живе у старим оквирима.

У условима садржаја и форми које је град прилагођавао, дромене су мијењале своју ритуалну природу. Карневали и шоу-програми у посљедње вријеме развијају се у виду театрализације идеја, *хийерширофије симбола*, филмске адаптације, визуелизације и естетизације слике – чиме се негира модел лиминалности, у којем, гледајући кроз традиционалну призму отјелотворења дромена, учесници освјешћују двије паралелне линије (свакодневну и трансцендентну). Удаљавајући се од концепта лиминалности, модерне театрализоване форме онемогућавају постојање функције симбола, поништавају симболички простор, дегенеришу културни код и удаљавају се од идеје постојања трансформације актера.

Природа симбола и симболичког простора вишеструко је значајна. Кроз природу симбола појединац постаје свјестан специфичног знака, који – према Ж. Дјурану – указује на нешто што је одсутно, или нешто што се не може детектовати. Ж. Дјуран – према Ж. Кону – тврди да је „симбол представа

која води до појаве скривеног значења. Он је епифанија мистерије” (2001: 68). Уз помоћ симбола долазимо до сазнања о одређеном предмету или појави; јер је симбол сам предмет сазнања. За сваки празник потребан је читав комплекс реквизита, тумачених као одређени симболи, као и потреба за низом заплета или догађаја у оквиру којих се дефинишу исти реквизити. Проучавањем симбола у структури ритуала или дромена стварају се услови за образовање или васпитање одређене групе људи; симбол на исти начин омогућава да се постигне одређено сазнање о унутрашњој природи појава духовне или материјалне природе.

Различити типови симбола морају одговарати различитим областима културе. Дакле, празнична култура има јединствен круг симбола, као што су маске, музички и звучни инструменти, штапови који упућују на фалус итд. Немогуће је користити један те исти симбол за дефинисање свих предмета у различитим областима културе. У оквиру одређеног празника може се на сасвим различите начине приступити сазнању онога што човјек жели да спозна. Митолошком погледу на свијет, на коме се заснива традиционална култура, не може се приступити само научним методом. То захтијева специфично формирање сазнања. У контексту празничне културе, познавање природе поруке и симбола савремених дромена и његових представа остварују се само кроз непосредно људско искуство слика и симбола. С обзиром на изворне, примитивне, култне и религиозне симболе на које се ослањају уобичајене сеоске, а понегдје и урбане форме дромена, суочавамо се са многим нивоима и значењима, често контрадикторним и супротстављеним. Промјеном контекста – трансформацијом дромена – теоријски све може значити све, односно, у савременим формама семиолошки процес је постао конвенционалан; у модерним дроменама однос између предмета и његовог значења је неодређен, флуидан, несвјестан. Посљедица тога је историјски развој и промјена суштинских параметара дромена, гдје су појмови симбола постајали све конкретнији, гдје је преовладавало једно значење. Д. Антонијевић примјећује да тренутно „предмет једноставно значи како изгледа, или шта би конвенционално требало да значи”; и наводи да је „симбол постао само применљив или коришћен знак” (1997: 181).

Изузимајући симболику и културни код, данас је учесник или актер савременог масовног театрализованог празника – за разлику од његове улоге у ритуалним и церемонијалним дроменама – усмјерен на глуму. Глумац, формирајући сопствени активни систем, не формира *ирационалну радњу* у контексту ритуала и не *персонификује* (отјеловљује) лик у дромену (извођење прописаних радњи), већ га *представља*. Ово поништава сваку могућност *трансформације*. С. Јовановић износи идеју да „сам феномен идентитета престаје да се схвата као идеална и непроменљива ствар и почиње да се посматра као плурална категорија: идентитет се изводи и мења на исти начин као и позоришна улога” (2015: 61). Спектакли, маскенбали и карневали, укидајући стара традиционална значења, дају маске и костиму нове конотације; данас добијају очигледну, привидну, вјештачку и лажну идентификацију. Данашњи

карневал у градовима – као јединствена трансформациона форма добара – привлачан је искључиво због „слободе” коју доноси, и „експлозије разврата” (Кајоа, 1979: 157); то је више од маскенбала који захтијева маскирање (Кајоа, 1979).

