

# Folklorni vokabular i dispozitiv glazbeno-scenske izvedbe folklor

---

Hrvaćanin, Tim

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:577101>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**TIM HRVAĆANIN**

**FOLKLORNI VOKABULAR I DISPOZITIV**  
**GLAZBENO-SCENSKE IZVEDBE**  
**FOLKLORA**

**Diplomski rad**

**Zagreb, 2023.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij dramaturgije**  
**Usmjerenje dramaturgija izvedbe**

**FOLKLORNI VOKABULAR I DISPOZITIV**  
**GLAZBENO-SCENSKE IZVEDBE FOLKLORA**

**Diplomski rad**

**Mentor: doc. art. Goran Ferčec**

**Mentorica: doc. dr. sc. Nataša Govedić**

**Student: Tim Hrvaćanin**

**Zagreb, 2023.**

## SADRŽAJ:

### FOLKLORNI VOKABULAR I DISPOZITIV GLAZBENO-SCENSKE IZVEDBE

FOLKLORA.....	6
1. Horizontalna i vertikalna fragmentarnost folklorne izvedbe.....	6
2. Montaža.....	7
3. Ritamaliza.....	9
4. Radionica #1.....	9
5. Folklorni repertoar.....	10
6. Suvremena strujanja na slovenskoj folklornoj sceni.....	11
7. Povijesni razvoj glazbeno-scenske izvedbe folklora.....	12
8. Izvorni i koreografirani folklor.....	14
9. Dispozitiv folklornog ansambla.....	15
10. documenta fifteen.....	16
11. Dokumentiranje i arhiviranje folklorne građe.....	18
12. The B-Side.....	19
13. Konstruirani narativ.....	20
14. Radionica #2.....	21
15. Materijalno-prostorni uvjeti folklorne izvedbe.....	23
16. Scenski aparatus.....	24
17. Sekundarne radnje folklorne izvedbe.....	25
18. Radionica #3.....	26
19. Izvedbeni prijedlog.....	26
KOMUNALNOST I AUTORSTVO FOLKLORNE IZVEDBE.....	30
AUTOPOETIČKI RAD.....	52

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**  
**Studij dramaturgije**  
**Usmjerenje dramaturgija izvedbe**

**FOLKLORNI VOKABULAR I DISPOZITIV**  
**GLAZBENO-SCENSKE IZVEDBE FOLKLORA**

**Mentor: doc. art. Goran Ferčec**

**Student: Tim Hrvaćanin**

**Zagreb, 2023.**

## SAŽETAK

Folklorni vokabular je set pokreta koji su formalizirani, proizlaze iz rada nogu te su određeni ritmičkim obrascem kroz koji se proizvode. Montaža je dramaturški postupak povezivanja plesnih i glazbenih brojeva u koreografsku cjelinu. Fragmentarnost kao mehanizam slaganja odnosi se na montažu kao dramaturški postupak oblikovanja kontinuiteta folklorne koreografije. Fragmentarnost kao mehanizam raslagivanja dekonstruira mehanizam izvedbe na pojedine elemente i fragmente. Folklorno društvo je sustav za prijenos znanja i informacija. Folklorna praksa obilježena je dvosmjernom razmjenom znanja. Etnomuzikolozi i etnokoreolozi dokumentiraju, prikupljaju i arhiviraju folklornu građu koja zatim postaje izvor za nova umjetnička djela, folklorne koreografije i glazbene obrade tradicijske glazbe. Produkcija novih umjetničkih djela temeljenih na folklornoj građi neizbježno vodi u interpretaciju te građe. Idealni scenski aparat za glazbeno-scensku izvedbu folklor je "talijanska kutija". Sekundarne radnje folklorne izvedbe su pomoćni mehanizmi koji podupiru folklornu izvedbu.

Ključne riječi: glazbeno-scenska izvedba folklor, folklorni vokabular, izvorni folklor

## SUMMARY

Folklore vocabulary is a set of formalized movements, resulting from footwork and determined by the rhythmic pattern through which they are produced. Montage is a dramaturgical process of connecting dance and music numbers into a choreographic whole. Fragmentation as a mechanism of arrangement refers to montage as a dramaturgical process of shaping the continuity of folklore choreography. Fragmentation as a mechanism of decomposition deconstructs the performance mechanism into individual elements and fragments. Folklore society is a system for the transmission of knowledge and information. Folklore practice is characterized by a two-way exchange of knowledge. On the one hand, ethnologists, ethnomusicologists and ethnochoreologists document, collect and archive folklore material which then becomes a source for new works of art, from folklore choreographies and musical arrangements of traditional music to literary works and dance performances. The production of new works of art based on folklore material inevitably leads to the interpretation of that material. The ideal stage apparatus for musical and stage performances of folklore is the "Italian box". Secondary actions of folklore performance are auxiliary mechanisms that support folklore performance.

Key words: stage performance of folklore, folklore vocabulary, authentic folklore

Okvir mojeg trogodišnjeg istraživanja na studiju Dramaturgije izvedbe bio je postavljen oko glazbeno-scenske izvedbe folkloru. Interes istraživanja nikad nije bila folklorna građa kao takva, već dramaturški, redateljski i koreografski mehanizmi prikazivanja i izvedbe te građe na sceni. Na prvoj godini umjetničkog istraživanja fokusirao sam se na metodologiju rada s plesačima u folkloru te na totalitet folklornoga tijela, uz usporednu analizu s metodologijom rada u suvremenom plesu. Tako sam se na radionici na prvoj godini umjetničkog istraživanja bavio apliciranjem metodologije rada s plesačima folkloru na plesačice suvremenog plesa, čime sam želio istražiti kakvo je to folklorno tijelo i kroz koje se koreografske postupke folklorno tijelo uspostavlja. Ustanovio sam da je folklorno tijelo ono koje energiju crpi iz nogu. Pokret se ne generira iz ruku ili iz kretnje glave, nego se uvijek proizvodi iz rada nogu. Dok baletno tijelo traži balans u nemogućim pozicijama, folklorno tijelo ne traži balans, to je stabilno, prizemljeno tijelo s oba stopala ispod sebe, i kao takvo je tijelo primarno funkcionalno - hodanje, skakanje, trčanje. Težište u folkloru postaje ritam, održavanje određenog ritma i ritmičke sekvence. Folklorni vokabular je set pokreta koji su formalizirani, proizlaze iz rada nogu te su određeni ritmičkim obrascem kroz koji se proizvode.

Na drugoj godini proširio sam istraživanje s folklornoga tijela na folklorni ansambl kao kolektivno izvođačko tijelo te na razinu folklorne koreografije kao umjetničkog oblika glazbenog-scenske izvedbe folkloru. Metodologija rada s plesačima u sklopu folklornog ansambla promatra se kao dio dispozitiva unutar kojeg se vrši prijenos znanja i odvija skup određenih društvenih praksi. U istraživanju se preispituju pojmovi fragmentarnosti folklorne izvedbe, dokumentarnosti i arhiviranja u folkloru, koncept izvornosti u scenskoj izvedbi folkloru, scenski aparatus folklorne izvedbe, montaža kao mehanizam uspostave folklorne koreografije te ukratko i kontekst povijesnog razvoja glazbeno-scenske izvedbe folkloru. Time ovo istraživanje povezujem s materijalima iz teorijskog istraživanja u kojem sam se bavio pitanjima autorstva i komunalnosti folklorne izvedbe.

#### Horizontalna i vertikalna fragmentarnost folklorne izvedbe

U analizi glazbeno-scenskih oblika folklorne izvedbe uspostavio sam logiku razlikovanja horizontalne i vertikalne fragmentarnosti. Horizontalna fragmentarnost odnosi se na izvedbeni kontinuitet koreografskog djela, redosljed i raspored pojedinih brojeva unutar koreografije te načine slaganja materijala unutar koreografskog djela. Horizontalna fragmentarnost dekonstruira princip gradnje unutar specifičnog mehanizma izvedbe, folklorne koreografije.

Pjesme i plesovi prikazani u određenoj koreografiji fragmenti su izvornih narodnih pjesama, plesova i običaja - jedna ili dvije strofe neke pjesme koja u izvornom obliku ima desetak strofa, jedno ponavljanje plesa koji se u izvornom kontekstu plesao cijelu večer, jedan segment nekog običaja kojim se predstavlja običaj kao takav. Ti se fragmenti različitim dramaturškim, koreografskim i redateljskim postupcima povezuju u koreografsku cjelinu. No što ako ne dođe do toga? Što ako se fragmentarnost uspostavi kao izvedbena logika?

Vertikalna fragmentarnost je strukturalna. Ona dekonstruira sam mehanizam izvedbe. Izvedbeni mehanizam glazbeno-scenske izvedbe folkloru sastoji se od glazbe (pjesma i instrumentalna glazba), pokreta (ples), kostima (nošnje), scene, koreografije, montaže, *ritma*. Što se događa kada se ukine ili promijeni jedan od tih elemenata mehanizma? Fragmentiranjem totaliteta folklorne izvedbe na zasebne elemente događa se strukturalna dekonstrukcija mehanizma izvedbe. To je korak dalje u odnosu na dekonstrukciju totaliteta tijela izvođača.

Tako s jedne strane imamo fragmentarnost kao mehanizam slaganja, a s druge fragmentarnost kao mehanizam raslagivanja, odnosno dekonstrukcije folklorne izvedbe. Fragmentarnost kao mehanizam slaganja odnosi se na montažu kao dramaturški postupak oblikovanja kontinuiteta folklorne koreografije. Fragmentarnost kao mehanizam raslagivanja dekonstruira mehanizam izvedbe na pojedine elemente i fragmente.

## Montaža

Montaža je neizbježan postupak u scenskoj primjeni folkloru zato što se folklorne koreografije grade od fragmenata plesova i pjesama koji se montažnim prijelazima spajaju u cjelinu. Montaža je “ustrojena s obzirom na kretanje i smjer radnje” (Pavis, 2004). Pojedine plesove i pjesme unutar koreografije imenovat ću brojevima - plesni brojevi i glazbeni brojevi. Filmska enciklopedija definira montažu kao “povezivanje kadrova u veće izlagačke cjeline”. U ovom istraživanju montažu ću definirati kao povezivanje plesnih i glazbenih brojeva u koreografsku cjelinu. Upravo zbog montaže folklorna koreografija nije mehaničko nizanje plesnih i glazbenih brojeva, već izvedbeni kontinuitet. Kao što je u filmskoj umjetnosti “krajnji cilj povezivanja kadrova i njihovih sklopova uobličavanje izlagačke cjeline filma” odnosno “rješavanje cjelokupne montažne kompozicije filma”, tako je u scenskoj izvedbi folkloru cilj montaže rješavanje kompozicije koreografije. “Uže područje montažnoga stvaralaštva čini rješavanje montaže prijelaza – prijelaza s jednoga kadra na drugi, a šire – sklapanje kadrova u veće cjeline te u cijeli film”, što u potpunosti analogijom



odgovara montaži u folklornoj izvedbi. Montažni prijelazi s jednog broja na drugi, iz kojih se sklapa cjelina koreografskog djela.

Osnovni montažni prijelazi u folklornoj koreografiji su pretapanje i rez. Pretapanje znači da se brojevi nadovezuju jedan na drugi bez vidljivog ili čujnog prekida kontinuiteta koreografske linije. Rez podrazumijeva prekid (pokreta i/ili glazbe), stanku, diskontinuitet i promjenu. Pretapanje se može izvršiti u istom ritmu ili istom tempu, s efektom gradacije ili s efektom kontrasta. Montažni efekt gradacije podrazumijeva određeni stupanj povećanja koreografskog intenziteta, što se može odnositi na tempo (plesni ili glazbeni broj bržeg tempa u odnosu na prethodni broj), tonalitet (modulacija, prijelaz iz mola u dur) ili dinamiku (uključivanje novih instrumenata u glazbenu obradu koreografije ili povećanje broja pjevača - npr. prvu strofu izvodi solist, drugu cijeli ansambl). Efekt kontrasta postiže se radikalnom promjenom tempa (npr. nakon plesa sporog tempa slijedi ples brzog tempa ili obratno). Rez je montažni prijelaz koji ne podržava kontinuitet, kao što je prijelaz s vokalnog a capella broja na plesni broj ili obrnuto. Rez često dolazi uz kratku stanku i označava kraj ili početak neke manje cjeline unutar koreografskog djela.

Montažni principi mogu biti unutarkoreografski i vankoreografski. Potonji podrazumijeva intervenciju izvedbenog elementa izvan koreografskog plesnog jezika koji utječe na kontinuitet koreografije odnosno uzrokuje montažni prijelaz. Vanjski elementi mogu biti zavjesa, rasvjeta, paravani ili glazba. Glazba je najčešće korišteno montažno sredstvo u scenskoj izvedbi folkloru. Glazbeni prijelaz s jednog glazbenog broja na drugi u pravilu određuje i promjenu u pokretu.

Spuštanje zavjese i zamračivanje scene mogu se primijeniti na sve ili većinu koreografskog materijala. Rez se koristi tako da se svjetlo postupno gasi ili zavjesa spušta za vrijeme trajanja plesa. Ples nema svoj "prirodni" završetak u obliku kraja glazbene teme ili ritmičke zaokruženosti, već izvankoreografski element daje naslutiti da će se to dogoditi, ali gledatelj to neće vidjeti. Unutarkoreografski rez odnosi se na ritmičke promjene unutar plesova ili između plesova. Ako se prelazi iz tročetvrtinskog u dvočetvrtinski ritam ili obratno, događa se određeni "preskok" koji kao takav vrši montažnu ulogu reza, a ne pretapanja.

Montažno pretapanje podrazumijeva da je prijelaz između različitih fragmenata što manje uočljiv. Nizanjem fragmenata koji se pretapaju jedan u drugi postiže se efekt gradacije, što će se istraživati kroz spajanje kretanja u hod, trčanja i kretanja u kolu. Montažni prijelaz u kojem se koristi izlazak izvođača sa scene odnosno njihova izmjena može biti u ulozi reza i u ulozi pretapanja. Ako sa scene izlaze muški plesači, a ulaze ženski plesači, govorimo o rezu;

dogodila se promjena samog izvođačkog sastava. Ako se ista skupina izvođača neprestano izmjenjuje, onda je u pitanju pretapanje.

### Ritamanaliza

Profesor Pristaš na jednom satu Dramaturgije izvedbe na kojem je gostovao rekao je da je “pitanje montaže pitanje ritma”. Henri Lefebvre u svojoj knjizi “Elementi ritamanalize: Uvod u razumijevanje ritmova” (*Elements of Rhythmanalysis: An Introduction to the Understanding of Rhythms*) koristi ritam kao alat za analizu društvenih procesa, od gradova i medija do ljudskog tijela i glazbe. Lefebvre svoju metodu temelji na nekoliko binarnih parova pomoću kojih uspostavlja analitički model; repeticija i razlika, ciklično i linearno, mehaničko i organsko. U središtu svega toga je mjera (*measure*) bez koje nema ritma. Ritam podrazumijeva repeticiju, a repeticija proizvodi razlike. Ciklično svoj korijen ima u prirodi (dan, noć, godišnja doba...), dok je linearno posljedica ljudske aktivnosti i društvenih praksi, no jedno ne može bez drugoga; svaka zora donosi monotoniju dnevnih aktivnosti. Stoga ritam podrazumijeva neprestano izmjenjivanje cikličnih i linearnih procesa. Lefebvre ističe simbol sata - kružno kretanje kazaljka na satu prati linearni tik-tak. Svaki plesni ili glazbeni broj u koreografiji ima svoj linearni tijek koji omeđuju prva i zadnja doba, a koji se ciklički ponavlja iz strofe u strofu pjesme ili ponavljanjem plesnog obrasca.

Lefebvre zagovara dijalektičnu, trijadnu analizu koju potkrepljuje primjerima: “teza - antiteza - sinteza”, “melodija - harmonija - ritam” u glazbi, “vrijeme - prostor - energija”. Na sličnom tragu je i Pavis koji u “Pojmovniku teatra” definira ritam kao “vizualizaciju vremena u prostoru, rukopis tijela i upisivanje tog tijela u scenski prostor”. Obje teze slažu se da je ritam trošenje energije (pokreta, tijela, glazbe) u prostoru.

### Radionica #1

*In the dance [...], rhythm predominates over melody and harmony...*

Radionica je potvrdila ono čime smo se bavili na radionici prošle akademske godine, a to je ideja da je težište u folkloru ritam, odnosno održavanje ritma. Pomoću ritma postavljen je okvir unutar kojeg se generirao koreografski materijal. Uspostavljanjem ritma kao težišta izvedbe općeprihvaćeni imperativ etnografske građe kao koreografskog materijala se napušta, a da se istovremeno ne intervenira u folklorni vokabular, odnosno ne prelazi okvire folkloru i

ne zalazi u suvremeni ples ili druge izvedbene oblike. U takvom pristupu folklornoj koreografiji ritam postaje jedan od mogućih okvira koji strukturira izvedbu.

Korak dalje bio je apliciranje različitih ritmičkih obrazaca na isti koreografski materijal odnosno zadatak. Promjenom ritma unutar istog glazbenog broja ili iste sekvence događa se određeno preskakanje mimoilaženje. Kontinuitet, trajanje i nepromjenjivost ritmičkog obrasca karakteristike su folkloru u njegovom izvornom i u njegovom scenskom obliku. Sjetimo se samo slavonskih kola koja u istom ritmu i pratećem plesnom obrascu mogu trajati satima. Nagla i neočekivana promjena ritma izbacuje izvođače i gledatelje iz stanja uživanja. Time se postiže efekt začudnosti - nešto obično i poznato postaje upadljivo i neočekivano. Prekida se ritmički kontinuitet izvedbe, čime se ističe da je u pitanju upravo izvedba, a ne nešto što se događa spontano ili improvizirano. Svaka promjena ritma i pokreta unaprijed je dramaturški i koreografski određena. Osvještava se da su pokreti, geste, koreografija nešto što je unaprijed osmišljeno, postavljeno i uvježbano za izvedbu na sceni. Ovime se razotkriva scenski mehanizam folklorne izvedbe, kao što i epski teatar traži i razotkriva scenske iluzije.

Treći ishod radionice je proizašao iz fragmentiranja ansambla u manje sastave, u sola, duete i tercete. Iako su uvijek prisutni neki solistički momenti i manje forme, folklornu koreografiju u pravilu promatramo i mislimo na razini ansambla. U radionici sam fragmentirao ansambl na manje sastave koji su dobili zasebne koreografske zadatke. Istovremeno se izvode različite plesne sekvence koje se na momente mogu uskladiti i sinkronizirati, na momente se sudaraju i preklapaju, a na momente supostoje i paralelno se zbivaju. Time se otvara puno mogućnosti za koreografska rješenja koja izlaze izvan okvira folklornog koreografskog jezika, a ne narušavaju folklorni vokabular. U tome se folklor približava suvremenom plesu, barem na razini promišljanja koreografije.