Данас дромене не подижу ниво квалитета у оквиру друштвене функционалности, као што је то било развијено у селима, у домену традиционалних дромена. Данашње дромене у градовима истражује простор савремених техничких и технолошких могућности; њихов статус форме и садржаја је у процесу трансформације у формирању савремених културних кодова, будући да појава гротескних форми, према М. М. Бахтину, „карактерише појаву у стању промјене, непотпуне метаморфозе” (1965: 31). У таквој атмосфери, улога редитеља представља персонификовану традицију; он сам покушава да на темељу старих парадигми дође до друкчијих типова формалних и садржајних карактеристика празничних културних модела. У контексту савремених дромена, улога редитеља није педагошка, што је било конвенционално својствено античком редитељу; он више није учитељ. Његова улога није да подстиче глумца да се развија. Улога глумца у модерним дроменама представљена је у свјетлу осредњости, а не изврсности. Све резултира тиме да редитељ не учи глумце, већ их ставља у службу технологије. Глумац једноставно представља особу која посједује добре трикове и вјешто управља техничким средствима. Нестанком педагошке функције, улога редитеља и глумца у модерним дроменама постала је формална. Глумац и редитељ више не служе сврси. Редитељ тренутно представља техничко-технолошки механизам, а глумац није ништа друго до украс.

7.

Савремене дромене или масовни празници (карневали, спектакли, шоу-програми и др.) одржавају колективни однос према стварности као у огледалу – у обрнутом редослиједу ове стварности. Главне карактеристике наведених форми дромена данас представљају врхунац испољавања слободног тјелесног понашања, које у односу на специфичну естетизацију представе дјелује на нивоу ослобађања или катарзе од стања изазваног друштвено-јавним притиском. Под таквим околностима, карактеристике дионизијске „објективности” и разврата постижу се учешћем великог протока енергије масе људи, која је концентрисана на једном великом простору. Стога се модерне дромене називају и „масовне сцене” или „масовни празници”. Њихове поетске карактеристике, у складу са методолошким и педагошким смјерницама, утврђују се на основу прихваћених правила редитеља, писаца, умјетника, глумаца, техничара и др. – у уређењу сценског простора и одобравању садржаја и формалних обиљежја театрализованих празника.

За разлику од оних традиционалних дромена, чији је циљ био рушење табуа и укоријењених патријархалних кодекса, нове дромене настављају да његују исти садржај, али у другачијем смислу и форми – често подлијежући

искривљавању главног значења. Дакле, садржај се мијења. Интенција садашњих форми дромена изражена је у испољавању полних слобода, чак до перверзије. То се обезбјеђује кроз природу ритуала, који кроз историјски утврђен ритуални кодекс добија могућност да буде логичан и разумљив. Ова модификација значења у великој се мјери остварује захваљујући тежњи да се популаризују савремени модели карневала и формалне карактеристике спектакла, који се искључиво реализују у сврху концепта *Ми-групи*. Углавном, модерне дромене су организоване не у циљу окупљања и јачања заједнице, већ у сврху привлачења туриста који долазе из других земаља. Сусрет *Другој* са културом и друштвом, које карневал пружа, даје могућност за идентично позиционирање посјећеног у односу на културу са којом се упознаје (Јовановић, 2015). Нове идентификације модерних заједница више зависе од односа са *Дружима* него од карневалског понашања и самог представљања. Један од разлога који је довео до промјене форме и садржајних карактеристика празничне културе

јесте динамика вриједности /.../. Осим тога, до трансформације карневала долази због међусобног утицаја различитих културних традиција, услед чега се поједини елементи /.../ позајмљују. Оваква форма празника обезбјеђује преношење културног искуства и његову трансформацију, прекодирање у складу са новим социокултурним условима (Ляшок, 2004: 11–15).