### Folklorni repertoar

Prva radionica potvrdila je da folklorna izvedba može biti prepoznatljiva kao takva, bez etnografskog okvira unutar kojeg se inače promišlja scenska izvedba folkloru. Pod etnografskim okvirom mislim na uvriježeni repertoar narodnih plesova i pjesama koji je koreografski uvijek određen geografski (npr. međimurski ili baranjski plesovi...) i/ili tematski (npr. svadbeni običaji Hrvatskog zagorja...). Kao što sam naveo u uvodu, jedna od polazišnih točaka ovog istraživanja bila je ta da se oslobodim imperativa etnografskog okvira te da se slobodno krećem kroz folklorni vokabular. Tijekom rada na koreografskom materijalu

umjesto etnografskih načela autentičnosti i točnosti prikaza folklorne građe, prednost u oblikovanju koreografskog materijala preuzeli su ritam kao princip strukturiranja i improvizacija kao način generiranja materijala. Iz toga je kao tema druge radionice proizašao problem prilagođene dokumentarnosti scenske izvedbe folklor. Folklor se pravi da dokumentira kulturnu baštinu i tradicijsku kulturu - zato se često u javnom diskursu susrećemo s frazama “spašava od zaborava”, “čuvari tradicije” itd. - a zapravo cijelo to vrijeme interpretira u procesu adaptacije folklorne građe u glazbeno-scenski oblik folklorne koreografije.

U diplomskom radu iz Teorijskog istraživanja pisao sam o pojmovima “igranje” etnografije i etnodramaturg Victora Turnera. “Igranje” etnografije postupak je “pretakanja zanimljivih dijelova etnografija u scenarije” (Turner, 1989: 189), što odgovara postupku adaptacije folklorne građe za glazbeno-scensku izvedbu - u koreografiju ulaze neki dijelovi i fragmenti etnografija. Etnodramaturg ili folklorni dramaturg osoba je koja, na temelju istraživanja te vlastitog znanja i iskustva, odabire i priprema etnografski ili etnomuzikološki materijal za glazbeno-scensku izvedbu. Folklorna građa, etnografski i etnomuzikološki zapisi, dokumenti, studije, partiture, polazište su za scenarije od kojih nastaju nova umjetnička djela - folklorne koreografije. Ishod prve radionice pokazao je da koreograf ili redatelj koji radi s folklornim vokabularom u pripremi i izboru materijala ne mora biti ograničen spomenutim etnografskim okvirom. U drugoj radionici postavljam pitanje kako to postići, a da ostanemo u folklornom vokabularu i ne skrenemo u druge izvedbene forme.

#### Suvremena strujanja na slovenskoj folklornoj sceni

Korak dalje u pristupu folklornoj koreografiji napravljen je na slovenskoj folklornoj sceni koja inače dijeli određeno nasljeđe s hrvatskom školom scenske primjene folklor iz doba Jugoslavije. Primjer za to je koreografija “Mati fabrika” autora Luke Kropivnika koju je Akademska folklorna skupina France Marolt izvela 2019. godine u sklopu svog godišnjeg koncerta “Radosti in trpkosti pot”. Prema opisu koreografije, “Mati fabrika” interpretacija je tvorničkog života između 1945. i 1950. rađena po pripovijestima radnika iz Železarne Ravne u Koroškoj koje su stilizirane u plesne oblike. U ovom slučaju pripovijest radnika poslužile su kao izvor za folklorni materijal. Izvođači pokretima ruku i pomoću rekvizita dočaravaju rad u tvornici, dok udarcima nogu oponašaju zvukove koji dolaze iz tvornice. Koreografija završava izvedbom *Internacionale*, međunarodne himne rada.

Što određuje scensku izvedbu folklor - sadržaj ili forma? “Mati fabrika” je u svom obliku, u svim formalnim i kompozicijskim aspektima, folklorna koreografija - izvodi je osam mješovitih parova, izvođači su kostimirani u povijesnu odjeću koja odgovara sadržaju koji se prikazuje, prosječnog je trajanja folklorne koreografije (oko 10 minuta), sastoji se od nekoliko plesnih i glazbenih brojeva povezanih u cjelinu, unutarnju dinamiku točke određuje gradacija od uvodne sekvence umjerenog tempa prema brzom polku, a sve kulminira izvedbom završne pjesme. Zadovoljava sve formalne aspekte folklorne koreografije.

S druge strane, sadržajno nije u pitanju materijal koji bismo ocijenili kao folklornu građu. Nije u igri ruralno nasljeđe, već industrijsko, narodna pjesma zamijenjena je radničkom himnom, izvođači prikazuju rad u tvornici, a ne u polju ili mlinu (kao npr. u koreografijama žetvenih običaja). Ako ocjenjujemo s tog aspekta, onda to nije folklor jer je u pitanju prikaz radničkog i industrijskog okruženja, a ne seljačkog i ruralnog.

S treće strane, točka je nastala prema pripovijestima radnika iz Železarne Ravne, što ukazuje na to da je u pitanju etnografski materijal koji je prikupljen između 1945. i 1950., prije više od 70 godina. Prema tome, “Mati fabrika” je također na neki način igranje etnografije. Pripovijesti radnika adaptirane su u plesne motive, odnosno etnografske bilješke prikazane su pokretom i pjesmom. Ako je u pitanju etnografski materijal postavljen u formi folklorne koreografije, onda ne bi smjelo biti bitno je li taj materijal ruralnog ili industrijskog podrijetla, govori li o radničkom ili seljačkom okruženju.

Time se otvara puno prostora u razvoju folklorne koreografije jer se ne moramo ograničavati isključivo na “najstariji sloj tradicije”, kako piše Tvrtko Zebec u članku “Izazovi primijenjene folkloristike”, nego možemo istraživati i druge izvore, što u konačnici može rezultirati originalnim novim glazbeno-scenskim djelima koja izlaze izvan ustaljenog okvira scenskog prikazivanja folklor.

#### Povijesni razvoj glazbeno-scenske izvedbe folklor

Ova razmišljanja otvorila su potrebu da se dotaknem društveno-povijesnog konteksta nastanka glazbeno-scenske izvedbe folklor. Etnolog Andrija Ivančan u svojim predavanjima o hrvatskoj tradicijskoj kulturi na Ljetnoj i Zimskoj školi hrvatskoga folklor Hrvatske matice iseljenika kao ključni događaj u formiranju scenske primjene folklor ističe Olimpijske igre u Berlinu 1936. na kojima je jugoslavenska reprezentacija pobijedila u kategoriji narodnih plesova. Nakon Drugog svjetskog rata dolazi do osnivanja velikog broja kulturno-umjetničkih

društava koja su okupljala radnike, studente i mlade s ciljem strukturiranja njihovog slobodnog vremena.

“Vrlo brzo po završetku rata ponovno se javlja zanimanje za plesnim folklorom. Obnovljen je rad Seljačke slogan i u mnogim se selima reaktiviraju ogranci ili osnivaju novi. Zanimljivo je da se interes sada javlja i u gradovima, gdje se postupno počinju osnivati folklorna kulturno-umjetnička društva. Među prvima je tako u Zagrebu potkraj 1945. godine osnovana folklorna sekcija OKUD “Joža Vlahović” na čelu s umjetničkim voditeljem Zvonimirom Ljevakovićem, a jedan je od prvih članova bio Ivan Ivančan.” (Sremac, 2010: 293)

Uz spomenuto Omladinsko kulturno-umjetničko društvo “Joža Vlahović” (danas Zagrebački folklorni ansambl dr. Ivana Ivančana) iz kojeg je 1949. nastao i Ansambl narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO, 1946. osnovano je Radničko kulturno-umjetničko društvo “Vilko Jurec” u Varaždinu (kasnije KUD “Varteks”, danas Centar tradicijske kulture Varaždin), 1948. Studentsko kulturno-umjetničko društvo “Ivan Goran Kovačić” u Zagrebu i iste godine Akademska folklorna skupina France Marolt u Ljubljani. Već po nazivima tih društava jasno je koju su populaciju okupljala. U procesu modernizacije, koji podrazumijeva urbanizaciju i industrijalizaciju, migraciju (mladog) stanovništva iz ruralnih u urbane sredine gdje odlaze na školovanje ili raditi u tvornicama, ove udruge pružale su im platformu za provođenje slobodnog vremena te za socijalizaciju s osobama slične društvene pozadine. U tim kulturno-umjetničkim društvima oformile su se plesne skupine koje su izvodile spletove onoga što danas zovemo narodne plesove i pjesme, a što je u to vrijeme u ruralnim krajevima bilo i dalje dio svakodnevice. To je bio početak procesa folklorizacije i folkloru u sekundarnom obliku te se tako utemeljila društvena institucija glazbeno-scenske izvedbe folkloru kakvu danas poznajemo. Prema njemačkom etnomuzikologu Felixu Hoerburgeru, folklorni ples u svom prvom postanku (*first existence*) bio je integralni dio zajednice te je područje etnoloških i antropoloških istraživanja (Buckland, 1983), dok je druga egzistencija folkloru (*second existence*) vezana uz društvene oblike u kojima plesove ili glazbu podučavaju plesni i glazbeni pedagozi i voditelji (Lykesas, 2017). Podjelu narodnih plesova na *first and second existence* preuzela je i etnologinja Dunja Rihtman-Auguštin koja prvu opisuje kao “autentičnu egzistenciju folkloru”, a drugu kao “posredovanu egzistenciju folkloru” (Rihtman-Auguštin, 1978). Za ta dva fenomena Rihtman-Auguštin koristi pojmove folklor i folklorizam. Prema njoj, folklor je “‘narodna umjetnost’, umjetničko stvaralaštvo koje proizvodi narod u čistom, izvornom obliku”, a pripadnici naroda - odnosno zajednice -

“prenose, stvaraju i prisutna su publika koja prima i odobrava djelo” (Rihtman-Auguštin, 1978). Folklorizam je “izvođenje ili primjena folklornoga djela na nekoj sceni ili u industriji zabave i turizma za određene šire slojeve publike koji sa samim činom stvaranja nemaju nikakve neposredne veze” (Rihtman-Auguštin, 1978).

Paralelno s društvenim procesom osnivanja folklornih ansambala događao se i umjetnički proces oblikovanja repertoara folklornih ansambala. Drugim riječima, folklorni repertoar kakav danas podrazumijevamo rezultat je povijesnih zbivanja iz tih godina. Ako se vratimo na primjer koreografije “Mati fabrika”, u opisu je istaknuto da je koreografija nastala po etnografskim materijalima prikupljenima između 1945. i 1950. godine, u vrijeme kada su se osnivala brojna folklorna društva i formirao njihov repertoar. Nešto što je tada bilo dio svakodnevice očito nije ušlo na repertoar folklornih ansambala, već se posegnulo za materijalima koji dolaze iz neke druge sredine i koji komuniciraju društvena stanja te osjećaje koji nisu imali veze s tadašnjim procesom modernizacije - ljubav prema zavičaju i obiteljskom domu, društveni odnosi i običaji u ruralnim krajevima (žetveni, pokladni, svadbeni...). U međuvremenu se taj sloj tradicije nametnuo kao dominantan i gotovo isključiv u poimanju glazbeno-scenske izvedbe folklor.

#### Izvorni i koreografirani folklor

Na hrvatskoj folklornoj sceni uvriježila se podjela na “izvorni folklor” i “koreografirani folklor”. Hrvatski sabor kulture, krovna organizacija kulturno-umjetničkog amaterizma u Hrvatskoj, već 30 godina organizira Susrete hrvatskih folklornih ansambala i izvornih skupina. Što su to izvorne skupine i po čemu se one razlikuju od folklornih ansambala? U suštini, i izvorne skupine i folklorni ansambli izvode određeni etnografski (folklorni) materijal na sceni. U oba slučaja događa se isti proces - počinje s izborom materijala za određenu folklornu koreografiju ili scenski prikaz izvorne skupine, zatim slijedi obrada materijala (koreografska, skladateljska, kostimografska), postavljanje materijala u prostoru s određenim izvođačkim sastavom i uvježbavanje tih izvođača te konačno čin izvedbe na sceni. Zašto se onda neka od tih scenskih djela naziva izvornima, a druga koreografiranima? Iz mog izvođačkog, voditeljskog i gledateljskog iskustva, definirao sam izvorne skupine kao one koje na svom repertoaru izvode pjesme i plesove svog užeg zavičaja. U pravilu je riječ o skupinama iz manjih sredina koje na sceni izvode pjesme, plesove i običaje koji su zapisani na tim lokalitetima ili su se usmenom predajom prenijeli do današnjih generacija. Za razliku od folklornih ansambala koji izvode folklorne koreografije s pjesmama i plesovima iz svih

krajeva Hrvatske, izvorne skupine ograničene su na građu svog užeg zavičaja te tako doprinose očuvanju kulturne baštine svog kraja i svoje zajednice, što je često onaj faktor koji se u javnom diskursu ističe kada se govori o folkloru - oni su “čuvari tradicije”, “njegovatelji baštine” itd. No i izvorne skupine podliježu “zakonima scene”. Kada izlaze na scenu, prolaze isti postupak inscenacije kao i tzv. “koreografirani folklor”. Kao što svaku folklornu koreografiju određuje odluka autora oko izbora materijala koji će se postaviti na scenu, tako je u slučaju “izvornog folklor” odluka oko izbora materijala upravo u tome što je izbor ograničen na građu nekog određenog područja. Kada i izvorna skupina i folklorni ansambl izađu na scenu s materijalom koji su odabrali za prikazivanje, razlika se primjećuje u stupnju obrade folklorne građe i koreografsko-redateljskih intervencija. U koreografiranom folkloru dopuštaju se veće slobode u glazbenim obradama pjesama i skladbi, kao i svi dramaturško-redateljski postupci o kojima sam prethodno već pisao u Teorijskom istraživanju. Scenski prikazi izvornih skupina sugeriraju da bi koreografska rješenja trebala biti jednostavna, što bliža nekom “izvornom” idealu, koji danas naslućujemo iz opisa iz stručne literature ili arhivskih snimaka. Osim što se ograničio u izboru materijala, “izvorni folklor” tako ograničava sam sebe i u koreografskoj razradi i glazbenoj obradi materijala kako bi podržao suštinski kontradiktornu ideju o “izvornosti” nečega što se izvodi na sceni. U trenutku kada izvođači u unaprijed osmišljenim i pripremljenim kostimima izađu na scenu te izvode unaprijed pripremljene i uvježbane pjesme i plesove, u pitanju je uprizorenje, scenski prikaz. Pojam “izvorno” u cijeloj toj situaciji može se odnositi samo na izbor materijala. Ova podjela otvara prostor manipulacijama pa određena skupina može izvoditi isključivo građu nekog užeg zemljopisnog područja, ali koreografski i aranžerski razrađenu pa svejedno tvrditi da je u pitanju “izvorni folklor” jer izvode samo plesove i pjesme iz svog užeg zavičaja, bez obzira na stupanj koreografske i glazbene obrade materijala. Sve gore navedeno uvodi pitanje dokumentarnosti u glazbeno-scensku izvedbu folklor.

#### Dispozitiv folklornog ansambla

Folklorno društvo je sustav za određenu namjenu upravljanja znanjem. Unutar društva događa se prijenos znanja i informacija. Na neki način društvo daje sebi prostor da usmjerava i određuje što je folklor, a što nije - što ulazi u repertoar skupine/ansambla i u folklorni vokabular, a što ne. Folklorno društvo kao društvena institucija je dispozitiv; “način na koji su raspoređeni dijelovi stroja ili mehanizma; šire i sam mehanizam”. Termin dispozitiv “upućuje na neki skup praksi i mehanizama” pomoću kojih neki sustav funkcionira. U ovom slučaju folklorni ansambl je skup mehanizama scenske izvedbe folklor. Dispozitiv je stroj koji



proizvodi određene vrste znanja i vještina. Tako razlikujemo dispozitiv kao sustav i dispozitiv kao postupak. Folklorno društvo je sustav unutar kojeg postoji skup praksi i u kojem se događa određeni prijenos znanja. To se događa kroz arhiviranje i dokumentiranje folklorne građe koja zatim postaje materijal za glazbeno–scensko adaptaciju i interpretaciju, zatim kroz pedagoški proces poučavanja novih članova, usavršavanja tehnike pjevanja, plesa i sviranja, učenja i uvježbavanja koreografija za izvedbu...

U drugoj radionici ubacujem virus u dispozitiv jednog folklornog društva rekonstrukcijom nepostojećih plesnih običaja. Dio građe postoji - sačuvani su notni zapisi pjesama, no ne postoji opis plesa niti ne postoji podatak da se na te pjesme ikad plesalo. Zadatak druge radionice je izmisliti koreografsku partituru na postojeću građu. Ovim činom preispituje se načelo autentičnosti folklorne izvedbe koja “mora govoriti istinu o folkloru nekoga područja” (Ivančan, 1996). Proizvodnjom nove koreografske partiture ubacuje se virus u način na koji se unutar folklornog društva kao sustava čuva i prenosi znanje, što je jedan od osnovnih ciljeva u radu gotovo svih kulturno-umjetničkih udruga u Hrvatskoj - “očuvanje” i “promocija” tradicijske kulture... U tom društvu te se pjesme, koje su tamo zapisane prije više od 70 godina, danas više ne izvode. Znanje koje je postojalo unutar dispozitiva nestalo je. Nema ga tko više dokumentirati. Zato će se novi koreografski materijal prezentirati kao dokument.

documenta fifteen

Indonezijski umjetnički kolektiv ruangrupa bio je kustos 15. izdanja Documente 2022. godine u njemačkom Kasselu. Svoju kustosku praksu oblikovali su oko indonezijskog pojma *lumbung* čiji je prijevod staja. U uvodu ilustriranog festivalskog priručnika “Gehen, Finden, Teilen” *lumbung* se opisuje ne samo kao prostor u kojem se čuva urod, već kao i mjesto susreta na kojem se dogovara kome je koliko žitarica potrebno, kako bi svi zajedno slavili plodove žetve. Ovaj uvod slikovito opisuje ono što je ruangrupi važno u njihovom umjetničkom radu, a to je uključenost umjetničke prakse u lokalnu zajednicu. *Lumbung* je za njih prostor u kojem se susreću umjetnost, aktivizam i društvena zajednica, prostor koji im omogućuje da odgovore na izazove u svojoj okolini, prostor koji potiče da se zajedno učini nešto smisljeno za sredinu u kojoj žive i rade. Ovo pokazuje da je umjetničko djelovanje ruangrupe neodvojivo od sredine u kojoj žive i rade te da umjetničku produkciju gledaju kao kolektivni čin koji odgovara na potrebe i probleme neke zajednice. U tom je smislu filozofija umjetničke produkcije ruangrupe vrlo bliska izvornom folklornom stvaralaštvu koje je bilo uronjeno u svakodnevni život ruralne zajednice. Nekad su to bile pjesme, plesovi i rituali koji

su pratili radove u polju, žetvu, svadbene svečanosti i fašničke proslave, danas su teme i mediji drugačiji, ali proizlaze iz iste motivacije za razumijevanje okoline kroz umjetničko izražavanje.

Na Documentu 15 ruangrupa pozvala je 14 kolektiva s različitih strana svijeta u izgradnju interlokalnog *lumbunga* u Kasselu. Radovi ovih kolektiva pokazuju različite načine na koje reagiraju na probleme suvremenog društva unutar zajednice u kojoj djeluju. Project Art Works iz Ujedinjenog Kraljevstva koristi umjetnost u terapeutske svrhe te su izložili radove koji su rezultat njihovih terapeutskih i njegovateljskih praksi. El Warcha je kolaborativni dizajn studio iz Tunisa čije privremene urbanističke intervencije i umjetničke instalacije nastaju u suradnji s lokalnim stanovništvom kroz neformalne oblike obrazovanja i građanske akcije. Siwa platforma, također iz Tunisa, koristi dokumentarističke materijale (audio intervju, fotografije) kako bi prikazala zajednicu radnika u rudnicima u planinskoj regiji Gafsa. Komina Film a Rojava skupina je *grassroots* filmaša iz Sirije koji svojim akcijama i radovima dokumentiraju lokalnu zajednicu. Asia Art Archive posjeduje materijale i arhive niza azijskih umjetnika. Arhive koriste kao platformu za razmjenu znanja i suvremenu umjetničku produkciju. Archives des luttes des femmes en Algerie dokumentira kronologiju ženskih pokreta u Alžiru od 1962. godine do danas, povezujući današnje političke borbe za ženska prava s onima u prošlosti. Za njih su arhivi politička gesta za borbu danas. Another Roadmap Africa Cluster (ARAC) iz Ugande bavi se umjetničkom edukacijom širom afričkog kontinenta.

Iz opisa djelovanja ovih kolektiva čiji su radovi bili izloženi u središnjem prostoru *documente fifteen*, muzeju Fridericianum u Kasselu, može se izdvojiti nekoliko tema i umjetničkih praksi koje su im zajedničke - arhivi kao platforme za suvremenu umjetničku produkciju, pedagoški rad u umjetnosti te djelovanje u lokalnoj zajednici. Umjetničke prakse ovih kolektiva nisu zatvorene unutar kolektiva, već su otvorene prema zajednici koju uključuju u proces umjetničke produkcije, bilo kroz edukaciju, terapiju, ili instalacije u prostoru. Inkluzivnost je jedno od ključnih načela djelovanja ovih kolektiva, čime se pokazuje da svatko može biti uključen u umjetničku praksu, da svatko može biti umjetnik. U radovima ovih kolektiva umjetnička inkluzivnost je ujedno i socijalna inkluzivnost, odnosno obratno - svi članovi zajednice mogu se uključiti u umjetničku praksu, i svi koji sudjeluju u umjetničkoj produkciji su članovi neke zajednice, što se u konačnici reflektira i u njihovoj umjetničkoj produkciji, od radova koji su nastali kao dio terapije Project Art Worksa do dokumentarističkih materijala platforme Siwa i skupine Komina Film a Rojava.

## Dokumentiranje i arhiviranje folklorne građe

Otkad su zapisane prve narodne pjesme, glazbeni brojevi, bajke, pripovijetke i običaji, folklorna praksa obilježena je dvosmjernom razmjenom znanja. Etnolozi, etnomuzikolozi, etnokoreolozi i folkloristi desetljećima održavaju terenska istraživanja s ciljem sakupljanja i arhiviranja različite folklorne građe - narodnih plesova, pjesama, običaja, komada odjeće, obuće, posuđa, oruđa i niza drugih predmeta. Ti se materijali čuvaju u znanstvenim ustanovama kao što je Institut za etnologiju i folkloristiku, u brojnim muzejima, arhivima te kulturno-umjetničkim udrugama i folklornim skupinama.

U knjizi “Narodni plesni običaji u Hrvata” etnolog i koreograf Ivan Ivančan piše o procesu istraživanja, zapisivanja i dokumentiranja narodnih plesova i folklorne građe. Ivančan je kao etnolog obilazio brojna sela i lokalitete te terenskim istraživanjem prikupio ogromnu količinu folklorne građe koju je objavio u nizu knjiga. Od svojih kazivača, plesača, pjevača i svirača tražio je “što cjelovitiju i objektivniju sliku plesnih običaja nekog sela ili kraja”.

“Plesne ćemo običaje dobro istražiti ako kazivačima postavimo pitanja o nazivima plesova, o tome kada se i gdje pleše, o plesu u svadbi i drugim narodnim običajima. Veoma će korisni biti i podaci o tome tko pleše i po čemu se sudi vještina nekog plesača. Korisno je znati i gdje se i kako uči ples, te da li postoje običajne zabrane ili smetnje redovitom održavanju plesnih zabava. Ne treba zapostaviti niti pitanja odvijanja reda na plesu ili zabavi, o kolovođama, zapovjednicima plesova i plesnih zabava. Posebnu pažnju valja posvetiti glazbenoj pratnji plesa, pjesmama i svirci, pjevačima i sviračima.” (Ivančan, 1996)

Sakupljena i arhivirana građa s druge strane ovog procesa postaje izvor za nova umjetnička djela, od folklornih koreografija preko glazbenih obrada, novih skladbi inspiriranih tradicijskim motivima i nosača zvuka do književnih djela koja koriste motivima iz narodne predaje. Pritom se to ne odnosi samo na folklorne koreografije ili vokalno-instrumentalne programe folklornih ansambala, već i na glazbene sastave koji sviraju obrade folklorne glazbe u drugim glazbenim stilovima poput Cinkuša ili Kriesa ili plesne predstave koje koriste folklorne motive poput predstava “Boli kolo” i “Kolo” Saše Božića i Petre Hraščanec ili radova Rajka Pavlića.

## The B-Side

Primjer za to kako arhivski folklorni materijali mogu biti adaptirani u glazbeno-scensku izvedbu je predstava “The B-Side” kazališne skupine The Wooster Group. U predstavi “The B-Side” izvođači Eric Berryman, Jasper McGruder i Philip Moore pjevaju pjesme s albuma “Negro Folklore from Texas State Prisons” iz 1965. godine. Američki folklorist Bruce Jackson snimio je ovaj album 1964. godine s grupom zatvorenika koji su radili teške fizičke poslove na farmama u sklopu tekšaškog zatvorskog sustava. Jackson je također autor knjige “Wake Up Dead Man: Hard Labor and Southern Blues” u kojoj je sakupio šezdesetak pjesama iz zatvora s juga SAD-a. Na albumu “Negro Folklore from Texas State Prisons” nalazi se 14 brojeva koji su opisani kao radničke pjesme, blues, propovijedi i zdravice. Predstavu “The B-Side” Eric Berryman naziva “record album interpretation”, interpretacija nosača zvuka. U predstavi Berryman na gramofonu pušta jednu po jednu pjesmu s albuma te s drugom dvojicom izvođača paralelno uz snimku izvodi napjeve i zdravice s albuma. Gledatelji (i slušatelji) tako u prvom planu ne čuju glazbu s ploče, već Berrymanove, McGruderove i Mooreove interpretacije tih materijala, dok je originalna snimka prisutna kao tiha pozadinska glazba.

Berryman svaki broj na albumu najavi uz kratki opis pjesme ili zdravice, a za pojedine brojeve služi se spomenutom knjigom “Wake Up Dead Man: Hard Labor and Southern Blues” kako bi pružio dodatni kontekst u kojem je ova glazbena građa nastala. U predstavi se tako koriste dvije vrste dokumenata - etnografske bilješke s terena objavljene u knjizi “Wake Up Dead Man” te glazbeni zapisi objavljeni na albumu “Negro Folklore from Texas State Prisons”. Berryman u predstavi čita kraće ili duže odlomke iz knjige te na gramofonu pušta jedan po jedan broj s ploče. Te brojeve zatim interpretira uz drugu dvojicu izvođača. Uz to je prisutna privatna razina u obliku pripovijedanja u kojem nam Berryman otkriva kako je došlo do ove predstave, kako je upoznao redateljicu Kate Valk te kako je ove pjesme pokušavao naučiti i transkribirati nekoliko godina prije rada na predstavi, u trenutku kada je album kupio za svoju privatnu kolekciju. Ova kombinacija osobne ispovjedi, etnografskih zapisa i glazbene izvedbe otvara asocijativni spektar slušatelja. Citati iz knjige “Wake Up Dead Man” približavaju suvremenom slušatelju svijet tekšaških zatvorskih farmi iz šezdesetih godina 20. stoljeća, nešto što vjerojatno nitko iz publike nije osobno doživio. Ovi komentari nisu “politički ili emocionalno obojeni”, već su “neutralni, kako nam ne bi blokirali pogled na glavni događaj” (Brantley, 2017), a to je u ovoj predstavi glazba. Trojica izvođača predstave kao da utjelovljuju glasove zatvorenika s albuma. Njih trojica su tako “kanali za pjesme

zatvorenika koji su i sami bili kanali za usmenu tradiciju koja se proteže barem do prvih dana ropstva [u ovoj zemlji]" (Brantley, 2017).

U tome se pronalazi dodirna točka predstave "The B-Side" sa scenskom izvedbom folkloru. U oba slučaja riječ je o adaptaciji i interpretaciji folklorne građe kojima se prenosi slika nekih prošlih vremena, bili to pokladni običaji u Slavoniji, svadbeni običaji Zagrebačkog prigorja ili uvjeti života na tekšaškim zatvorskim farmama. Berryman i ostatak produkcijskog tima The Wooster Group rade to koristeći isključivo medij glazbe, bez kostima, bez rekonstrukcije događaja o kojima pjevaju ili govore. U glazbeno-scenskoj izvedbi folkloru uvijek su svi elementi prisutni, čime se proizvodi folkloru iluzija nekog "izvornog" čina. Predstava "The B-Side" pokazuje nam da etnografski materijal može biti "oživljen" bez ilustrativnog korištenja kostima, rekvizita i pokreta te pruža smjernice kako koristiti etnografsku građu bez da se "igramo etnografije".

#### Konstruirani narativ

Produkcija novih umjetničkih djela temeljenih na folkloru građu neizbježno vodi u interpretaciju te građe. Glazbeno-scenska izvedba folkloru pravi se da prikazuje sliku baštine i tradicijske kulture nekog kraja ili etničke skupine, ali zapravo cijelo to vrijeme interpretira i prelazi u polje inscenacije, kao i svi drugi oblici izvedbenih umjetnosti. Tu se povlači analogija s medijem fotografije koji je možda više od svih ostalih umjetničkih medija otvoren za različite manipulacije, interpretacije i inscenacije. Fotografkinja Cindy Sherman poznata je po insceniranim autoportretima u kojima sebe fotografira u različitim ulogama i različitim kontekstima. Sherman često ističe da to nisu autoportreti jer ona ne fotografira sebe, već "različite" žene. Sa svakim portretom Sherman konstruira novi narativ koji komunicira preko fotografije. U svojim portretima Sherman preispituje i nanovo konstruira motive i arhetipove koji sežu od antike do pop kulture i rekonstrukcije filmskih kadrova. Ovaj fotografski pristup naziva se *staged image* - u pitanje je fotografija ili serija fotografija u kojima autor intervenira u scenografiju ili subjekt fotografije s ciljem proizvodnje određenog dojma ili narativa. Fotografski trenuci nisu uhvaćeni spontano, već su kadrovi unaprijed konceptualno osmišljeni i pripremljeni s ciljem da nešto komuniciraju.

S druge strane, fotografkinja Clarissa Bonet u svojoj seriji fotografija "City Space" rekonstruira prizore koje je na ulicama Chicaga zabilježila s iPhoneom. Nešto što se čini kao spontani trenutak na ulicama grada zapravo je namješteni prizor, i samim time fotografska manipulacija. Prizor je nastao po nekom spontano zabilježenom trenutku, ali fotografija to ne

prikazuje, već prikazuje rekonstrukciju jednog dokumenta (originalne iPhone fotografije). Na sličan način ponaša se scenska izvedba folklor. Na pozornici rekonstruira materijale iz različitih izvora i različitih dokumenata, a to mogu biti notni zapisi, opisi plesova i običaja, audio i video snimke, fotografije, i prezentira to kao folklor, kao tradicijsku kulturu. To i jest neki etnografski materijal, ali glazbeno-scenska rekonstrukcija tih materijala iza koje stoji nečija autorska interpretacija, bilo u izboru materijala, koreografskoj ili glazbenoj obradi materijala. Folklorna koreografija konstruira narativ o predmetu vlastite izvedbe, praveći se da prikazuje neki običaj ili neku građu. Ako gledamo koreografiju svadbenih običaja Hrvatskog zagorja, znači li to da smo svjedočili svadbenom činu u Hrvatskom zagorju ili da smo iskusili kakvi su bili svadbeni običaji u Hrvatskom zagorju? Ne, u pitanju su fragmenti običaja odnosno folklorne građe čija je upotreba simbolička.

Konstruirani narativ pojam je koji dolazi iz područja povijesti, odnosno “tumačenje prošlog uvijek predstavlja jedan parcijalni i subjektivno konstruirani narativ”. Tumačenje prošlosti nudi puno mogućnosti za manipulaciju povijesnih događaja, što se najčešće događa u ideološke svrhe, zbog čega svi povijesni prikazi nisu nužno jednako relevantni. Svaka folklorna koreografija parcijalni je i subjektivni konstruirani narativ o narodnim običajima i tradicijskoj kulturi nekog područja ili etničke skupine. Autor folklorne koreografije određuje što pojedinom koreografijom želi prikazati te kakvu sliku o nekom kraju, baštini i običajima želi proizvesti, baš kao što to radi *staged image*. Autor folklorne koreografije konstruira narativ o geografskom području ili običaju kojim se bavi u svom radu.

## Radionica #2

U drugoj radionici bavim se generiranjem nove koreografske partiture na postojeću građu (notne zapise). U zborniku “Narodne popijevke Hrvatskog zagorja” dr. Vinka Žganeca iz 1950. godine objavljeno je dvadesetak notnih zapisa pjesama zabilježenih u selu Ljubešćica u Varaždinskoj županiji. Ne postoji podatak da se uz nijednu od tih pjesama nekada i plesalo, kao što ne postoji ni opis plesa. U ovoj radionici osmislio sam folklorne plesove koji se izvode uz sačuvani dio građe (notne zapise pjesama iz Ljubešćice). Cilj radionice bio je preispitati modele arhiviranja i dokumentiranja folklorne građe te provesti prilagođenu rekonstrukciju etnografskog materijala za buduću glazbeno-scensku izvedbu. Ovom radionicom također se preispituje dispozitiv folklorne skupine u koji se ubacuje virus. Ako će KUD Ljuba voda iz Ljubešćice izvoditi ove plesove, jesu li oni i dalje izvorna folklorna skupina s obzirom na to da je u pitanju izmišljena koreografska partitura? S druge strane,

plesovi se izvode na materijal koji je dr. Žganec zabilježio u Ljubešćici krajem četrdesetih godina prošlog stoljeća, što ga čini izvornom građom iz tog lokaliteta.

#### “Jedna stara majka”

Ples “Jedna stara majka” izvodi se u 2/4 mjeri i pripada grupi plesova poznatih pod imenom *siebenschritt*. Ritmički obrazac plesa je: *ta-fa-te-fe ta-fa-te* (šest osminka, jedna četvrtinka). U ovom ritmu plesači se kreću sedam koraka bočno u jednu pa u drugu stranu. Plesači stoje pravilno raspoređeni po kolu. U prvoj varijanti plesa plesači se drže u valcer hvatu te se kreću u istom smjeru različitim nogama. Plesač počinje ples lijevom nogom, plesačica desnom. Zajedno se kreću sedam koraka bočno u smjeru kazaljke na satu. Zatim se u sedam koraka u suprotnom smjeru vrata na početne pozicije. U drugom dijelu sedam koraka *siebenschritta* skraćuje se na pola te se izvode dva trokoraka i zatim četiri poskoka za vrijeme kojih se plesni par okrene 360 stupnjeva u smjeru kazaljke na satu. Plesač pleše lijevom nogom, plesačica desnom, što vrijedi i za trokorak i za poskakivanje. Drugi dio se ponavlja dva puta, nakon čega ples kreće ispočetka.

U drugoj varijanti plesači se ne dodiruju te oboje kreću lijevom nogom, što znači da se kreću u suprotnom smjeru. Plesač se kreće u smjeru kazaljke na satu, plesačica u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Tako se prvih sedam koraka razdvajaju, a drugih sedam se ponovno vraćaju početnim partnerima. U drugom dijelu plesa plesači se hvataju za dolje ispružene ruke te plešu trokorak s poskokom na treću dobu (ritmički: četvrtinka - četvrtinka - polovinka). U četiri trokoraka plesni par se okrene za 180 stupnjeva u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Drugi dio se dva puta ponavlja, tako da na kraju plesači ponovno stoje u početnom položaju te ples kreće ispočetka.

#### “Žena moža”

Plesači stoje pravilno raspoređeni po kolu. Plesač stavlja plesačici ruke na ramena, plesačica hvata plesača iza leđa, obrnuto od uobičajenog držanja za polku. Plesači imaju povez na očima. U ovom plesu plesačice vode muške plesače. Plesači plešu različitim nogama u istom smjeru, plesač kreće lijevom nogom, plesačica desnom. Ples se sastoji od dvokoraka i okreta. Plesač napravi četiri koraka bočno u lijevu stranu, četvrti korak desnom nogom dotakne pod, ali ne prenese težinu na tu nogu. Plesačica napravi četiri koraka bočno u desnu stranu, četvrti korak lijevom nogom dotakne pod, ali ne prenese težinu na tu nogu. Isto to plesači ponavljaju

u drugu stranu. Tako su plesači izveli četiri dvokoraka, dva u jednu pa dva u drugu stranu. Na pripjevu pjesme umjesto dva dvokoraka, plesači izvode jedan dvokorak u jednu pa u drugu stranu te se okrenu za 360 stupnjeva u smjeru kazaljke na satu. Plesač dotakne pod lijevom nogom i približi desnu nogu bez da prenese težinu na nju. Plesačica dotakne pod desnom nogom i približi lijevu nogu bez da prenese težinu na nju. Zatim plesač dotakne pod desnom nogom i približi lijevu nogu bez da prenese težinu na nju, plesačica dotakne pod lijevom nogom i približi desnu nogu bez da prenese težinu na nju. Plesač kreće lijevom nogom polulijevo naprijed u okret, plesačica desnom nogom poludesno unatrag. Plesači u četiri koraka naprave puni krug te se ponovno nalaze u početnim pozicijama. Drugi dio plesa se ponavlja dva puta.