У таквој атмосфери, редитељ иступа као главни представник јачања како националних, тако и транснационалних вриједности и амблема. Слиједећи ту мисао, први задатак редитеља – са циљем ревитализације и трансформације традиционалних дромена и развоја модерних театрализованих форми – јесте интеракција различитих културних поља, односно повезивање различитих културних узорака и подизање међукултурних односа на висок ниво.

Савремени редитељ масовних театрализованих празника и карневала наступа са циљем формирања временско-просторног оквира за поменуте форме визуелних умјетности – у линеарном току, у кратком временском периоду, на једној сцени, у трајању од двадесет четири сата, укључујући многа средства изражавања. Користећи комплементарност спектакла, редитељ изражава слојевитост сценске радње и ствара визуелизовану слику. На овом нивоу редитељ формира сложен однос са савременим формама дромена и празника. Међутим, користећи такав поступак, редитељ се често подвргава *субординацији* и равној естетизацији. Као резултат тога, модерне дромене се развијају у виду „карневализације” стварности или драматизације изворних вриједности, услед чега се удаљавају од суштине. Успостављањем ревитализације симбола и откривањем њихове суштине могуће је обновити и вратити значење у оквиру традиционалних дромена. Тако се пружа могућност „буђења” свијести о постојању културног кода или система симбола и њиховој утилитарној функцији. Дакле, други задатак редитеља је да оживи традиционалне симболе и њихове вриједности у изворном, матерњем културном кругу, а да притом остане у савременим оквирима.

Приликом сагледавања савремених дромена – гдје се врши прекодирање свих вриједности – редитељ прибјегава деконструкцији традиционалних ритуала да би изградио модерне форме, у савременим условима; користећи старе елементе, формира „нови производ“ средствима монтаже и колажа. Редитељ поставља посебан карактеристичан ритам и стил за извођење и структурисање савремених празника. На тај начин, гради композициону серију и успоставља формалне и садржајне карактеристике савремених масовних дромена. Важан предуслов за развој модерног спектакла јесте разумијевање и примјена редитељских и сценаристичких концепата, који су специфично повезани са одређеном темом и идејом. На крају крајева, театрализована изведба мора бити потпуна, структурирана и смислена. Трећи задатак редитеља састоји се у потреби да у оквиру савремених дромена успостави и конструише форму и садржај, уз помоћ којих структурне и садржајне карактеристике добијају своју цјеловитост и синтетичност.

Утврђивање концепта, идеје и теме један је од главних задатака редитеља током израде и извођења појединих масовних театрализованих приказа. Сходно томе, редитељ формира радњу, која је главна компонента сваког модерног театрализованог празника и спектакла.

Редитељ, у оквиру савремених дромена, дјелује као организатор система знаковно-семиотичких и пластичних нивоа изражајних средстава. Уз помоћ сценаристе, он усавршава формалне и садржајне карактеристике спектакла и ток композиционих и стваралачких рјешења. Редитељ перципира одређени „текст културе“ који се сукобљава са природом различитих језика у „приказивању стварности у симболичком и метафоричком облику“ (Ляшок, 2004: 9). Његова позиција је усмјерена на синтезу елемената културе и умјетности у једну цјеловиту форму; он то утврђује не само у оквирима умјетничке стварности, већ и изван ње. Редитељ отјеловљује различите „структурне компоненте вербалног, визуелног, физичко-пластичког, архитектонско-просторног и предметно-материјалног садржаја, од којих свака има индивидуални језик, посебан систем изражајних средстава“ (Ляшок, 2004: 20). Обликовањем формалне и садржајне природе савременог масовног спектакла, редитељ – заједно са сценаристом, техничарима, глумцима и другима – ствара дјело које у савременом контексту спада у форме карневала, шоу-програма и друге савремене театрализоване дромене.