“Zasadil sam ja jabuku”

Plesači stoje jedan do drugoga u kolu, licem okrenuti prema centru kola. Hvataju se prednjim križnim hvatom - svaki plesač prima za ruku plesača koji nije do njega, već drugoga do sebe. Kolo je otvoreno, jedan plesač ili plesačica vodi kolo. Ples se sastoji od dva dijela. U prvom dijelu kolo se kreće sporije, u drugom intenzivnije. U prvom dijelu plesa izražajni je vertikalni pomak, nego horizontalni u prostor. U drugom dijelu intenzivno je kretanje prostorom. Kolo se kreće u smjeru kazaljke na satu. Svi plesači plešu isto. Zakorače desnom nogom polulijevo naprijed pa lijevom nogom polulijevo unatrag. Na svaki korak plesači saviju koljeno na drugi dio dobe uz vertikalni titraj. Prvi dio sastoji se od osam četvrtinki. Drugi dio plesa plesači izvode brzu šetnju desnom nogom preko lijeve noge. Smjer kretanja je isti kao u prvom dijelu plesa. Ples se ponavlja do zadnje strofe pjesme.

Materijalno-prostorni uvjeti folklorne izvedbe

S obzirom na ishode prve i druge radionice, u trećoj radionici bavio sam se okvirima unutar kojih je smještena glazbeno-scenska izvedba folklor. To su materijalno-prostorni uvjeti folklorne izvedbe i pomoćni mehanizmi izvedbe. Svaka folklorna koreografija ima vrlo jasno postavljen početak i kraj točke. Kako izgleda ulaz izvođača na scenu u folklornoj koreografiji? U nekim slučajevima izvođači uđu na scenu te se postave na pozicije s kojih započinju koreografiju. U većini slučajeva na scenu ulaze u plesnom koraku, u zadatku - trčanje, šetnja, uz pjesmu. Većina folklornih koreografija završava s naklonom izvođača koji zatim odlaze sa scene, no u nekim slučajevima sa scene odlaze u koraku npr. ličkog kola ili



trčeći te tim činom završava koreografija. Ponekad se vraćaju na naklon nakon što izađu sa scene, ponekad ne te počinje sljedeća točka, ovisno o autorskoj koncepciji programa. Što se događa kada fokus usmjerimo isključivo na čin ulaska odnosno izlaska sa scene? Koliko različitih načina ulaska na scenu možemo osmisлити? Kako ulaz izvođača na scenu utječe na cjelinu folklorne izvedbe? Na koje je sve načine moguće završiti ili prekinuti točku?

### Scenski aparat

“The theatre is an apparatus, a special machine made of a “different metal”, a structure comprising tiny discrete units, none of which dominates the others, but where no unit is superfluous either. A machine is more complex than a tool or mechanism, which are unidirectional only. This is a machine whose parts are set up according to their clear definitions, comparable to Althusser’s description of the apparatus: “the dictionary definition also says that, in the ‘ensemble of elements’, none is superfluous. On the contrary, all are perfectly well adapted to their end, in so far as all are parts of the articulated whole designated as the ‘apparatus’ [...]. This therefore presupposes a sort of mechanism in which all the parts, all the wheels and cogs, work together to the same end, which is obviously external to the apparatus; if it were not, the apparatus would not be ‘separate’.” (Pristaš, 2018)

Svaka izvedbena umjetnost smještena je u aparat, mehanizam u kojem nijedan element nije suvišan, već su svi zajedno rade u istom cilju, što uključuje i gledatelje te način kako se izvedba gleda. Idealni scenski aparat za glazbeno-scensku izvedbu folklor je “talijanska kutija”. Ansambl LADO svoj je prvi koncert u povijesti, tri mjeseca nakon osnivanja ustanove, održao u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (Sremac, 2010). Od samih početaka glazbeno-scenska izvedba folklor mišljena je u prostoru crne kutije s naglašenim prezentacijskim modelom u odnosu izvođača i gledatelja. Gledatelji su s jedne strane rampe, izvođači s druge strane. Kada su izvođači frontalno okrenuti prema gledateljima, četvrti zid ne postoji i dodatno je naglašen taj prezentacijski odnos - “mi smo ovdje na sceni i nastupamo za vas u publici”. Granica između izvođača i gledatelja jasno je uspostavljena i nepremostiva. Izvođači su s jedne strane rampe i oni su tamo da izvedu za gledatelje s druge strane rampe. Kada gledatelji u ritmu glazbe i plesa pljeskom prate izvođače, oni time ne postaju sudionici u izvedbi, već upravo suprotno, time održavaju ovaj odnos na životu. Kompletan koreografski jezik scenske izvedbe folklor osmišljen je kroz taj prezentacijski model, što je naročito

vidljivo kada su u pitanju scenske slike u kojima je ansambl postavljen frontalno prema publici. Crna kutija je poželjna zato da se u crnini prostora istaknu kostimi, boje, vezovi i krojevi narodnih nošnja te uspostave koreografske slike - jedno kolo, nekoliko manjih kola, parovi na dijagonali itd. Nema scenografije koja bi narušavala sklad scenske slike. Čak i kada se folklorni programi izvode u drugim prostorima, koreografski princip te odnos između gledatelja i izvođača ostaje isti, bila to koncertna dvorana Lisinski, sportske dvorane, pozornice na otvorenom ili pod šatorom. Koreografija se ne mijenja bez obzira na promjenu aparatusa. Ovo upućuje na to da možemo uvesti razlikovanje promjenjivog i nepromjenjivog dijela aparatusa. Nepromjenjivi dio je sama koreografija koja se može izvoditi na bilo kakvoj pozornici bez ikakvih koreografskih prilagodbi različitim prostorima izvedbe. U nepromjenjivi dio aparatusa ulazi izvođački ansambl, kostimi, pokret i koreografija, glazba. Promjenjivi dio su prostorni uvjeti izvedbe.

Da bismo mogli promišljati novi koreografski jezik scenske izvedbe folkloru, potrebno je promijeniti apparatus odnosno organizaciju izvedbe i dokinuti prezentacijski model folklorne koreografije. Može li se to učiniti u postojećem scenskom aparatusu ili to zahtijeva potpuno drugačiju organizaciju izvedbe od uvriježene? Je li rješenje promjena aparatusa iz odnosa pozornica - gledalište u prostor arene/amfiteatra, u kojem su izvođači u sredini, a gledatelji ih okružuju s više strana?

Umjesto klasičnog odnosa između scene i gledališta u kojem su s jedne strane rampe izvođači, a s druge strane rampe gledatelji, postavio bih izvedbu u koncept arene (amfiteatar) - izvođači su u sredini, gledatelji ih okružuju sa svih strana, po uzoru na scenografsko rješenje predstave "Čarobni brijeg" u režiji Janusza Kice i u produkciji Zagrebačkog kazališta mladih. U kutevima scene su prolazi koje izvođači koriste za ulazak i izlazak sa scene. Izvedba koreografski više nije jednostrano usmjerena, sa scene prema gledateljima, već treba promijeniti koreografsko promišljanje prostora da obuhvati gledatelje koji sa svih strana okružuju izvođače. Kao osnovna koreografska formacija u takvom obliku organizacije prostora izvedbe nameće se kolo. Kolo je uvijek bilo najdemokratičniji medij jer je svatko mogao pridružiti se kolu. U scenskom prostoru arene formacija kola omogućava podjednako dobar pogled na izvedbu s bilo kojeg mjesta u publici. Čim se iz kola otvara polukrug ili plesači postavljaju u linije, gubi se demokratičnost pogleda koju omogućuje kolo. Znači li to da bi se promjenom scenskog aparatusa u prostor arene vratili arhaičnom uzoru folklorne izvedbe?

## Sekundarne radnje folklorne izvedbe

Prva radionica istaknula je još jedan aspekt folklorne izvedbe kojim sam se nastavio baviti u trećoj radionici, a to su sekundarne radnje folklorne izvedbe. U pitanju su određeni nefolklorni elementi folklorne izvedbe, pomoćni mehanizmi koji podupiru folklornu izvedbu kao što su ulasci na scenu i izlasci sa scene, stajanje, čekanje. Svaka folklorna koreografija ima početak, moment kada plesači izlaze na scenu, što može biti postavljeno na niz različitih načina, od izvođačkog sastava (ulazi li netko solo, ulazi li cijeli ansambl, ulaze li prvo svirači), preko tempa do različitih plesnih koraka. Matija Ferlin i Ame Henderson bavili su se problemom ulaska na scenu u predstavi "The Most Together We've Ever Been". Ferlin i Henderson u predstavi izvode tridesetak različitih načina ulaska na scenu, pri čemu su svi pokreti pomaknuti, prenaplašeni. Čak i kada hodaju, ne hodaju "prirodno", već na prstima. Najava predstave ističe da Ferlin i Henderson izvode "beskonačnu seriju početaka", čime adresiraju "potrebu da se nešto dogodi, a istovremeno prihvaćaju prazninu toga da nikad nigdje neće dospjeti". Ame Henderson u intervjuu za publikaciju *The Dance Current* istaknula je da se u svom radu fokusira na umjetničku praksu koja ne slijedi pravila efikasnosti, koja si uzima vremena da traje, i koja je često zbog toga istovremeno apsurdna, urnebesna i tragična, što je sve prisutno i u komadu "The Most Together We've Ever Been". Slovenski kustos i teoretičar Rok Vevar primijetio je u svojem mini FB osvrtu na predstavu da svaku sekvencu ulaska možemo promatrati i kao zasebnu mikro-predstavu koja traje minutu ili dvije.

## Radionica #3

Isprobavajući na radionici s plesačima Varaždinskog folklornog ansambla različite načine ulaska na scenu, našli smo se u loopu neprekidnog "pogrešnog starta", da se poslužim sportskim terminom. Za razliku od Ferlina i Henderson, kod kojih svaku sekvencu možemo promatrati i kao mikro-predstavu kroz koje iscrpljuju medij plesa do granice apsurdna, u mojoj radionici nije se dogodilo iscrpljivanje tog tipa jer nismo punili to sadržajem. Kod Ferlina i Henderson svaki ulazak na scenu prati određeni zadatak, bilo to izgovaranje nekog teksta, prebrojavanje publike, kretanje unutraške itd. Mi smo iscrpljivali formalne mogućnosti ulaska na scenu. Nizanjem tih ulazaka postiže se određeni pomak u smislu iznevjerenih očekivanja kod gledatelja. Ulazak na scenu uspostavlja određenu koreografsku liniju koja se ovim postupkom u samom početku prekida. Ponavljanjem ovog zadatka razvija se vrsta strukturalne greške koja nas stalno vraća na početak.

## Izvedbeni prijedlog

Dječja plesna predstava “I vanzemaljci plešu...” zamišljena je kako bi na jednostavan i neposredan način predstavila te približila (folklorni) ples dječjoj publici. Predstava je idejno zamišljena kao susret Zemljana s vanzemalcima koji ne govore nijednim njima poznatim jezikom. Jedini način komunikacije ostvaruju kroz pokret koji se postepeno oblikuje u plesne obrasce. Zemljani vanzemalcima demonstriraju plesne elemente folklornih plesova koji se postupno povezuju i koreografski oblikuju.

U ovom izvedbenom prijedlogu do izražaja dolazi nekoliko dramaturških tema i problema kojima sam se bavio tijekom svog studijskog istraživanja - metodologija rada s plesačima u folkloru, totalitet folklornog tijela, dispozitiv folklornog ansambla, ritam kao okosnica folklornog vokabulara. Metodologija rada s plesačima folklornog plesa ishodišna je točka ovog izvedbenog koncepta. Iz metodologije rada s plesačima folklornog plesa generira se izvedbeni materijal. Vanzemaljci “uče” plesati, a Zemljani im pokazuju kako. Metodološko-pedagoški obrasci podučavanja folklornog plesa tako se koriste kao koreografsko-dramaturški materijal kroz koji se razvija kompozicija predstave. Demonstrirajući plesne elemente jedni drugima, izvođači predstave zapravo ih demonstriraju gledateljima te im prikazuju ples, odnosno folklorni ples kao nešto s čime se svatko može baviti, nešto što svatko može naučiti. Pritom je u prvom planu folklorno tijelo pomoću kojeg dječja publika upoznaje vlastito tijelo.

Ideja predstave je približiti folklorni ples djeci, prikazujući ga na jednostavan i razumljiv način, izvan okvira uobičajene folklorne izvedbe. U predstavi se ne koriste nošnje, tamburaški ni tradicijski instrumenti. Umjesto folklorne glazbe, glazbenu podlogu plesu pruža elektronička glazba. Zvuk modularnih sintesajzera i elektronički programiranih bubnjeva iz desetljeća nasljeđa popularne kulture prikladan je temi vanzemaljaca koji posjećuju Zemljane, možda i pomalo stereotipan, no s druge je strane potpuno u kontrastu s folklornom glazbu koja se izvodi na akustičnim instrumentima. Cilj nije da elektronička glazba zamijeni folklorne glazbene motive pa da pruža isključivo ritmičku podlogu za isti repertoar plesova, već da se dogodi sudar između pokreta i glazbe te da u tom sudaru pronađu dodirne točke i da se poigra s mimoilaženjima. Time se otvara prostor za koreografsko istraživanje folklornog vokabulara, istovremeno oslobođenog etnografskog ili geografskog okvira uobičajene glazbeno-scenske izvedbe folkloru.

**LITERATURA:**

Buckland, Theresa (1983) "Definitions of Folk Dance: Some Explorations", Folk Music Journal, Vol. 4, No. 4, pp. 315-332

Ivančan, Ivan (1996) Narodni plesni običaji u Hrvata. Hrvatska matica iseljenika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Lefebvre, Henri (2004) Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life. Continuum, London

Lykesas, Georgios (2017) "The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music - Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage", Journal of Education and Training Studies Vol. 6, No. 1

Pavis, Patrice (2004) Pojmovnik teatra. Izdanja Antibarbarus d.o.o., Zagreb

Pristaš, Goran Sergej (2018) Exploded Gaze. Multimedijalni institut, Zagreb

Rihtman-Auguštin, Dunja (1978) "Folklor, folklorizam i suvremena publika", Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva, Vol. 7-8 No. 1

Sremac, Stjepan (2010) Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Zebeć, Tvrtko (2002) "Izazovi primijenjene folkloristike i etnologije". Narodna umjetnost, Vol. 39/2, Zagreb

**IZVORI S MREŽNIH STRANICA:**

- Agamben, Giorgio (2011) "Što je dispozitiv?", Peščanik.net, <https://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>, pristupljeno 15. lipnja 2022. godine
- Ame Henderson & Matija Ferlin: Skupaj<sup>2</sup> emanat.si <https://emanat.si/si/produkcija/ame-henderson--matija-ferlin--skupaj/>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Ame Henderson: relay <https://thedancecurrent.com/article/ame-henderson-relay/>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Brantley, Ben (2017) Review: 'The B-Side' Is an Extraordinary Masterclass in Listening, <https://www.nytimes.com/2017/10/31/theater/b-side-negro-folklore-from-texas-state-prisons-review.html>, pristupljeno 10. rujna 2023. godine
- Cohen, A. (2019) "At the Venice Biennale, Artists Create Their Own Truths in the Era of 'Fake News'", <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-artists-create-truths-era-fake-news>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Constructed Narrative <http://artwithnelson.weebly.com/constructed-narrative.html>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Constructed and Staged Images [https://www.mocp.org/pdf/education/pv\\_constructed\\_fall\\_2018.pdf](https://www.mocp.org/pdf/education/pv_constructed_fall_2018.pdf), pristupljeno 15. lipnja 2022. godine
- Filmska enciklopedija - montaža <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3561>, pristupljeno 15. lipnja 2022.
- Hrvatska enciklopedija - montaža <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41780>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Kultura sjećanja i suočavanje s prošlošću <https://kulturasjecanja.documenta.hr/hr/pocetna/kultura-sjecanja-i-suocavanje-s-prosloscu/>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine
- Vevar, Rok. On the performance of Ame Henderson & Matija Ferlin "The Most Together We've Ever Been", <https://www.facebook.com/notes/10158731792537641/?pnref=lhc>, pristupljeno 18. rujna 2023. godine

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij dramaturgije**  
**Usmjerenje dramaturgija izvedbe**

**KOMUNALNOST I AUTORSTVO FOLKLORNE**  
**IZVEDBE**

**Mentorica: doc. dr. sc. Nataša Govedić**

**Student: Tim Hrvaćanin**

**Zagreb, 2023.**

## SAŽETAK

Etnodramaturg ili folklorni dramaturg osoba je koja, na temelju istraživanja te vlastitog znanja i iskustva, odabire i priprema etnografski ili etnomuzikološki materijal za glazbeno-scensku izvedbu. U načinu izlaganja materijala glazbeno-scenska izvedba folkloru bliža je brehtijanskoj, nego aristotelijanskoj dramaturgiji. Folklorna koreografija nije fragmentarna, nego je cjelina umjetničkog djela. Ova fragmentarnost folklorne dramaturgije podudara se s brehtijanskom epizodičnom dramaturgijom. Folklorni ansambl na sceni se uspostavlja kao jedan subjekt, a ne kao skupina pojedinačnih subjekata. Kao kolektivnog protagonista, folklorni ansambl možemo usporediti s korom grčke tragedije. Izvedba folklornog ansambla je, kao i ona antičkog kora, spoj teksta, pjesme, glazbe i plesa. Komunalnost u folklornoj zajednici ostvaruje se u razmjeni umjetnika, u razmjeni umjetničkih djela, u razmjeni znanja.

Ključne riječi: etnodramaturg, folklorna dramaturgija

## SUMMARY

Ethnodramaturge or folklore dramaturge is a person who, on the basis of research and own knowledge and experience, selects and prepares ethnographic or ethnomusicological material for musical and stage performance. In the way the material is presented, the musical-stage performance of folklore is closer to Brechtian than to Aristotelian dramaturgy. Folk choreography is a series of fragments that the author (ethnodramaturge or choreographer) selects and organizes into a whole work of art. This fragmentary nature of folklore dramaturgy coincides with Brechtian episodic dramaturgy. The folklore ensemble on the stage is established as a single subject, not as a group of individual subjects. As a collective protagonist, the folklore ensemble can be compared to the chorus of a Greek tragedy. The performance of the folklore ensemble is, like that of the ancient choir, a combination of text, song, music and dance. Communalism in the folklore community is realized in the exchange of artists, in the exchange of works of art, in the exchange of knowledge.

Key words: ethnodramaturge, folklore dramaturgy



Folklor je umjetnost kolektiva, umjetnost zajednice. To sugerira već izraz “narodna umjetnost” kojim se opisuju umjetničke forme koje svoje korijene pronalaze u baštini i usmenoj predaji. No ta se odlika folkloru zadržala i u suvremenom utjelovljenju folkloru kao glazbeno-scenske umjetničke forme. Komunalnost je ono što folklor razlikuje od drugih glazbeno-scenskih umjetnosti i što povezuje scensku izvedbu folkloru s onim što nazivamo izvorni folklor, odnosno baština i tradicijska kultura. Komunalnost folkloru očituje se na nekoliko razina: unutar folklornog ansambla kao kolektivnog protagonista, u odnosu između folklornog ansambla i autora te u odnosu izvođača i gledatelja u uspostavljanju zajednice.