Редитељ, користећи одређене методе, „сингетише низ пластичних, ликовних, декоративних, музичких, књижевних и драмских компоненти које чине ‘цјелину’ спектакла или карневала“ (Ратнер, 1980: 8). Његов задатак је да уз помоћ изражајних средстава појача утицај на гледаоца, на начин да у оквиру радње унесе читав низ спектакуларних, „шок“ ефеката, ритмичких контраста, који повећавају емоционалну напетост, као и одређен број циркулских трикова, оперативних музичких и свјетлосних ефеката и, на крају, разних врста декоративних елемената (Ратнер, 1980). Главни ликови постају унапријед припремљени играчи, артисти, глумци који „оживљавају“ матери-

јално окружење, како би изазвали емоционални узлет код масовне публике. У суштини, композициони систем и његов унутрашњи садржај граде се имајући у виду – гледаоца. Ратнер пише да „говор (ријеч), пластика (гест), материјално окружење, динамички, механички ефекти чине систем утицаја који се примјењује на гледаоца. /.../ не *пред* гледаоцем, не *за* гледаоца, него *на* гледаоца” (1980: 8). Да би гледалац сагледао идеју и да би идеја и тема у њему изазвали одређену емоцију, спектакл мора бити *синтетички*. Међутим, без дефинисане идеје и теме, синтеза се не може постићи. Другим ријечима, форма је тачка ослонаца за испољавање суштинских квалитета. Тада можемо говорити о интегритету дјела и његовој синтетичкој природи.

Јединство форме и садржаја манифестује се у умјетниковој фигуративној одлуци, у оквиру одређене умјетности (позоришне, музичке, ликовне и др.). Из сценског задатка, теме и идеје произилази фигуративно рјешење карневалске акције или масовног спектакла. У складу са планом, идејом и темом, креирају се карневалски костими, изграђује се одређени умјетнички и играчки ланац и сагледава низ радњи које композиционо управо гради – редитељ масовних театрализованих празника. А. Зис тврди да се свако „умјетничко дјело /.../ састоји од идеје дјела, његове теме и емоционалне и естетске оцјене појава приказаних у дјелу /.../” (1975: 186–187). Штавише, „идеја, тема и оцјена су неодвојиви” (Зис, 1975: 187). Испољавање идеја и тема увијек се концептуализује у оквиру једног жанра. Тако А. И. Чечјотин примјећује да је жанр, „као елемент умјетничке форме, уједно и једно од средстава откривања садржаја” (1975: 187). Формирање концепта и идејних и тематских одредница у оквиру једног жанра у савременим театрализованим дроменима најбоље се манифестује у оквиру драмских и композиционих компоненти спектакла или карневала, названих *тачке*. „Тачка у театрализованој изведби природно и тачно апсорбује сву разноликост релативно независних елемената, чији органски спој чини једну заокружену радњу сценарија. Сходно томе, у сценарију театрализованог спектакла ‘тачка’ се може дефинисати као посебан сегмент радње који има своју унутрашњу структуру” (Чечјотин, 1981: 124). Тачка у себи подразумева жанровску разноликост. А. И. Чечјотин наставља: „Прва група треба да укључује разговорне (или говорне) тачке. Затим слиједе музичке, пластично-кореографске, мјешовите, ‘оригиналне’ тачке” (1981: 131). Поменута природа тачки реализује се у оквиру савремених театрализованих дромениа унутар којих се „појављују различити пластично-играчки скечевии /.../ испуњени плесовима, елементима акробатике и другим спектакуларним спортским вјежбама, као и дијалозима, пјесмама, /.../ пантомимама и другим изражајним средствима” (Чечјотин, 1981: 139). Дакле, тачка дјелује као микроструктура, у оквиру које се граде композициони ланци за изградњу одређеног жанра – макроструктуре.

Жанровска обиљежја и тачке у савременим српским дроменима налазе се на нивоу осликавања постојећих прилика у српској стварности, а истовремено и у виду слике која приказује традиционалне и националне вриједности. С обзиром на то да у савременим српским празницима нема редитеља и сце-

нариста – у организационој политици при разумијевању умјетничких задатака – искључен је и конфликт унутар структуре појединог жанра. Будући да је конфликт „фактор који одређује тему, идејно значење, крајњи циљ, па чак и форму дјела” (Чечџин, 1981: 107–108), савремени српски празник и његови жанрови немају јасно утврђену структуру и драмско-композициону компоненту. Међутим, са становишта организације, учесници карневала самостално осмишљавају и представљају актове у оквиру жанрова савремених дромена, у концепцији *свако-свој-мали-ришуал*. Дакле, српски празник – одвијајући се у одређеном низу догађаја, са задатим жанром и низом тачака – у сталном је покушају да створи умјетнички простор, успостави временски оквир и сагледа групу метафора, са детерминистичким значењем и смислом.

Формирање и припрема модерних форми карневала на територији Србије у великој се мјери развија уз помоћ очуване традиције и организатора туризма. Уз учешће елемената народне умјетности и културе (традиционалне дромене и традиционалне игре) и глумаца аматера (карневалске игре, музичке групе, школске групе и други аматери), српски карневалски дефиле добија своју форму. Штавише, карневал је у сталном покушају да одреди специфичне карактеристике садржаја. Формирање јединства форме и садржаја у савременом српском карневалу и спектаклу један је од највећих проблема са којима се суочава савремена српска празнична култура. А. Зис тврди да су „садржај и форма двије неодвојиве, међусобно прожимајуће стране било које појаве /.../” (1975: 181). Међутим, у историјском развоју садржајно-формалних компоненти дромена „садржај је најмобилнија страна, развија се брже од форме, чиме се објашњава заостајање форме за садржајем” (Зис, 1975: 181). Ова идеја указује на недостатак трансформације савремених дромена и карневала, који још увијек гради и формира маске на основу старих сеоских форми. А. Зис наставља да „ово заостајање одређује могућност сукоба форме и садржаја” (1975: 182), гдје, вјероватно, „конфликт под одређеним условима уопште не постоји између форме и садржаја, већ између новог садржаја и старе форме /.../” (1975: 182).

Умјетничка форма у савременим карневалима – са изузетком обредно-прагматичке дјелатности – развија се у складу са садржајним компонентама савремених друштвених, културних и умјетничких прилика. Проблем је у томе што нови друштвени поредак и умјетност не испуњавају формалне карактеристике традиционалних дромена. Зато се модерни карневали и изведбе најчешће не сматрају умјетничким дјелом, будући да у њима форма не одговара садржају и обрнуто. Осим тога, у савременим формама често се дешава да се кроз конфликт старе форме и новог садржаја осмишљава и гради такозвана *помодна форма* – што се заправо дешава са савременим српским дроменама. Цитирајући мисао Д. Мура, А. Зис пише да „без форме нема умјетности, али је ‘помодна форма’ страшна звијер /.../” (1975: 227). Стога се српска празнична култура у посљедње вријеме често испољава као украс живота.

8.

Вриједност сваке културе представљена је у јединству спољашњег и унутрашњег, односно форме и садржаја. Циљ модерних дремена треба да буде изражавање истинске празничне културе – изглед треба да произилази из суштине. Према највећем српском хеленисти М. Н. Ђурићу: „Видљива страна културе има значење само када изражава њену суштину, а сваки садржај културе мора себи да створи адекватну форму” (2001: 6). Модерне српске дремене, празничне форме и театрализоване изведбе треба да дефинишу идеју и тему, као и јасан задатак – у структури сваке појединачне форме, као и да успоставе ревитализацију симбола како би се створила равнотежа између форме и њене суштине, између традиционалних и модерних модела. Посљедица неравнотеже форме и садржаја је, прво, потцјењивање улоге професионалног редитеља у савременим дременама (карневалима, шоу-програмима, спектаклима, различитим театрализованим изведбама итд.). Редитеља данас смјењује политика разних непрофесионалних или полупрофесионалних културних радника и организатора туризма. Будући да у српској регији не постоји званична улога редитеља масовних театрализованих изведби, поменуте садржајно-формалне одлике не показују њихову синтетичку природу. Присуство професионалног редитеља и његова организациона и умјетничка способност да све доведе у ред – омогућило би да савремене српске дремене постану квалитетније, чиме би омогућили проширивање броја елемената у оквиру карневала, спектакла и шоу-програма. Пошто је редитељ, како наводи Д. М. Генкин, „увијек психолог и наставник који рјешава, прије свега, проблем активирања учесника, организујући не перформанс, већ масовну акцију, у којој умјетничка слика дјелује као дјелотворан подстицај” (1975: 78), слика савремених празничних активности остварила би могућност формирања равнотеже између садржаја и форме. То би омогућило српској празничној култури да обогати своју садржајну природу и формалне карактеристике, чиме би дошло до испољавања синтезе духовне и материјалне природе на свим нивоима српске празничне културе.