U ovom radu istražiti ću ove premise kroz nekoliko analitičkih rakursa. Pozicijom autora u folkloru te odnosom između autora i ansambla u scenskoj izvedbi folkloru baviti ću se kroz okvir pojma *etnodramaturg* antropologa Victora Turnera. Analizirati ću folklorni ansambl kao kolektivnog protagonista u usporedbi s korom antičke tragedije. Preko Brechta ući ću u komunalnost folklorne zajednice, kao i usporedbu folklorne s brehtijanskom dramaturgijom.

Antropolog Victor Turner u svojoj knjizi “Od rituala do teatra” uvodi pojmove “igranje” etnografije i etnodramaturg koji su primjenjivi i na scensku izvedbu folkloru. Pomoću izraza “igranje” etnografije Turner uspostavlja odnos na relaciji etnografija - scenarij - predstava (izvedba). “Igranje” etnografije postupak je “pretakanja zanimljivih dijelova etnografija u scenarije” koji se potom “igraju u učionici” (Turner, 1989: 189). Turner je primjenu ovog postupka prvenstveno vidio u okvirima obrazovnih struktura. Kako napominje, studenti antropologije “provode mukotrpne sate u knjižničkim odjeljcima boreći se s izvještajima o tuđim životima”, a čak i “najbolji etnografski filmovi ne uspijevaju posredovati puno od toga što znači *biti* pripadnikom prikazanog društva” (Turner, 1989: 188-189). Stoga Turner predlaže radionice sa studentima i nastavnicima antropologije na kojima bi iskustvo “uvlačenja pod kožu pripadnicima drugih kultura” trebalo doprinijeti boljem razumijevanju u proučavanju etnografija (Turner, 1989). Opisujući postupak “igranja” etnografije, Turner navodi primjer predstave Petera Brooka koji je studiju Colina Turnbulla o ugandskom narodu Ik “The Mountain People” iz 1972. pretočio u niz dramskih epizoda, što ga je “uvjerilo u mogućnost da prikladan etnografski materijal pretoči u scenarij” (Turner, 1989). Tako Turner opisuje jednu radionicu koju je proveo sa studentima i nastavnicima antropologije i glume u prostoru Performing Garage, izvedbenog kolektiva Richarda Schechnera, sa zadatkom da se tijekom dva tjedna “intenzivne radionice” “napišu scenariji i izvedu predstave etnografija” (Turner, 1989). No valja istaknuti da Turner primjenu “igranja” etnografije vidi prvenstveno u obrazovne svrhe; na radionici je nastojao “stvoriti iluziju o tome kakav je život u Ndembu selu”, što sugerira da je njegova motivacija prvenstveno antropološka, a ne umjetnička. Osim

Brookova primjera, ne spominje mogućnost primjene “igranja” etnografija u izvedbenim umjetnostima.

Bez obzira na tu Turnerovu “antropološku kratkovidnost”, ovaj postupak zapravo je jedno od osnovnih dramaturških načela scenske izvedbe folklor. Kao i u slučaju “igranja” etnografije, adaptacija folklorne građe za glazbeno-scensku izvedbu podrazumijeva “pretakanje dijelova etnografije u scenarij (koreografiju) koji se zatim igra (izvodi)”. Folklorne koreografije možemo promatrati i kao izvedbe etnografija. To se naročito ističe kada su u pitanju folklorni koreografi koji su ujedno i etnolozi ili etnomuzikolozi, kao što je bio dr. sc. Ivan Ivančan, autor dvadesetak knjiga i niza znanstvenih radova o narodnim plesnim običajima Hrvatske. Ivančan je na temelju materijala sakupljenih na mnogobrojnim terenskim istraživanjima autorski osmislio tridesetak folklornih koreografija. S obzirom na bogato istraživačko iskustvo, Ivančan je mogao svoj osobni doživljaj folklornog stvaralaštva u njegovom izvornom okruženju prenijeti u svoja umjetnička djela, kako bi scenska izvedba folklor odražavala izvorni karakter narodnih plesova i pjesama. Ivančan ističe da je “prenošenje ugođaja iz izvornog ambijenta na scenu najvažniji i najteži problem scenske primjene folklor” (Ivančan, 1996). Zbog toga je također mogao pažljivo izabrati materijale koje će scenski oblikovati.

Nove generacije folklornih koreografa nisu imale prilike doživjeti neke običaje u njihovom izvornom okruženju zato što su običaji izumrli ili su se promijenili. Zbog toga koreografski materijal često odabiru prema postojećim materijalima i istraživanjima, prema već viđenim djelima na folklornoj sceni, a sporedno i prema mogućnostima izvođačkog sastava s kojim rade. Posljedica toga je sve veći naglasak na formalnim koreografskim izričajima djela u kojima se često “recikliraju” već više puta obrađeni napjevi i plesovi, isključivo s novim koreografskim zahvatima i rješenjima. Manjak uvida u sliku na terenu može se nadomjestiti korištenjem etnografskih i etnomuzikoloških izvora, kao što sugerira Turner. “Igranje” etnografije je “interdisciplinarni pothvat” jer nas prisiljava da osim antropoloških izvještaja uvažimo i neantropološke izvore kao što su književnost, povijest ili putopisi, zbog uvjerljivosti scenarija (Turner, 1989).

Varaždinski koreograf Pjerino Hrvaćanin autor je tri folklorne koreografije rađene na temelju pjesama i opisa plesova koje je u svojim terenskim istraživanjima zabilježio etnomuzikolog Vinko Žganec. U tim je koreografijama - “Črna gora, javorek zeleni”, “Zrasla nam je hruškica” i “Kućanske kućanice” - Hrvaćanin koreografski obradio pjesme i plesove iz tri mikrolokaliteta Hrvatskog zagorja na području Varaždinske županije. Osnovna nit vodilja u

izboru materijala bili su napjevi koji prethodno scenski nisu bili izvođeni. Iznimku od tog načela čini izbor pjesme “Sunce za goru” u koreografiji “Kućanske kućanice” koju je proslavio upravo dr. sc. Ivančan u svojoj koreografiji “Zagorski drmešari”. Ivančanova koreografija započinje tim napjevom koji izvode ženske članice izvođačkog ansambla u formi otvorenog kola. Više amaterskih skupina odnosno koreografa posudili su to Ivančanovo rješenje, kao i neke druge dijelove te koreografije - plesove Ivančanova enzerica ili bistranjski drmeš - često nesvjesni da je Ivančan ovom koreografijom obuhvatio kompletno područje Hrvatskog zagorja koje se proteže kroz tri županije, od Gornjeg Kućana kraj Varaždina preko Marije Bistrice do Gornje Bistre i Kupljenova kraj Zaprešića, kao određenu “reviju” folkloru Hrvatskog zagorja. S druge strane, Hrvaćanin se u svakoj od navedenih koreografija odlučio fokusirati na jedan lokalitet unutar Varaždinske županije. Izborom napjeva “Sunce za goru” kojim započinje točka “Kućanske kućanice” - kao što počinju i “Zagorski drmešari” - Hrvaćanin uspostavlja dijalog sa slavnom koreografijom dr. sc. Ivančana odnosno otvara prostor za refleksivnost s povijesnim nasljeđem scenske izvedbe folkloru. Za razliku od Ivančanovog uprizorenja tog napjeva, u “Kućanskim kućanicama” prvu strofu pjesme izvodi dvoje muških solista, drugu strofu dvije ženske solistice, dok treću strofu izvodi cijeli ansambl, odnosno mješoviti zbor. Pjesma je u koreografiju uklopljena kao uvodni dio narativnog luka o djevojci Jeli. Zbor kroz pjesmu pripovijeda kako se Jela nije vratila kući nakon što je navečer otišla po vodu (“Sunce za goru, Jelo po vodu” / “Nosi nam Jelo te hladne vode” / Nit’ nam je Jele, nit’ hladne vode”). Priča se nastavlja s pjesmom “Bilo nas je pet pri kleti” u kojoj pet ženskih solistica pripovijeda kako su se zabavljale u kleti dok su njihovi muževi mislili da su one u crkvi te je sve zaokruženo napjevom “Jelica kolo vodila” uz koji svi izvođači plešu u kolu. Time je prepoznatljiva narodna pjesma dobro poznata na folklornoj sceni smještena u novi kontekst u kojem proizvodi novo značenje. Drugačiji izvođački sastav u “Kućanskim kućanicama” u odnosu na “Zagorske drmešare” također mijenja pogled na pjesmu koja se dotad uvriježeno doživljavala kao žensko kolo. To da je “Sunce za goru” prikazano kao žensko kolo autorska je odluka dr. Ivana Ivančana, isto kao što je autorska odluka Pjerina Hrvaćanina da pjesmu upotrijebi kao prvi dio narativnog luka o Jeli iz Kućana.

Uz pojam “igranje” etnografije Turner također uvodi pojam etnodramaturg. Sugerira da “studenti antropologije mogu pomoći studentima glume za vrijeme proba, ako već ne izravnim sudjelovanjem, barem u ulozi dramaturga”, tako da ponude svoje “znanje o kulturnim značenjima, domorodačkoj retorici i materijalnoj kulturi”, kao i “niz etnografskih tekstova, prilagođenih njihovim izvođačkim mogućnostima” (Turner, 1989). Osim navedenih sugestija o zadacima antropologa u ulozi etnodramaturga, Turner eksplicitno ne definira

pojam etnodramaturga. Za opis uloge dramaturga koristi jednostavan i pomalo površan opis Richarda Hornbyja da je dramaturg “naprosto književni savjetnik /kazališnom/ redatelju”, no ističe da “antropološkog dramaturga, ili etnodramaturga ne zanima toliko struktura scenarija (koji sam znači prijelaz iz etnografije u književnost), već koliko je scenarij vjeran i opisanim činjenicama i antropološkoj analizi struktura i procesa grupe” (Turner, 1989). Iz navedenog je očito da Turner u opisu uloge etnodramaturga ipak zauzima stajalište antropologa kojem je prvenstveno stalo do vjernosti antropološkim činjenicama; “izvoditi etnografiju znači stoga prikazati činjenice u njihovoj punini, u bogatstvu njihove radnje - značenja” (Turner, 1989). Upravo je to jedno od osnovnih načela zagrebačke škole scenske primjene folklora koja njeguje vjernost izvornom stilu narodnih plesova i pjesama, što znači da u glazbeno-scenskoj izvedbi folklora poštuje stilske različitosti odnosno specifičnosti hrvatskih narodnih plesova i pjesama. Drugim riječima, pjesme otoka Brača neće se pjevati kao i međimurske popevke ili baranjski bećarci, kao što se i dubrovačka poskočica stilski različito pleše u odnosu na zagorski drmeš i slavonsko kolo. Prema tome, zadatak etnodramaturga je, kao i folklornog koreografa, da u scenskoj izvedbi folklora sačuva antropološki korijen izvedbenog materijala. S time bi se složio i dr. sc. Ivan Ivančan koji u knjizi “Narodni plesni običaji u Hrvata” ističe da “koreograf ne smije nikada zaboraviti obveze prema narodnoj umjetnosti, prema tradiciji” (Ivančan, 1996).

“Koreograf mora poznavati i poštovati osnovni materijal koji obrađuje. Mora govoriti istinu o folkloru nekoga područja. Mora poštovati osnovne prostorne, ritmičke i stilske odlike materijala koji prikazuje.” (Ivančan, 1996)

Stoga Turnerov pojam etnodramaturga možemo preuzeti u kontekst scenske izvedbe folklora. Etnodramaturg ili folklorni dramaturg osoba je koja, na temelju istraživanja te vlastitog znanja i iskustva, odabire i priprema etnografski ili etnomuzikološki materijal za glazbeno-scensku izvedbu. Etnodramaturg može surađivati s koreografom koji će taj materijal scenski oblikovati, iako je na folklornoj sceni najčešće riječ o istoj osobi - koreograf je ujedno i etnodramaturg i etnokoreolog koji istražuje, zapisuje, odabire i priprema materijal koji potom scenski oblikuje. Etnodramaturg također surađuje s autorom glazbenog aranžmana, skladateljem ili dirigentom, kao i s kostimografom na odabiru prikladne narodne nošnje za potrebe glazbeno-scenskog djela.

No za razliku od Turnerove definicije, etnodramaturg na folklornoj sceni nije samo antropološki savjetnik, već je i autor glazbeno-scenskog djela. Koreograf “mora poštovati najvažniji kriterij tj. postizanje dobrog stila”, “mora poštovati osnovne prostorne, ritmičke i

stilske odlike materijala koji prikazuje”, no isto tako je potreban umjetnički pečat autora koji koreografiji pruža “nešto naročito, nešto iznenađujuće, nešto što nismo prije osjetili” (Ivančan, 1996). Kao i kod redatelja, svaki koreograf traži nešto originalno u stvaranju koreografije i gradi prepoznatljivi autorski rukopis.

Ako je riječ o “narodnoj umjetnosti”, kakvo mjesto ima autor u tome?

Kakav je odnos koreografa i izvođačkog sastava?

U spomenutoj koreografiji “Zagorski drmešari” dr. sc. Ivančan je predstavio novi ples koji je osmislio spajanjem glazbe plesa ajnzerica (ili enzerica) i pokreta plesa “Jelica kolce vodila”. Potonji je dječji ples koji se pleše u kolu. Riječ je o specifičnom plesnom obrascu u kojem se plesači kreću po zamišljenom kvadratu kroz 16 doba jedne glazbene teme. Dr. sc. Ivančan je taj unikatni plesni obrazac izdvojio iz izvorne cjeline koja uključuje napjev i glazbenu pratnju te ga koreografski postavio na glazbu polke ajnzerice. Ajnzericu ili enzericu dr. sc. Ivančan u tekstu “Narodni plesovi u Gupčevu kraju“ u zborniku “Folklor Gupčeva zavičaja” opisuje kao “parovni ples” koji se izvorno plesao “u okolici Marije Bistrice” gdje su ga “uveli svirači, cigani, koji su svirali u jednoj gostionici i tamo je i otplesali” (Ivančan, 1973). “Plesačima se taj ples neobično svidio, rado su ga plesali, pa su prisilili i svoje domaće svirače da se nauče enzericu kako bi je mogli plesati i na svojim seoskim zabavama”, navodi Ivančan. Tako je spajanjem ovih motiva - plesnog obrasca kola “Jelice kola vodila” i glazbe ajnzerice - nastao novi ples Ivančanova enzerica koji se sastoji od dva dijela. U prvom dijelu plesači se kreću po kolu držeći se za ruke, dok u drugom dijelu u paru plešu polku, kako se ajnzerica izvorno plesala.

Andrija Ivančan, sin dr. sc. Ivana Ivančana, bivši umjetnički voditelj Ansambla LADO i voditelj Ljetne i Zimske škole hrvatskoga folklor Hrvatske matice iseljenika, na svojim predavanjima o metodici rada s folklornim skupinama, koja sam u više navrata pohađao, često ističe Ivančanovu enzericu kao primjer autorske koreografske intervencije, napominjući da je taj ples, kao što sam u prošlom odlomku naveo, ples “Jelica kolce vodila” izveden na glazbu enzerice te da izvođenje enzerice na taj način izvan koreografije “Zagorski drmešari” nije prikladno jer je riječ o autorskoj intervenciji. Unatoč tome, mnoge amaterske folklorne skupine svejedno izvode Ivančanovu enzericu u onom obliku u kakvom ju je postavio dr. sc. Ivančan. Ova situacija otvara niz pitanja.

U kojem trenutku neki ples postaje folklor odnosno tradicija?

Može li autorska intervencija postati zajedničko dobro iz kojeg crpi cijela zajednica?

S druge strane, ako je folklorni repertoar repertoar narodnih plesova, tradicijskih plesova, ima li prostora za nove plesove? Ivančanova enzerica je očito novi ples koji kao takav prije njegove koreografije “Zagorski drmešari” nije postojao. No svojim stilskim značajkama ne odudara od drugih plesova u toj koreografiji, što je i načelo o kojem je dr. Ivančan teorijski pisao. Ovaj primjer potvrđuje tezu da folklorni koreograf nije osoba koja materijale koji pripadaju u repertoar narodnih plesova isključivo prilagođava za njihovu izvedbu na sceni, već je kao autor glazbeno-scenskih djela slobodan u osmišljavanju novih plesova i proizvodnji materijala i značenja.

No to nije “novitet” scenske izvedbe folkloru, već je i to dio nasljeđa tradicijske kulture. Poznat je slučaj međimurskih seljaka-koreografa koji su tijekom 20. stoljeća izmislili niz novih plesova na postojeće narodne pjesme i melodije, i to kao politički čin otpora mađarizaciji. Ivančan u knjizi “Narodni plesni običaji Međimurja” kao najpoznatije seljake-koreografe ističe Jelu Pavčec iz Preloga, Miju Novaka iz Donje Dubrave i Leonarda Žnidarića iz Nedelišća. Ivančan citira Jelu Pavčec koja ističe da su stare plesove kao što su polke i valceri plesali još kad je Međimurje bilo sastavni dio Mađarske, no kasnije su ljudi sami počeli osmišljavati narodne plesove (Ivančan, 1987: 177).

“Mi imamo stare popevke, elj mi nemamo stare pljese. Mi nismo imelji priljike da njegujemo naš hrvatski folklor, te naše pljese i običaje. To za mađarske okupacije neje bilo ni pristupačno. Mi se nismo usudili nekaj takvoga njegovati.” (Ivančan, 1987: 177)

“I onda sam ja počela, a pogotovo kad je trebalo ići na prvi festival u Zagreb. Onda je bil drug Tito u Zagrebu na tom festivalu. A onda kaj sad. Sa narodnim plesovima treba ići, a mi nismo tak narodnih plesova imali, kad smo imali mazurke pa polke. Ali to ni bilo naše. Tako smo došli na to, pa sam ja baš bila sam prva tri plesa iskoreografirala. To je bilo *Vu toj turskoj zemlji*, *Falila se Jagica* i čini mi se *Baroš oj Barica*. To su bila prva tri plesa i kola sa kojima smo mi nastupali, a još nismo imali ni glazbu, nego smo tek sami si pjevali. Ja sam si uzela *Vu toj turskoj zemlji* i to je najviše bilo naveče kad sam legla u krevet, onda sam si ja maštala.” (Ivančan, 1987: 177)

U Međimurju su seljaci preuzeli ulogu koreografa. Danas se svi ti međimurski plesovi smatraju narodnima, dio repertoara međimurskog plesnog folkloru, izvode ih izvorne međimurske folklorne skupine, kao i amaterski te profesionalni folklorni ansambli, podučava ih se na seminarima kao što su Ljetna i Zimska škola hrvatskoga folkloru ili Seminar folkloru

alpske zone. Dr. sc. Ivančan u svoju je koreografiju “Međimurska pisana nedelja” uvrstio plesove *Falila se Jagica* i *Baroš oj Barica* koje je, prema navodima u njegovoj knjizi “Narodni plesni običaji Međimurja”, iskoreografirala Jela Pavčec. Autorska djela Jele Pavčec postala su općeprihvaćena kao međimurski narodni plesovi za koje više nitko ne pita tko im je autor. Na isti je način Ivančanova enzerica prerasla okvir koreografije “Zagorski drmešari” te je postala dio općeprihvaćenog repertoara narodnih plesova Hrvatskog zagorja i svaka folklorna skupina ili koreograf imaju pravo uvrstiti taj ples na svoj repertoar.