Савремене форме, како у Србији, тако и широм свијета, у процесу су трансформације. Српска празнична култура мора да успостави равнотежу између формативних и смислених модела – остваривања веће просвећености и ревитализације традиционалних модела и њихових симбола широм простора гдје живи српски народ. На тај би начин српски празник и његове форме имали прилику да учврсте свој идентитет и обогате свој културни круг.

9.

У овој студији бавили смо се природом елемената и структуре традиционалних културалних изведби, тачније дремена. Анализирали смо релевантне текстуалне блокове у оквиру којих су креирани и развијени одређени концептуални принципи у вези са предметом студије. Теоријска платформа је

поље које се састоји од претпоставки које се налазе у оквиру хуманистичких наука – театрологије, културологије и етнологије. У складу са наведеним, резултат ове студије је изузетно хетероген: обухвата историјске и географске сегменте, фигуративне слике/примјере, аналитичке параграфе, дијелове у којима се реинтерпретирају туђе теоретизације и идеје сопственог размишљања о природи културалних изведби. Основна употреба појма и слике културалних изведби у великој је мјери ограничена на неколико карактеристика које оправдава српска културна традиција:

- склоност реалистичном посматрању живота;
- дубоко патријархално-фолклорно надахнуће;
- природа архаичних, митских и паганских слојева свијести;
- повезаност реалистичког посматрања, митске колективне свијести и словенске паганске прошлости;
- оригиналност језика, заснована на традиционалном народном рјечнику, мелодији и афористично-пословичној синтаксичкој формули.

Природа ових исконских фундаменталних својстава не само да је створила оквир српских културалних изведби, већ је и унапријед одредила начине на које су њене формалне и садржајне функције настале и спроведене током многих вијекова.

Формирање празничне културе кроз историју успоставило је комуникацију и везу међу људима. Појавом хипертрофије симбола и хиперпродукције разних елемената у процесу трансформације основних човјевких животних функција, празник потискује његове темељне и вриједносне елементе. У савременом добу, културалне изведбе добијају друкчију (измијењену) форму. Најчешће се презентују у виду шоу-програма, карневала и маскенбала.

Захваљујући теоријској анализи, очекивани резултати упућују на мјеру значаја улоге редитеља театрализованих празника у српским прославама у процесу развоја и трансформације поменутих форми празничне културе. Такође, рад указује на потребу превазилажења сукоба између традиционалног и савременог, могућности успостављања равнотеже и оживљавања празника у царству савремене српске дромоне, с циљем одређивања мјере ревитализације и могућности активирања симбола у оквирима модерних театрализованих празника. Мјера трансформације и ревитализације у савременим оквирима дата је уз помоћ режије масовних театрализованих празника. Утемељивањем редитељских принципа масовних театрализованих форми српска празнична култура у могућности је да добије смислен, структурисан и цјеловит савремени систем за успостављање новог оквира српске празничне културе.

Литература

- Антонијевић, Д. (1997). *Дромена*. Београд: Чигоја штампа.
- Бахтин, М. М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Босић, М. (1996). *Годишњи обичаји Срба у Војводини*. Нови Сад: Монада.
- Генкин, Д. М. (1975). *Массовые праздники*. Москва: Просвещение.
- Ђурић, М. (2001). Предговор књизи „Рођење трагедије из духа музике“ Ф. Ниचेа. У Ф. Ниче, *Рођење трагедије из духа музике*. Београд: Дерета.
- Зечевић, С. (1980). Обичаји и веровања. *Гласник Етнографског музеја*, 44.
- Зис, А. (1975). *Искусство и эстетика*. Москва: Искусство.
- Ивановић-Баришић, М. (2007). *Календарски празници и обичаји у подолавским селима*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Јовановић, С. (2015). *Моћност теоријске айропријације: Карневал и маскарада у култури, уметности и теорији: докторска дисертација*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Кон, Ж. (2001). *Естетика комуникације*. Београд: Клио.
- Костић, С. (2009). Годишњи обичаји у Пироту и околини. *Гласник Етнографског музеја*, 73.
- Лукић-Крстановић, М. (2003). Спектакл и друштво; Традиционално и савремено у култури Срба. *Гласник Етнографског института САНУ*.
- Ляшок, А. С. (2004). *Карнавал как форма праздничной культуры: философско-культурологический анализ*. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусства.
- Марјановић, В. (1987). Покладни ритуал у Срему – на примеру села: Голубинци и Нови Сланкамен. *Рад војвођанског музеја*, 30.
- Марјановић, В. (2004). Покладне маске и поворке (континуитет и нове форме). *Гласник Етнографског музеја*.
- Марјановић, В. (2008). *Маске, маскирање и ритуали у Србији*. Београд: Чигоја штампа.
- Марјановић, В. (2011). *На крају и на почетку карневала*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Некрылова, А. Ф. (1984). *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века*. Ленинград: Искусство.
- Пијановић, П. (2012). *Српски културни круи*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ратнер, Я. В. (1980). *Эстетические проблемы зрелищных искусств*. Москва: Искусство.
- Токарев, С. А. (Ур.). (1977). *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Концы XIX – начало XX в. Весенние праздники*. Москва: Наука.
- Хренов, Н. А. (2006). *Зрелища в эпоху восстания масс*. Москва: Наука.
- Чечётин, А. И. (1981). *Основы драматургии театрализованных представлений: история и теория*. Москва: Просвещение.

Шангина, И. И., & Некрылова, А. Ф. (2015). *Русские праздники*. Санкт-Петербург: Азбука.

Burke, P. (1991). *Junaci, nitkovi i lude (Narodna kultura predindustrijske Evrope)*. Zagreb: Školska knjiga.

Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group.

Harrison, J. E. (1912). *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kajoa, R. (1979). *Igra i ljudi: maska i zdanje: drugo izdanje*. Beograd: Nolit.

Младен Р. Кокошар

РОЛЬ РЕЖИССУРЫ МАССОВЫХ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРАЗДНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ ДРОМЕН В СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме

Массовые театрализованные праздники представляют собой многомерное явление. Наши знания рассматриваются в рамках, обозначённых в названии – от традиционного дромена до современного театрального зрелища. Наше внимание было сосредоточено на отдельных моментах праздника: от ритуализации праздников в форме дромов, через карнавал или мифологию, до киберзрелищ, шоу-программ и маскарадов. Описание праздника как важной части символической политики предоставляет возможности для его теоретического описания. Задачей данной работы был анализ некоторых существующих подходов к изучению феномена праздника, от его существования в традиционном одеянии XIX века до проведения анализа эволюции или трансформации до наших дней. Кроме того, мы выделили характерные черты, характеристики и роль режиссуры массовых театрализованных праздников в формировании современных праздничных форм; выделены функции режиссуры, методы реализации, т.е. режиссёрские методы, сценарные процедуры и драматургические решения для зарождения и развития вышеупомянутых форм в современную эпоху.