Nešto je drugačiji primjer o kojem je etnolog Tvrtko Zebec pisao u tekstu “Izazovi primijenjene etnologije i folkloristike” prvotno objavljenom u časopisu *Narodna umjetnost*, a kasnije i u zborniku “Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima”. Zebec ističe primjer folklorne skupine iz Donje Lomnice koja je na lokalnoj smotri folkloru u Velikoj Gorici 2000. godine “uspješno prikazala suvremeno proštenje — proštenje kakvo se i danas prakticira na blagdane” (Zebec, 2002). Da je riječ o suvremenom proštenju Zebec ocjenjuje po tome što je “nekoliko starijih žena i muškaraca bilo odjeveno u civilnu, suvremenu odjeću” (Zebec, 2002), a skupina je u svoj scenski prikaz uvrstila pjesmu *Pri sv. Roku*, autorsku kompoziciju Bože Potočnika, jednog od najplodnijih i najnagrađivanijih skladatelja koji potpisuje niz glazbenih obrada folklornih koreografija i narodnih napjeva, kao i brojne autorske skladbe inspirirane motivima narodnih pjesama i plesova.

Kao što Zebec ističe, na folklornoj sceni ne odobrava se korištenje autorskih kompozicija novijeg datuma u scenskim prikazima, naročito onima koji teže izvornosti. S druge strane, pjesma *Pri sv. Roku* napisana je u stilu narodnih pjesama i u samoj formi ne razlikuje se od narodnih pjesama, a skupina ju je izvela na “svoj tradicionalan, specifičan način” (Zebec, 2002). Ako je Ivančanova enzerica kao novi ples prihvaćen te se koreografija “Zagorski drmešari” danas smatra kanonskim djelom scenske izvedbe folkloru, zašto to ne bi bila scenska adaptacija kompozicije Bože Potočnika? U oba je slučaja zadovoljen kriterij dr. Ivančana o načelu dobrog stila koje podrazumijeva vjernost izvornom folklornom zvuku i pokretu, a ne stilizaciji pjesme prema zvuku popularne glazbe ili pokreta u smjeru baleta ili suvremenog plesa.

O tome također piše Zebec te smatra da se na hrvatskoj folklornoj sceni “najviše u obzir [uzima] produkt, odnosno ono što se prikazuje i izvodi”, a “manje se gleda [i] na to tko i zašto nešto izvodi” odnosno stil izvedbe. Stariji sloj tradicije smatra se dominantnim u izboru za prikazivanje na sceni i ne odobrava se korištenje novih kompozicija, iako je “i prije stotinjak godina bilo novih kompozicija koje su s vremenom prihvaćene kao ‘narodne’” (Zebec, 2002),

kao što su u nekom trenutku novi bili međimurski plesovi Jele Pavčec ili Ivančanova enzerica. Zbog želje da sudjeluju na različitim folklornim manifestacijama, skupine prilagođavaju svoj repertoar onome što ocjenjivački žiri pojedinih smotra očekuje i preferira te su spremne “prihvatiti sve savjete i ispuniti sve uvjete, pa ako treba i naučiti ono što više nije živo tkivo njihove kulture, ali je prema zapisima to bilo do prije nekoliko desetljeća” (Zebec, 2002), umjesto izvoditi nešto što im je iskustveno blisko i poznato, kao što je slučaj sa skupinom iz Donje Lomnice i njezinim prikazom suvremenog proštenja. Zebec napominje da je u Donjoj Lomnici prisutna duga tradicija proštenja na Bartolovo, dok su na Rokovo odlazili na proštenje u obližnju župu Jakuševac, zbog čega se izvođačima “ideja o scenskom prikazu proštenja sv. Roku učinila bliskom i njihovom” (Zebec, 2002).

U ovom trenutku htio bih uvesti jedan primjer iz vlastitog rada. Godine 2014. KUD Ljuba voda iz Ljubešćice u Varaždinskoj županiji angažiralo me kao voditelja folklorne sekcije. U tom su trenutku na svom repertoaru imali dvije točke, jednu koreografiju pjesama i plesova Hrvatskoj zagorja koja je kopirala koncept “Zagorskih drmešara” - ista uvodna pjesma, ista zadnja dva broja, vrlo slična koreografska rješenja, čak se plesala i Ivančanova enzerica - i jedan splet izvornih ljubeških pjesama. Na prvoj probi na koju sam došao otplesali su obje te točke kako bi mi pokazali što su do tada radili i izvodili. Nikada nakon toga više nisu htjeli otplesati splet izvornih ljubeških pjesama. Na svaku moju molbu uporno su odbijali to plesati, iako je riječ o pjesmama koje je u Ljubešćici zabilježio etnomuzikolog Vinko Žganec. S druge strane, zagorska koreografija zadržala se svih ovih godina na repertoaru i to im je uvijek bila najdraža točka za izvoditi, bez obzira na sve nove točke koje smo u međuvremenu postavili.

Svi ovi primjeri pokazuju jedno - kako ansambl kao kolektivno izvođačko tijelo prihvaća određene materijale te ih čini svojima. Bili to plesači iz okolice Marije Bistrice koji su natjerali svoje svirače da nauče glazbu enzerice, članovi folklorne skupine iz Donje Lomnice koji su na svoj način izveli pjesmu Bože Potočnika ili članovi KUD-a Ljuba voda koji nisu htjeli izvoditi koreografiju s pjesmama ljubeškog kraja, nego točku koja je kopirala najpoznatiju folklornu koreografiju pjesama i plesova Hrvatskog zagorja svih vremena. Za same izvođače nije toliko bitno koje je podrijetlo ili tko je autor nekog plesa ili pjesme, već kako će se povezati s tim materijalima. To je također stavka koja scensku izvedbu folkloru razlikuje od izvornog folkloru. U scenskoj izvedbi folkloru moguće je da amaterski i profesionalni folklorni ansambli izvode koreografije narodnih pjesama i plesova iz svih krajeva Hrvatske, a ne samo užeg zavičaja.



To ne umanjuje značaj i poziciju autora u glazbeno-scenskoj izvedbi folklor. Kao što vidimo iz svih ovih primjera, pravila zapravo nema. Lomničani su prihvatili pjesmu o sv. Roku na čije proštenje redovito odlaze u susjedno mjesto, dok Ljubeščani pjesme iz svog kraja nisu - što znači da s te strane nema ograničenja za autorsku imaginaciju. Ni u umjetnosti nema pravila, ali postoji arhiviranje koreografskih postupaka i metoda. Rad u folklornom ansamblu metodološki je veoma razrađen, kao i rad s plesnim ansamblom ili dramskim ansamblom. Pedagoški je zadatak koreografa ili voditelja folklorne sekcije (ako uvježbava koreografiju kojoj nije autor) prenijeti na izvođače ideju djela koje postavlja, kao što to radi redatelj u dramskom kazalištu. Proces rada na koreografiji jednako je važan kao i finalni produkt, kao i u svim izvedbenim umjetnostima. To je ono što glazbeno-scensku izvedbu folklor razlikuje u odnosu na izvorni folklor. Materijal je isti, ali folklor u svom izvornom obliku podrazumijeva spontanost, ples i pjesmu bez prethodnog uvježbavanja i isprobavanja, dok scenska izvedba folklor uključuje sate proba na kojima se plesni koraci uče, tehnički usavršavaju, stilski oblikuju, uvježbavaju i ugravaju, da bi izvedba bila kruna tog rada.

“Na sceni se pojavljuju tri vrste izvođača. Jedno su sami seljaci. Oni prikazuju svoju domaću umjetnost, donekle prilagođenu potrebi scenskog izvođenja. Najčešće se tu radi o kraćenju i sastavljanju raznih elemenata u jednu cjelinu, da bi dugotrajnu izvedbu u svojem seoskom ambijentu zamijenili nastupom od desetak minuta na prigodnoj sceni. Osim seoskih grupa, tu su i amaterski gradski ansambli koji uče plesove raznih krajeva u slobodno vrijeme. Na kraju, izvođenjem narodne umjetnosti bave se i profesionalni ansambli u čijim su redovima i koreograf i skladatelj i plesač i glazbenik - plaćeni umjetnici.”  
(Ivančan, 1996)

Folklornu zajednicu u Hrvatskoj čine profesionalni umjetnici Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO te tisuće amatera koji djeluju u stotine amaterskih folklornih ansambala i kulturno-umjetničkih društava. Usudio bih se istaknuti da u nijednoj grani izvedbenih umjetnosti omjer između profesionalaca i amatera nije toliko velik i izražen. Za razliku od velikog broja kazališnih ustanova, opernih i baletnih kuća te plesnih ansambala, LADO je jedini profesionalni folklorni ansambl u Hrvatskoj. Amaterske folklorne skupine možemo podijeliti u dvije grupe - izvorne skupine (ono što Ivančan naziva seoske grupe) i folklorne ansamble. I izvorne skupine i folklorni ansambli njeguju scensku primjenu folklor, razlika je u repertoaru. Izvorne skupine njeguju baštinu užeg zavičaja, odnosno izvode scenske prikaze pjesama, plesova i običaja njihovog užeg zavičaja, za razliku od folklornih ansambala koji izvode koreografije s plesovima i pjesmama iz cijele Hrvatske. KUD Ljuba

voda iz Ljubešćice kraj Novoga Marofa izvodi ljubeške pjesme i plesove, možda i neke pjesme i plesove koji su zabilježeni u drugim selima u okolici Novog Marofa, ali u izvornom spletu neće plesati bistranjski drmeš ili Ivančanovu enzericu, iako sve to spada pod šire geografsko područje Hrvatskog zagorja. S druge strane, dr. sc. Ivan Ivančan u svoju će koreografiju “Zagorski drmešari” uvrstiti pjesmu “Sunce za goru” zabilježenu u Gornjem Kućanu kraj Varaždina, polku enzericu iz Marije Bistrice, i bistranjski drmeš iz Bistre kraj Zaprešića, što zahvaća područja tri županije. Koreografirani folklor to dopušta, kao i autorske intervencije poput spomenute Ivančanove enzerice, dok je u izvornom folkloru cilj etnografski ispravno prikazivanje materijala, a ne autorska obrada etnografskog materijala. Također, izvorne skupine na repertoaru imaju jedan, dva, možda tri spleta izvornih pjesama i plesova, dok folklorni ansambli kao što su ZFA dr. Ivana Ivančana ili FA Ivan Goran Kovačić iz Zagreba na svom repertoaru izvode više od 30 ili 40 različitih folklornih koreografija.

Dr. sc. Ivan Ivančan je, uz osnivača Ansambla LADO Zvonimira Ljevakovića, utemeljitelj Zagrebačke škole scenske primjene folkloru. U vrijeme osnivanja amaterskih i profesionalnih folklornih ansambala te jačanja procesa folklorizacije nakon Drugog svjetskog rata, kada su se folklorni oblici umjetnosti počeli iz svog izvornog okruženja izmještatati u prostor pozornice, javljali su se različiti utjecaji na oblike scenske primjene folkloru.

“Izgleda da je poticaj za osnivanjem državnih profesionalnih folklornih ansambala krenuo iz Sovjetskog Saveza, gdje je 1937. godine Igor Mojsjejev osnovao svoj čuveni ansambl. Iz Moskve se poput plimnog vala širio republikama Sovjetskog Saveza, a zatim i državama tzv. socijalističkog lagera. Tu je stvoren i koncept prikazivanja folkloru na sceni koji uz baletnu scensku estetiku u prvi plan stavlja vještinu i atraktivnost, a postupno zanemaruje autentičnost plesnih i prostornih elemenata. Inzistiranje na artizmu i stalno udaljavanje od autentičnih elemenata dovelo je najprije do visokog stupnja koreografiranja folklornog plesa da bi zatim u pojedinim ansambala preraslo u potpunu stilizaciju, tj. stvaranje plesnih elemenata i oblika koji su samo inspirirani folklorom. Koncept prikazivanja folkloru na sceni s većim odklonom od autentičnih plesnih i koreografskih oblika u većoj ili manjoj mjeri rado je prihvaćen u zemljama Istočne Europe, a skloni su mu bili i ansambli iz istočnog dijela bivše Jugoslavije.” (Sremac, 2010: 327-328)

Za razliku od sovjetskih ansambala, Zagrebačka škola scenske primjene folkloru prepoznatljiva je u svijetu upravo po tome što je osnovno načelo scenske primjene folkloru

vjernost izvornom predlošku u svakom segmentu izvedbe, od plesa i glazbe do pjevanja i nošnje. Kao što Sremac ističe, u zemljama istočne Europe scenska primjena folkloru otišla je u smjeru stilizacije narodnih plesova pa se folklor adaptirao u balet s folklornim motivima. U svibnju 2023. godine u Koncertnoj dvorani "Vatroslav Lisinski" u Zagrebu gostovao je gruzijski nacionalni balet "Sukhishvili", osnovan 1945. godine. Svoju predstavu plesači baleta "Sukhishvili" izveli su u kostimima koji podsjećaju na narodne nošnje i uz pratnju glazbenog sastava koji koristi tradicijske instrumente, no pokret je stiliziran, izvodi se na prstima poput baleta te stilski je sličniji baletu nego scenskoj izvedbi folkloru kakvu njeguje Ansambl LADO. Kao što Sremac ističe, na području bivše Jugoslavije također je došlo do podjele. Ansambli iz istočnog dijela bivše Jugoslavije uzor su potražili u sovjetskoj školi, dok se s druge strane u Hrvatskoj i Sloveniji usadila Zagrebačka škola scenske primjene folkloru. U svom "priručniku za voditelje folklornih skupina" "Folklor i scena" dr. sc. Ivančan piše o kriterijima koje autori folklornih koreografija moraju zadovoljiti, a to su: "poznavanje autentičnog materijala, doživljaj narodne umjetnosti na samom terenu, prenošenje vlastitog doživljaja na scenu, poznavanje zakona scene i kompozicije, stvaranje, uvježbavanje i održavanje pojedine koreografije te osobni umjetnički pečat autora" (Ivančan, 1971). Ovo su načela koja odgovaraju pojmu etnodramaturga kao poznavatelja folklornog materijala kojeg autorski oblikuje i uprizoruje. Temelje zagrebačke škole folkloru postavio je Zvonimir Ljevaković već s prvim cjelovečernjim koncertom Ansambla LADO 1950. godine.

"Niti tri mjeseca nakon osnutka Državni zbor narodnih plesova i pjesama Hrvatske priređuje 4. veljače 1950. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu svoj prvi cjelovečernji koncert. Sve točke su iz hrvatske plesne i glazbene baštine, a cjelokupan program je znakovito potpisan: 'Etnografski podaci i obrada: Zvonimir Ljevaković'. I izbor materijala, i način njegove obrade, pa i ovaj potpis, jasno upućuju na Ljevakovićev specifičan pristup pripremi folklorne rađe za scensku primjenu. Tu se već prepoznaje koncept koji je u svojim osnovnim polazištima suprotstavljen spomenutom 'istočnom' ili 'sovjetskom' modelu, a koji će u nekoliko sljedećih godina Ljevaković jasno formulirati. Dokraja ga je razvio i razradio dr. Ivan Ivančan, također neko vrijeme umjetnički voditelj i ravnatelj 'Lada'. U stručnim krugovima u zemlji i inozemstvu koncept postaje poznat kao 'zagrebačka škola'. Ovdje ću samo istaknuti da je bit Ljevakovićeva scenskog pristupa u poštivanju autentičnih plesnih, glazbenih i koreografskih oblika, ali i znalačko prepoznavanje i

isticanje stilskih i drugih posebnosti koje su istodobno i scenski zanimljive, pa i atraktivne.” (Sremac, 2010: 329)

Folklorni ansambl izvodi koreografiju tako da pjeva i pleše uz pratnju glazbenog sastava. Drugim riječima, folklorni ansambl iznosi materijal kroz pokret i zvuk - “totalni spektakl kazališne izvedbe” (Gagné, Govers Hopman: 2013) - a ne kroz dramske oblike izlaganja materijala kao što su govor i dramska iluzija. U načinu izlaganja materijala glazbeno-scenska izvedba folkloru bliža je brehtijanskoj, nego aristotelijanskoj dramaturgiji. Ishodište aristotelijanske dramaturgije je priča u koju se gledatelji uživljavaju na način da se identificiraju s likovima. Način primanja umjetničkog djela je uživljavanje u glumca, a preko njega u lik iz komada (Brecht, 1979). Brecht smatra da “teatar treba napustiti uživljavanje odnosno identifikaciju gledatelja s likovima” (Brecht, 1979), a da bi to postigao, mora napustiti priču i istaknuti druge aspekte kazališta. Scenska izvedba folkloru nije oblik narativne umjetnosti. U rijetkim slučajevima u folklornim koreografijama postoji priča u smislu koherentne, linearne radnje, poput priče o Jeli iz Kućana u spomenutoj koreografiji “Kućanske kućanice” Pjerina Hrvaćanina. U pravilu je riječ, čak i kada je u pitanju uprizorenje narodnih običaja, o preuzimanju određenih motiva koji se potom koreografski razrađuju. U dramaturškom smislu to su fragmenti koji se izvlače iz izvornog konteksta te postavljaju u novi kontekst glazbeno-scenske izvedbe. Tako možemo scensku izvedbu narodne pjesme promatrati kao citat izvorne narodne pjesme upotrijebljen unutar nekog koreografskog djela. Folklorna koreografija je niz citata preuzetih iz etnografskih, etnokoreoloških i etnomuzikoloških istraživanja, dramaturški organiziranih u novu cjelinu, glazbeno-scensko folklorno djelo. Patrice Pavis u svom “Pojmovniku teatra” ističe da citat može biti “tekst koji glumci izgovaraju”, ali i “gestika primjerena liku koji glumac utjelovljuje”, izvučena iz jednog konteksta i ubačena u drugi tekst (Pavis, 2004).

Svaka folklorna koreografija tako je zapravo niz fragmenata koje autor (etnodramaturg ili koreograf) odabire i organizira u cjelinu umjetničkog djela. Ova fragmentarnost folklorne dramaturgije podudara se s brehtijanskom epizodičnom dramaturgijom. Brecht prekidima linearne radnje pomoću projekcija, filma, songova ili komentara glumaca želi postići da se “stvar na koju treba da se obrati pažnja i koju treba razumjeti, od obične, poznate, neposredno prisutne, učini naročitom, upadljivom, neočekivanom” (Brecht, 1979). U folklornoj izvedbi već u izboru materijala traže se “specifičnosti folkloru nekoga kraja ili sela, a nastoji izbjeći ili upotrijebiti u što manjem broju one elemente koji su zajednički raznim folklornim područjima ili gotovo svima” (Ivančan, 1996). Odbacuje se ono obično i poznato, a traži ono naročito i upadljivo. Pojedinačne plesove i pjesme u dramaturgiji folklorne koreografije možemo

promatrati kao epizode ili situacije. Spomenuta koreografija “Zagorski drmešari” započinje ženskim kolom uz pjesmu “Sunce za goru”, na što se nastavlja ples *repa* koji se inače plesao u vrijeme poklada, no u ovoj koreografiji prikazan je izvan tog konteksta, odnosno nije u pitanju prikaz pokladnih običaja. Nakon repe slijedi *Ivančanova enzerica* o kojoj je sve već rečeno. Od uvodne pjesme do kraja *enzerice* dinamika koreografije raste, nakon čega ples završava te solistica pjeva pjesmu “Gore, gore sončece”. Prizor je statičan, izvedba pjesme a-capella, u potpunom kontrastu s prethodnom situacijom. Ples se po završetku pjesme nastavlja te cijela koreografija kulminira uz bistranjski drmeš u kojem se pojavljuju i naslovni drmešari - četvorica muških plesača u virtuoznoj vrtnji.

Cjelovečernji folklorni programi odnosno folklorni koncerti organizirani su po sličnom principu. Koreografije se izmjenjuju na način da epizodično prikazuju fragmente narodnih plesova, pjesama i običaja različitih krajeva. Prisjetimo li se koncerta “Antologija III” Ansambla LADO koji sam analizirao prošle godine, koncert je započeo “Plesovima iz Slavonije” Branke Mikačić, zatim nas je odveo u Trogir, Bilogoru, Vrliku, Posavinu, zapadnu Hercegovinu, Baranju... Sve te koreografije pokazuju nam tek fragmente narodnih plesova, pjesama i običaja tih krajeva, svadbene motive iz Podravine u “Podravskim svatima”, žetelačke pjesme u “Baranjskoj žetvi” ili par slavonskih kola u “Plesovima iz Slavonije”.

Kakvo je izvođačko tijelo folklorni ansambl?

Folklorni ansambl na sceni se uspostavlja kao jedan subjekt, a ne kao skupina pojedinačnih subjekata. Kao kolektivnog protagonista, folklorni ansambl možemo usporediti s korom grčke tragedije. Izvedba folklornog ansambla je, kao i ona antičkog kora, spoj teksta, pjesme, glazbe i pokreta odnosno plesa. S obzirom na to da ne znamo kako je ples antičkog kora točno izgledao, ne možemo dublje ulaziti u analizu u tom pogledu, no niz je drugih dodirnih točaka između folklornog ansambla i antičkog kora koje se mogu sagledati: glazbena pratnja izvedbe, autoreferencijalnost kora/folklornog ansambla te demografije ovih kolektiva.

Korska pjesma bila je izvođena uz ples te uz glazbenu pratnju *aulosa*. Svirač *aulosa* sudjeluje u izvedbi odnosno nalazi se u prostoru orkestra, vidljiv publici, ali obučen različito od članova kora (Gagné, Govers Hopman: 2013). Na isti su način prisutni i glazbenici prilikom folklorne izvedbe. Za razliku od opere, mjuzikla ili baleta u čijim je izvedbama orkestar u pravilu sakriven, u folklornim je izvedbama glazbeni sastav vidljiv te se nalazi s lijeve ili desne strane prostora plesne izvedbe, ili u drugom planu, iza plesnog ansambla. U slavonskim kolima orkestar je često svirao unutar kola, odnosno kolo se hvatalo oko svirača, a taj je odnos između plesača i svirača zadržala Branka Mikačić u svojoj koreografiji “Plesovi iz Slavonije”.

No u većini slučajeva svirači su tijekom izvedbe ipak formalno odvojeni od plesača, osim glazbenika solista koji ulaze u određeni oblik interakcije s plesačima, kao što je lijeričar u dubrovačkoj poskočici. Tako se u “Dalmatinskom kolu - poskočici Lindo” Zvonimira Ljevakovića u središtu scene nalazi lijeričar.

Renaud Gagné i Marianne Govers Hopman u uvodu knjige “Choral Mediations in Greek Tragedy” kao jednu od glavnih karakteristika antičkog kora ističu njegovu sposobnost da “referencira na sebe i vlastiti ples unutar izvedbe” (Gagné, Govers Hopman, 2013).

“iz zemlje Azije krenuh

sveti napustih Tmol

i plešem

u čast Bakhu plešem

Bakhu Bromiju” (Euripid, 2012)

Autoreferencijalnost je jedan od najčešćih motiva u hrvatskim narodnim pjesmama, naročito kolima. Veliki je broj stihova u kojima kolo tematizira vlastitu izvedbu kao što su napjevi “Ej, al’ je lipo naše kolo malo, da je veće ne bi ni valjalo”. Kolo također komentira vlastiti ples, pri čemu su ti komentari često duhovito intonirani. Tako je u slavonskim kolima popularna izmjena replika između muških i ženskih sudionika u kojoj jedna skupina zadirkuje drugu. Tako jedna grupa pjeva “Ej oni priko, ne igraju lipo, vidi im se po nogama da ne mogu složiti s nama”, na što druga grupa odgovara “A ti misliš da ti znaš što se tako drmusiš”.

Kor u atenskim dramskim igrama činili su građani Atene, neprofesionalci odnosno - amateri (Gagné, Govers Hopman: 2013). Kao što sam već spomenuo, članovi svih folklornih ansambala i kulturno-umjetničkih udruga u Hrvatskoj su amateri, izuzev plesača-pjevača Ansambala LADO. Brecht je također cijenio rad amatera u umjetnosti te je smatrao pogrešnim “ne govoriti o nastojanjima laika u umjetnosti” (Brecht, 1979). Pojam “amaterizam” odnosi se na uvjete rada na proizvodnji umjetničkog djela, a ne na kvalitetu ili umjetničku vrijednost tog rada. Profesionalci su za svoj rad plaćeni, amateri nisu. To je osnovna razlika. Glumci u grčkim tragedijama bili su plaćeni, članovi kora nisu. Profesionalni plesači-pjevači Ansambala LADO zaposleni su na puno radno vrijeme, članovi amaterskih folklornih ansambala time se bave u svoje slobodno vrijeme. No ta razlika ne utječe na umjetnički doseg izvedbe amaterskih folklornih skupina. Na amaterskoj folklornoj sceni nastaju vrlo vrijedna koreografska djela koja se potom postavljaju i na repertoar Ansambala LADO. Andrija

Ivančan osmislio je za vrijeme svog mandata na mjestu umjetničkog voditelja Ansambla LADO plesne koncerte "Ispod duba stoljetnoga" 2017. i "Ideju regruti" 2018. godine na kojima je predstavio potpuno nove koreografije na repertoaru Ansambla LADO, no sve su prethodno bile izvođene na amaterskoj folklornoj sceni. Umjesto da ponavlja već mnogo puta viđene naslove s repertoara Ansambla LADO, Ivančan je za te koncerte odabrao dvadesetak koreografija s amaterske folklorne scene te ih uvrstio na repertoar Ansambla LADO. Njegov izbor obuhvatio je nova koreografska ostvarenja, kao i neka starija koreografska djela njegovog oca dr. sc. Ivana Ivančana koja do tada nisu bila na repertoaru Ansambla LADO. U izboru koreografija Ivančan je birao lokalitete koji prethodno nisu bili zastupljeni na repertoaru Ansambla LADO kao što su otoci Cres i Murter ("Cviće moje, ja bi tebe brala" Borisa Harfmana odnosno "Lipa li je rumen rožica" Andrije Ivančana) i Gradišće ("Na Hati" dr. sc. Ivana Ivančana), običaje koji nisu bili obrađivani poput običaja novačenja vojnika u Međimurju ("Ideju regruti" dr. sc. Ivana Ivančana), dok je u nekim slučajevima birao koreografije nagrađene na Festivalu folklorne koreografije ("Ispod duba stoljetnoga" Katarine Horvatović). Ovi primjeri pokazuju da LADO kao nacionalni ansambl na svom repertoaru nema scenske prikaze plesova, pjesama i običaja iz svih krajeva Hrvatske, no to nadoknađuju amateri svojim sustavnim radom. Folklorni ansambl Zagreb-Markovac jedini je folklorni ansambl u Hrvatskoj koji izvodi koreografiju narodnih plesova i pjesama otoka Paga, "Od Luna do Paga" dr. sc. Ivana Ivančana. U tom pogledu amaterski folklorni ansambli značajno doprinose razvoju folklorne koreografije i širenju umjetničkih dosega u glazbeno-scenskom prikazu narodnih plesova, pjesama i običaja, kao i samom očuvanju tradicijske kulture u svojoj raznolikosti i bogatstvu, naročito kad su u pitanju mikro-lokaliteti u kojima se skrivaju neke specifičnosti i neobične tradicije s kojima su upoznati voditelji i koreografi iz manjih sredina. Tako FA Ivan Goran Kovačić i Varaždinski folklorni ansambl izvode točku "Ispod ždalskog mosta" autorice Jasenke Blažeković, a Folklorni ansambl Koprivnica točku "Iz ždalskih vrtova" Nine Šešić-Mežnarić. Riječ je o točkama koje prikazuju pjesme i plesove sela Ždala u Podravini, jedinog mađarskog sela s južne strane rijeke Drave, zbog čega izvođači pjesme u ovim koreografijama pjevaju na mađarskom jeziku.

Povezanost Ansambla LADO i amaterske scene snažna je i u pogledu razmjene umjetnika. Amaterski folklorni ansambli izvor su iz kojeg LADO crpi nove zaposlenike - najbolji plesači-pjevači amaterskih folklornih ansambala zapošljavaju se u profesionalnom ansamblu. No razmjena umjetnika je obostrana. Veliki broj plesača-pjevača Ansambla LADO rade kao voditelji i/ili koreografi amaterskih folklornih skupina na svim razinama, od najjačih zagrebačkih folklornih ansambala do izvornih seoskih skupina. Nacionalni prvak Ansambla

LADO Dubravko Radić od 2005. godine umjetnički je voditelj Folklornog ansambla Ivan Goran Kovačić iz Zagreba, Fin Hrvaćanin plesni je voditelj Varaždinskog folklornog ansambla, dok je Anita Huđek voditeljica folklorne sekcije KUD-a "Elizabeta" iz Jalžabeta kraj Varaždina. Većina plesača-pjevača Ansambla LADO prije profesionalne karijere bili su članovi amaterskih folklornih ansambala. Osim FA IGK i ZFA dr. Ivana Ivančana, među umjetnicima Ansambla LADO u većem broju zastupljeni su i bivši članovi Folklornog ansambla Zagreb-Markovac iz Zagreba, HKUD "Osijek 1862" iz Osijeka i Varaždinskog folklornog ansambla.

Unatoč velikom broju osoba i udruženja koje njeguju folklorni izričaj, u Hrvatskoj ne postoji formalna obrazovna ustanova za voditelje folklornih skupina i učitelje narodnih plesova, kao ni za plesače narodnih plesova, s izuzetkom odjela za narodne plesove Škole za klasični balet u Zagrebu. Zbog toga je folklor kao društvena institucija razvio vlastite metode obrazovanja i stručnog usavršavanja unutar folklorne zajednice. Voditelji folklornih skupina često su osobe koje su bile dugogodišnji članovi tih istih skupina pa su se s vremenom profilirali i preuzeli ulogu voditelja. Spomenuo sam već da kao voditelji amaterskih skupina rade i mnogi plesači-pjevači Ansambla LADO koji svoje plesno iskustvo prenose na amatersku zajednicu. Osobe koje žele raditi kao voditelji folklornih skupina, svoje znanje i vještine mogu usavršavati na stručnim seminarima i radionicama poput onih Hrvatskog sabora kulture ili županijskih saveza kulturno-umjetničkih amatera kao što su Zajednica kulturno-umjetničkih udruga Varaždinske županije ili Zajednica folklornih amatera grada Zagreba. Najsveobuhvatniji seminar za voditelje folklornih skupina su Ljetna i Zimska škola hrvatskoga folklora Hrvatske matice iseljenika koju je osnovao i programski osmislio dr. sc. Ivan Ivančan 1963. godine. Ljetna i Zimska kola hrvatskoga folklora odvija se u četverogodišnjem ciklusu. Svake godine na Školi se obrađuje jedna etnokoreološka plesna zona - alpska, jadranska, panonska ili dinarska - s time da se ista građa predaje na Ljetnoj i potom na Zimskoj školi koja je zamišljena kao repriza, odnosno svojevrsno utvrđivanje gradiva s Ljetne škole (za polaznike koji odluče pohađati i Ljetnu i Zimsku školu, no to nije uvjet). Osim što se upoznaju s narodnim plesovima regija koje pripadaju određenoj plesnoj zoni, na Školama folklora održavaju se i predavanja o narodnim pjesmama i pjevanju u različitim krajevima Hrvatske, zatim predavanja o narodnim nošnjama, osnove notnog pisma, uvod u povijest plesa te metodika rada s folklornim skupinama.

Komunalnost u folklornoj zajednici ostvaruje se u razmjeni umjetnika, u razmjeni umjetničkih djela, u razmjeni znanja. Folklorna zajednica unutar sebe se nadograđuje i obnavlja. Stare voditelje zamjenjuju mlađi koji su od njih učili, profesionalne umjetnike koji odlaze u



mirovinu zamjenjuju plesači iz amaterskih ansambala. U konačnici to vrijedi i za samu izvedbu. Gledatelji folklornih programa često se i sami bave ili su se bavili folklorom. Članovi amaterskih folklornih skupina odlaze na koncerte Ansambla LADO, bivši članovi folklornih ansambala poput FA Ivan Goran Kovačić iz Zagreba dolaze na koncerte gledati nove generacije Goranovaca, roditelji odlaze gledati folklorne koncerte na kojima nastupaju njihova djeca. Zbog toga folklorni ansambli imaju vjernu publiku koja se uvijek vraća na njihove koncerte i programe jer je nekad i sama bila dio tog ili nekog drugog ansambla. Članovi FA IGK redovito odlaze na godišnje koncerte ZFA dr. Ivana Ivančana i obratno, iako među ansamblima postoji određena pozitivna konkurencija u smislu tko će uvježbati i izvesti bolji koncert.

Brecht uspoređuje kazališnu izvedbu i sportski događaj navodeći da u teatru “publika nema[ju] predodžbu što se ovdje zapravo treba zbivati”, dok u “sportskim dvoranama ljudi kad nabavljaju karte točno znaju što će se zbiti; i upravo se to zbiva kad sjednu na svoja mjesta” (Brecht, 1979). Slično razmišljanje vrijedi i za folklornu izvedbu. Ako odlazite na folklorni program, otprilike znate što očekujete - nošnje, tradicijska glazbala, pjesmu i ples. Folklorna publika dobro poznaje postojeći repertoar pojedinog ansambla, naročito ako su u pitanju Ansambl LADO i najveći amaterski folklorni ansambli na čijem se repertoaru nalaze antologijska koreografska djela poput “Podravske svate” dr. sc. Ivančana ili Ljevakovićevih “Prigorskih plesova”. Čak i kada nisu u pitanju poznata koreografska djela, ako se na programu izvodi koreografija dubrovačke poskočice, folklorna publika vrlo dobro zna što je to dubrovačka poskočica. Bez obzira na to koliko smo puta uživo vidjeli “Podravske svate” ili “Prigorske plesove”, uvijek se iznova vraćamo na koncerte folklornih ansambala jer će svaka nova izvedba biti drugačija od prethodne i po nečemu specifična - nova solistica u “Podravske svate”. Ponekad će točka biti i lošije izvedena, ansambl neuigran, no i to je dio te nepredvidivosti i unikatnosti izvedbenih umjetnosti.

Scenska izvedba folklor je glazbeno-scenska forma izvedbenih umjetnosti koja podrazumijeva autorski pristup etnografskom materijalu. Koreograf ili etnodramaturg odabire, priprema i organizira materijale u dramaturšku cjelinu folklorne koreografije. Bez obzira na podrijetlo materijala ili autorstvo pjesama i plesova, folklorni ansambl prihvaća izvedbeni materijal te ga izvodi na svoj način. Komunalnost folklor kao izvedbene umjetnosti vidljiva je na razini folklornog ansambla kao izvođačkog tijela i na razini folklorne zajednice kao zajednice profesionalaca i amatera koja se međusobno prožima. Folklorni ansambl je kolektivno tijelo koje se materijalizira kroz pokret i zvuk. U izvedbi u kojoj spaja tekst,

pjesmu, glazbu i pokret, folklorni ansambl približava se antičkom koru kao kolektivni protagonist koji se na sceni uspostavlja kao jedan subjekt, a ne grupa pojedinačnih subjekata.

**LITERATURA:**

Brecht, Bertolt (1979) *Dijalektika u teatru*. Nolit, Beograd

Euripid (2015) *Grčke tragedije*. Mozaik knjiga, Zagreb

Gagné, Renaud, Govers Hopman, Marianne (2013) "Introduction: The chorus in the middle". *Choral mediations in greek tragedy*. Cambridge University Press

Ivančan, Ivan (1971) *Folklor i scena*. Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb

Ivančan, Ivan (1973) "Narodni plesovi u Gupčevu kraju". *Folklor Gupčeva zavičaja*. Institut za narodnu umjetnost, Zagreb

Ivančan, Ivan (1987) *Narodni plesni običaji Međimurja*. Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb

Ivančan, Ivan (1996) *Narodni plesni običaji u Hrvata*. Hrvatska matica iseljenika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Pavis, Patrice (2004) *Pojmovnik teatra*. Izdanja Antibarbarus d.o.o., Zagreb

Sremac, Stjepan (2010) *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Turner, Victor (1989) *Od rituala do teatra*. August Cesarec, Zagreb

Zebeć, Tvrtko (2002) "Izazovi primijenjene folkloristike i etnologije". *Narodna umjetnost*, Vol. 39/2, Zagreb

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij dramaturgije**  
**Usmjerenje dramaturgija izvedbe**

**AUTOPOETIČKI RAD**

**Student: Tim Hrvaćanin**

**Zagreb, 2023.**

Studijsko istraživanje na odsjeku Dramaturgije Akademije dramske umjetnosti posvetio sam glazbeno-scenskoj izvedbi folkloru. Ovom temom želio sam istražiti dramaturške, redateljske i koreografske mehanizme u glazbeno-scenskoj izvedbi folkloru kroz analizu folklornih koreografija i cjelovečernjih folklornih programa Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO te brojnih amaterskih folklornih ansambala. Najveći izazov pritom bio mi je izaći iz okvira folklorne izvedbe.