Исследование сущностных, содержательных и функциональных аспектов соотношения традиционного (дромов) и современного (зрелище, маскарады, карнавалы) в праздничной культуре осуществляется в рамках методологического анализа современного коммуникативного пространства культуры. Дихотомия дромов/зрелища раскрывает особенности диалектических противоречий в формировании способа передачи знаний о мире как своеобразного культурного кода. Эту дихотомию можно рассматривать как методологическую платформу, позволяющую прогнозировать развитие культуры и её состояние в определённый исторический период. Логика соотношения форм дромов и зрелища, то есть современных театрализованных форм, непосредственно определяет специфический хронотоп и особую сущность культуры. Для современного коммуникативного пространства культуры нормой становится обращение к понятиям «свободное время», «отдых», «развлечение», заменяя категории «праздник», «время праздника» и «дромы».

Проблема соотношения старого и нового, традиционных дромов и современного зрелища, поставленная в работе, находится на стыке различных гуманитарных наук: культурологии и искусствознания, театроведения, философии, этнологии, социологии, истории искусств. Праздники и праздничность имеют давнюю традицию исследования. И дромы, и зрелища рассматриваются как культурные феномены.

В статье показано, что традиционные праздничные ритуалы и обряды в настоящее время превратились в массовые культурные представления праздничного характера в виде зрелищ, маскарадов и шоу-программ, где доминантой всего представления является эстетическая функция, развлечение и отдых. Похоже, что сегодня человечество переживает ренессанс игр: конкурсов, шоу разного рода, программ, связанных с различными играми на экране. Однако мы видим, что символическое содержание игры деградирует, поскольку зрелища, карнавалы, маскарады, спортивные соревнования, массовые театральные проявления, телевизионные шоу, современные праздничные ритуалы часто носят формальный характер, служат коммерческим или общественно-политическим целям и не способствуют росту духовности; причиной этого чаще всего является утрата космогонической картины мира в контексте ее эстетики и этики. Рост утилитаризма и прагматизма в обществе, смещение интереса от ценностей добра, истины, красоты, веры к ценностям отдыха и развлечения ставит вопрос о возможностях и пределах формирования осмысленного, серьёзного, символического зрелища, к которому привык каждый человек. Такая культурная ситуация требует нового теоретического исследования массовых театральных праздников, призванного стать духовным катарсисом личности и общества. Именно возникновение новых перспектив в культуре и искусстве, таких как рождение режиссуры массовых театрализованных праздников, позволяет предположить, что зрелище будет играть важную роль в возвышении и поддержании традиций и ценностей, выражая состояние обновления и возрождения культуры. Герменевтика духовно-нравственных смыслов и значений театральных праздников позволяет философии культуры наметить перспективы утверждения вечных ценностей.

В отличие от традиционных представлений, целью которых было разрушение табу и укоренившихся патриархальных кодов, новые театрализованные формы продолжают лелеять то же содержание, но в ином смысле и форме – часто подвергаясь искажению основного смысла. Поэтому содержание меняется. Эта смысловая модификация во многом достигается благодаря стремлению популяризировать современные модели карнавала и формальные характеристики зрелища, которые, по-видимому, выполняют исключительно функцию *Мы-Другой*. Встреча *Другого* с культурой и обществом, которую обеспечивает карнавал, даёт возможность посетителю идентично позиционировать себя по отношению к той культуре, с которой он знакомится. Одной из причин, приведших к изменению формальных и содержательных характеристик праздничной культуры, является динамика ценностей. Кроме того, трансформация карнавала происходит благодаря взаимовлиянию различных культурных традиций, в результате чего заимствуются отдельные элементы. В такой атмосфере режиссёр массовых театральных форм выходит на первый план, выступая в роли главного представителя укрепления как национальных, так и транснациональных ценностей и символов. Следуя этой мысли, задача режиссёра – в целях развития современных представлений –

состоит в стремлении к взаимодействию различных культурных полей, то есть к соединению различных культурных моделей и выводу межкультурных отношений на высокий уровень; при этом режиссёр должен оставаться на линии, направленной на сохранение культурных и художественных ценностей своей страны.

Ключевые слова: праздник, изменения, режиссура театрализованных праздников, режиссёр, культура, драматургия, сценарий