Kada sam se prijavljivao na prijemni ispit iz diplomskog studija dramaturgije, imao sam dvije ideje kojima sam se želio baviti. S jedne strane želio sam istražiti dramaturške, redateljske i koreografske mehanizme i postupke inscenacije u glazbeno-scenskoj izvedbi folkloru kroz analizu folklornih koreografija dr. sc. Ivana Ivančana i Zvonimira Ljevakovića te cjelovečernjih folklornih plesnih koncerata Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO te brojnih amaterskih folklornih ansambala. S druge strane postojala je vrlo nejasna ideja o “osuvremenjivanju” folklorne izvedbe, o “rekontekstualizaciji folklorne izvedbe kao glazbeno-scenske izvedbene umjetnosti”, kako sam to napisao u motivacijskom pismu za prijemni ispit. Iz današnje perspektive smatram da sam želio pronaći novu formu glazbeno-scenske izvedbe folkloru, drugačiju od folklornih koreografija i cjelovečernjih folklornih plesnih koncerata koje sam htio istraživati u prvom aspektu rada.

Ovaj prvi aspekt istraživanja zaživio je na kolegiju Teorijsko istraživanje na kojem me mentorirala doc. dr. sc. Nataša Govedić. Na prvoj godini kolegija Teorijsko istraživanje analizirao sam dramaturgiju folklorne izvedbe na primjeru obljetničkog koncerta Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske LADO “Antologija III” iz 2019. godine. Analiza dramaturških, redateljskih i koreografskih postupaka u klasičnim folklornim koreografijama kao što su “Podravski svati” dr. sc. Ivana Ivančana ili “Drmeš” Zvonimira Ljevakovića bila je točno to što sam htio raditi kada sam se prijavljivao na studij dramaturgije. Smatram da sam ovim analitičkim radom uspješno postavio okvir za istraživanje, interpretaciju i kritički pogled na glazbeno-scensku izvedbu folkloru.

Puno veći izazov na prvoj godini studija bilo mi je umjetničko istraživanje na kolegiju Dramaturgija izvedbe na kojem mi je mentorica bila doc. art. doc. dr. sc. Jasna Jasna Žmak. Dok sam na Teorijskom istraživanju analizirao umjetnička djela s folklorne scene, na Dramaturgiji izvedbe (i Analitičkom pismu 2 koje smo slušali kao razlikovni kolegij) analitički sam se bavio plesnim predstavama Rajka Pavlića te Saše Božića i Petre Hrašćanec koje se na svoje načine poigravaju i koriste folklornim motivima. Komparativnom analizom

predstava “Domesticus Vulgaris”, “Poskočite anđeli” i “Stade Sunce čudo gledajući” Rajka Pavlića te “Kolo” Saše Božića i Petre Hrašćanec upoznao sam se s različitim mogućnostima pristupa folkloru i adaptaciji folkloru u suvremenom plesu, od kombiniranja plesnih figura narodnih plesova s elementima suvremenog plesa preko stilizacije narodnih plesova iz folklornog u druge plesne stilove do dekonstrukcije narodnih plesova, što me navelo na vrlo općeniti zaključak da “narodni plesovi podnose široki raspon alata adaptacije, kao i primjene u novim kontekstima” te da je za to “ključna stavka promišljen dramaturški koncept”. Drugim riječima, ono što je meni nedostajalo u tom procesu. Izlazak izvan okvira glazbeno-scenske izvedbe folkloru tada je bio isključivo fokusiran na upoznavanje s produkcijom i umjetničkim praksama na plesnoj sceni - uz spomenute, referentne točke istraživanja bile su mi radovi “Veronique Doisneau” Jérômea Bela i “Rave (ON)!” Aleksandre Mišić - koje sam zatim pokušao kopirati u razvoju vlastitog dramaturškog koncepta doslovno preslikavajući model tih predstava bez da sam razvio vlastiti dramaturški koncept. Solo izvedba za jednu balerinu postala je solo izvedba za jednu plesačicu folkloru, ogoljeni *rave* postao je ogoljena folklorna izvedba. Kao što sam u uvodu spomenuo, želio sam dekonstruirati ustaljene postupke i forme glazbeno-scenske izvedbe folkloru, a prvi korak u tome vidio sam u izvođačkom sastavu predstave. Ideja folklorne monoizvedbe zvučala je zanimljivo i drugačije, no nisam u tome puno napredovao niti pronašao kut ulaza u takav koncept. Tada sam pogrešno razumio Belovu predstavu. “Veronique Doisneau” nije odgovor na pitanje “kako bi izgledao balet bez baletnog ansambla”, kakav sam ja sebi postavio u kontekstu folklorne izvedbe, niti ju je Bel radio kako bi razotkrio mehanizme baletnog aparatusa, što sam ja htio postići s folklornom izvedbom. Iz današnje perspektive “Veronique Doisneau” tumačim kao *hommage* baletu kao umjetnosti i svima koji tu umjetnost donose na scenu, prikazano iz perspektive plesačice baletnog ansambla koja nije solistica i koja nikad nije plesala glavne uloge, već je jedan kotačić baletnog aparatusa.

Moje istraživanje na prvoj godini studija svelo se na programatske ideje pod sloganom “dekonstrukcija glazbeno-scenske izvedbe folkloru”, što je redom uključivalo taksativno nabranje svih elemenata folklorne izvedbe koje treba oduzeti, reducirati ili promijeniti - folklor bez glazbe, folklor bez nošnje, folklor bez ansambla, folklor u nekom drugom aparatusu - uz primjere iz samog folkloru i spomenutih predstava. U jednom od radova na toj godini napisao sam “što se istraživanja konkretnih folklornih motiva tiče, koristio bih različite izvore za istraživanje građe” pa sam nabrojao knjige Vinka Žganca i dr. sc. Ivana Ivančana, snimke koreografija Zvonimira Ljevakovića i dr. sc. Ivana Ivančana te druge znanstvene i stručne članke i tekstove iz časopisa Narodna umjetnost, odnosno materijale koje apsolutno

svi na folklornoj sceni koriste za osmišljavanje folklornih koreografija i drugih programa te se time nisam maknuo ni milimetra od onoga od čega sam se deklarativno htio maknuti. Drugim riječima, vrtio sam se u krug.

Druga godina studija - druga godina Teorijskog istraživanja i ponavljanje prve godine umjetničkog istraživanja na Dramaturgiji izvedbe - donijela je ipak neke konkretne pomake iz začaranog kruga “hoću promijeniti folklor, ali se neću maknuti od folklor”. Za početak, istraživanje sam spustio s megalomanske ambicije za dekonstrukcijom glazbeno-scenske izvedbe folkloru i potragom za novom formom folklorne izvedbe te u istraživanje krenuo od vlastite folklorne prakse. U tom se periodu dogodio prijelom - ne mogu odrediti točan trenutak - kada sam počeo osvještavati da je moj dotadašnji rad s folklornim skupinama prvenstveno pedagoški. Do tada nisam sebe percipirao kao pedagoga niti svoj rad kao pedagoški, no iz današnje pozicije svoju ulogu voditelja folklornih skupina smatram bližom ulozi dramskog pedagoga, nego redatelja ili koreografa. Moj zadatak kao voditelja folklorne skupine je pripremiti materijale za jedan ciklus proba/radionica (jedna školska godina ili polugodište) - izbor plesova i pjesama prikladnih dobnoj skupini i plesnom iskustvu polaznika - iz kojih onda slažemo koreografije s kojima skupine odlaze na nastupe i smotre. Finalni output sličan je završnim produkcijama dramskih studija. Aktivnosti mojih folklornih proba (radionica) usmjerene su na učenje, usvajanje i usavršavanje folklornih plesnih elemenata, folklornog vokabulara. Radim prvenstveno s dječjim folklornim skupinama i mladima. Koreografije su završni produkt tog pedagoškog procesa u kojem sa svakim sljedećim ciklusom polaznici uče nove plesove i nove koreografije te ujedno usavršavaju svoju plesnu tehniku i stil. Folklorne koreografije koje sam do sada postavio output su nekog pedagoškog procesa čiji je cilj razvoj plesnih vještina i plesne tehnike polaznika.

Ponavljanje prve godine umjetničkog istraživanje, ovog puta pod mentorstvom Gorana Ferčeca, započeo sam uvidom u vlastitu metodologiju rada s folklornim skupinama, odnosno metodologiju podučavanja folklornog plesa. Referentna točka za ovaj pristup istraživanju bila je ponovno jedna predstava Jérômea Bela, “Pichet Klunchun and myself” u kojoj autor predstave i plesač tajlandskog plesnog teatra *khon* razgovaraju o tome što je to *khon*, kako je nastao, tko ga izvodi, što prikazuje, kakva je njegova kulturološka pozicija u tajlandskom društvu nekad i danas. Za razliku od “Veronique Doisneau” koju nisam uspio povezati sa svojim istraživanjem, predstava “Pichet Klunchun and myself” pokazala mi je kako folklor možemo prikazati na sceni i govoriti o njemu, a da na scenu ne izađe folklorni ansambl ili da se ne presvlačimo u folklorne kostime. Stoga sam u istraživanje krenuo od opisa svoje metodologije rada koju sam potom na dramaturškoj radionici u sklopu nastave aplicirao na

izvedbeno tijelo koje dolazi iz druge metodologije. Također sam prošao suprotni proces u kojem sam otišao na *class* suvremenog plesa kod kolegice Aleksandre Mišić gdje sam se susreo s drugačijom plesnom metodologijom. U istraživanju sam se ponovno vratio i predstavi “Kolo” Saše Božića i Petre Hrašćanec te predstavi koja joj je prethodila, “Boli kolo” istih autora. Ovog puta nisam analizirao predstavu u cjelini ni komparativno s drugim produkcijama, nego sam proučavao njihovu metodologiju rada s plesačima i postupke u proizvodnji koreografskog materijala. Za predstavu “Boli kolo” prvo su održavali radionice s plesačima Ansambla LADO na određene koreografske i dramaturške zadatke, a zatim su materijale s tih radionica strukturirali i koreografski oblikovali. Uvid u ovaj proces rada bio je razgovor uživo Božića i Hrašćanec na Facebook stranici projekta Future Epics, kao i razgovor s izvođačem predstave “Kolo” Liviom Badurinom koji nam je bio gost na nastavi Dramaturgije izvedbe. Krenuvši od metodologije rada s folklornim skupinama i podučavanja folklornog plesa, postavio sam temelje svog umjetničkog istraživanja oko tema metodologije rada u folkloru, totaliteta folklornog tijela i folklornog vokabulara. Ovo istraživanje pomoglo mi je i u radu izvan ADU. Kada sam 2018. godine počeo prvi puta raditi s jednom dječjom folklornom skupinom, plesove koje sam s njima obrađivao birao sam dosta intuitivno, iz mog dotadašnjeg plesачkog iskustva, s obzirom na nedostatak pedagoškog. Analizirajući metodologiju rada s plesačima folklornog plesa, počeo sam sustavno generirati materijale i koreografije za radionice/probe s različitim folklornim skupinama s kojima radim.

Nakon što sam na prvoj godini kolegija Teorijsko istraživanje postavio temelje svog istraživanja dramaturgije folklorne izvedbe analizom koncerta Ansambla LADO “Antologija III”, na drugoj godini bavio sam se preispitivanjem pozicije autora u glazbeno-scenskoj izvedbi folkloru, brehtijanskom dramaturgijom folkloru, komparativnom analizom folklornog ansambla i antičkog kora te komunalnošću folklorne zajednice. Mentorica Govedić uputila me na antropologa Victora Turnera čije sam pojmove igranje etnografije i etnodramaturg adaptirao u kontekst glazbeno-scenske izvedbe folkloru. Kroz te sam pojmove ušao u problematiku autorstva u folkloru kroz niz primjera s folklorne scene. Proučavanjem Brechtovih teorijskih radova uspostavio sam tezu da je zbog svoje fragmentarnosti, nelinearnosti i epizodičnosti glazbeno-scenska izvedba folkloru bliža brehtijanskoj, nego aristotelijanskoj dramaturgiji. Treći segment rada bio je usmjeren na promišljanje folklornog ansambla kao subjekta na sceni. U tom sam pogledu uspostavio komparativnu analizu folklornog ansambla i antičkog kora kao autoreferencijalnih kolektivnih protagonista. Komunalnost u folklornoj zajednici ostvaruje se u razmjeni umjetnika, u razmjeni umjetničkih djela, u razmjeni znanja.



Istraživanje na drugoj godini Dramaturgije izvedbe proširilo se u dva smjera. S jedne strane otvorio sam prostor širem preispitivanju društvene i kulturološke institucije folklora preko pojmova kao što su folklorni repertoar, izvorni folklor i koreografirani folklor te kroz kratki pregleda povijesnog razvoja scenske izvedbe folklora u Hrvatskoj. U tom je segmentu istraživanja ključni pojam bio dispozitiv folklornog ansambla kao sustava za upravljanje, arhiviranje i prijenos znanja. Time sam se izravno nadovezao na drugu godinu teorijskog istraživanja u kontekstu komunalnosti folklorne zajednice koja se unutar sebe nadograđuje i obnavlja, unutar koje se odvija prijenos znanja sa starijih na mlađe, s dugogodišnjih na nove članove. Problematikom autorstva u folkloru bavio sam se na jednoj od radionica na kojoj sam ubacio virus u dispozitiv jednog folklornog društva rekonstrukcijom nepostojećih plesnih običaja, odnosno koreografiranjem novih plesova na postojeće pjesme. Ovaj aspekt istraživanja kojim sam povezo teorijsko i umjetničko istraživanje smatram važnim jer se otvara prostor za nove plesove u folkloru, a samim time i za razvoj glazbeno-scenske folklorne umjetnosti. Iz današnje pozicije na cijeli svoj istraživački proces na Dramaturgiji izvedbe gledam kao na pokušaje inoviranja ili pomaka u scenskoj primjeni folklora u smislu da folklorne koreografije i plesni koncerti o kojima sam pisao na prvoj godini studija nisu početak i kraj razvoja glazbeno-scenske izvedbe folklora te da postoji prostor ne samo za nove koreografije i nove glazbene obrade, nego i za nove plesove i pjesme koje bi pronašle svoje mjesto u folklornom repertoaru s jedne strane, a s druge strane za nove i drugačije oblike prikazivanja folklorne građe poput predstava “Pichet Klunchun and myself” Jérômea Bela ili “The B-Side” The Wooster Group.

Misaona nit o osuvremenjivanju glazbeno-scenske izvedbe folklora koja je postojala još od razdoblja prijemnog ispita na ADU provukla se i do treće godine studiranja u vidu promišljanja o folklornom repertoaru na primjeru koreografije “Mati fabrika” Akademске folklorne skupine France Marolt. U svibnju 2023. godine na 75. godišnjoj predstavi “Oj, Triglav, moj dom” AFS France Marolt izvedena je bila točka “Slovenski večer” autora Luke Kropivnika osmišljena oko snimaka slovenskih narodnih pjesama koje su pedesetih godina prošloga stoljeća u okviru u Columbia Records snimile Mary Udovich i Josephine Lausche u glazbenom stilu tog vremena. Kostimografija Katarine Šrimpf Vendramin odgovara tom povijesnom razdoblju, kao i glazbena obrada Saše Zvera. S jedne strane pozornice stoje šest izvođačica koje pjevaju pjesme s tih nosača zvuka, dok desetak plesnih parova pleše na tu glazbu. Pokret je u domeni folklornog; ne pleše se rock ‘n’ roll ili neki drugi društveni ples iz tog razdoblja. U pitanju je (slovenski) folklorni vokabular, no u kontekstu glazbe i mode pedesetih. Drugim riječima, koreografije “Mati fabrika” i “Slovenski večer” prikazuju na

folklornoj sceni noviji povijesni sloj koji dosad nije bio zastupljen, što je pomak u odnosu na klasični folklorni repertoar. Također, koreografija "Slovenski večer" kao predložak ne koristi stariji sloj narodnih pjesama iz neke etnomuzikološke zbirke, nego studijske snimke, kao i u predstavi "The B-Side" The Wooster Group.

Drugi dio istraživanja bio je usmjeren na koreografske i dramaturške postupke i alate koji se koriste u scenskom prikazivanju folkloru s ciljem uspostavljanja scenskog teksta - montažu, scenski aparatus, sekundarne radnje folklorne izvedbe. Uspostavio sam tezu da je montaža osnovni dramaturški postupak glazbeno-scenske izvedbe folkloru uz konkretne primjere dramaturških prijelaza i rezova. Istaknuo sam dva oblika fragmentarnosti scenske primjene folkloru. Horizontalna fragmentarnost kao mehanizam slaganja odnosi se na montažu kao dramaturški postupak oblikovanja kontinuiteta folklorne koreografije. Vertikalna fragmentarnost kao mehanizam raslagivanja dekonstruira mehanizam (aparatus) folklorne izvedbe na pojedine elemente i fragmente. Također sam definirao idealni aparatus folklorne izvedbe te pokušao osmisliti načine kako promijeniti taj aparatus. No na kraju istraživanja ponovno sam se našao u sličnoj situaciji kao i na prvoj godini studija. Nisam imao definirani izvedbeni prijedlog u kojem bih pokazao kako ću postupke i mehanizme o kojima sam pisao aplicirati u konkretnom projektu. U studentskim zadacima često sam krenuo od zadnjeg koraka, "gotove" forme kao što je bila ideja monoizvedbe folkloru bez ansambla i kostima, nakon čega sam zapeo u koracima koji bi me doveli do toga. Još jedan problem s kojim sam se u više navrata tijekom studija suočio je čin donošenja umjetničke odluke. Susrevši se s različitim primjerima i materijalima, često sam isticao različite mogućnosti, no nedostajalo mi je discipline i vizije u donošenju odluka.

S obzirom na to da nisam izašao na obranu diplomskog ispita iste akademske godine kada sam položio zadnji godišnji ispit iz Dramaturgije izvedbe III i IV, proteklih godinu dana pružilo mi je odmak od materijala na kojem sam radio za vrijeme studija. U tom sam razdoblju počeo još intenzivnije raditi s dječjim folklornim skupinama te me zainteresirala ideja o folklornim programima za dječju publiku - poput dječjih lutkarskih, dramskih ili plesnih predstava - kroz koje bi se (folklorni) ples i tradicijska kultura približili dječjoj publici. To me dovelo do spoznaje da ne moram dekonstruirati ni stilizirati folklorni vokabular kako bih napravio pomak iz klasične glazbeno-scenske izvedbe folkloru. Folklorni vokabular moj je izvođački, pedagoški i koreografski habitus. U svom djelovanju - dramaturškom, koreografskom ili pedagoškom - želim raditi u i s folklornim vokabularom. Tako se razvila i ideja o predstavi za djecu u kojoj bi se dječjoj publici na njima zabavan, razumljiv i edukativan način prikazao folklorni ples, koristeći upravo metodologiju učenja

folklornog plesa kao predložak za izvedbeni materijal. Time izlazim iz okvira klasične glazbeno-scenske izvedbe folklora, ali ostajem u folklornom vokabularu.

Izgleda da sam ipak bio u pravu kada sam napisao da “narodni plesovi podnose široki raspon alata adaptacije, kao i primjene u novim kontekstima”, no trebalo mi je vremena da se upoznam s tim kontekstima.