

ODGOVOR MOJCI RAVNIK ALI NEKO PODROČJE JE TREBA NAJPREJ POZNATI, PREDEN O NJEM SODIŠ

Vse kaže, da se folklorna dejavnost še nekaj časa ne bo otresla pozitivističnega in nostalgično-romantičnega diskurza. Na to ne ravno razveseljujoče dejstvo me navaja pisanje Mojce Ravnik v zadnji številki *Glasnika SED*. V prispevku z naslovom *Nekaj misli o Nikrmani*, folklornem koncertu Akademске folklorne skupine France Marolt je zapisala vrsto izjav, s katerimi kaže zaskrbljujoče nepoznavanje področja, o katerem se je namenila pisati.¹

Prva ost njene kritike leti v smeri potvarjanja dediščine, ki je na predstavi z novejšimi pristopi v dejavnosti postala zavajajoča in neskladna s (po)ustvarjenimi fenomeni iz preteklosti. To je tudi razlog za njene očitke o »stilizirani folklori, oropani krajevne, časovne in socialne dimenzije«,² ki naj bi že s svojim obstojem vendarle iskala »verodostojne predstavitve« in hkrati, kot omenja za glasbo iz predstave, ne sledila »prevladujočemu okusu – medijskemu, estradnemu in globalnemu«.

Za odgovor se bo treba delno ustaviti tudi pri delovanju folklorne dejavnosti nasploh. S tem se bomo dotaknili jedra problematike razumevanja folklorne skupin, njihovega ustvarjanja in posledično besedil, kot je pisanje Mojce Ravnik. Na tem mestu zavestno odgovarjam poenostavljeno, saj svojega prispevka nimam za besedilo, ki bi v širšem kontekstu podrobneje odpiralo, analiziralo problematiko in vrednotenje folklorne skupin, kar pa bi v etnologiji pri nas, tudi zaradi pisanj, kot je kritika ge. Ravnik, bilo še kako potrebno.

Folklorne skupine so se desetletja predstavljale kot svojevrstni varuhi izročila. Prikazovale naj bi plese, glasbo, šege in navade ter druge prvine v »bolj ali manj (ne)potvorjeni obliki« in prilagojene za nastopanje na odru. (Da gre že v tem stavku, ki se kot mantra ponavlja še danes, za globoko neskladje načel uprizarjanja folklorne skupin, ni treba posebej poudarjati!) Na podlagi tovrstnega, po drugi svetovni vojni uveljavljenega razumevanja delovanja folklorne skupin se je v devetdesetih letih preteklega

stoletja med njimi uveljavila paradigma t. i. živega muzeja. Pri tem naj bi plesalci, pevci in glasbeniki uprizarjali pojave iz preteklosti. Da je princip živega muzeja teoretično povsem nekoherenten model razumevanja folklorne dejavnosti, se najbolje vidi iz njihovih praks. Tistih praks, ki kažejo, kaj sploh uprizarjanje pomeni in od česa je odvisno. Uprizoritvene prakse, brez katerih kakršnokoli koreografsko ali drugo uprizarjanje sploh ni izvedljivo, jasno kažejo na zavestne in nujne posege v, kar bi pozitivistično-romantično poimenovali, »elemente dediščine«. Brez tovrstnih sprememb in posegov, ki jih koreografi nujno in vedno uporabljajo, uprizoritve (folklorne skupin) ni in je ne more biti! Če bi pri tem pokazali primer t. i. avtentičnih skupin, ki naj bi uprizarjale »nekoreografrano folkloro«, bi že ob pavšalni analizi ugotovili, da so stvari vse prej kot takšne, za kakršne jih nekateri označujejo. Torej naj bi prikazovali plesno in drugo kulturo v ne- ali vsaj najmanj spremenjeni obliki. Ne samo, da vsakršno odrsko in sorodno uprizarjanje vsebuje koreografrane in s tem prirejene prizore, že sam razvoj programov »avtentičnih skupin« kaže na močan vpliv t. i. »koreografrane folklorne«, ne le v smislu sloga in prilagajanja plesov, ampak celo v izboru in vnašanju »novih«, »neavtentičnih« prvin v »avtentične« skupine.³ Koreografske in druge uprizoritvene prakse naj bi bile podlaga etnografske analize, ki nam lahko pomaga pri razumevanju folklorne dejavnosti. Šele dobro poznavanje teh praks omogoča tako kritikom kot drugim, da kontekstualizirajo ali kako drugače obravnavajo (da ne rečem vrednotijo) produkcijo folklorne skupin. Pri tem pa ne smemo spregledati, da brez zavestnih, avtorskih posegov v gradiva, ki se nanašajo na plesno in glasbeno kulturo preteklosti, folklorne produkcije ne more biti.

Kot razumem današnje pomisleke nekaterih, je težava v doslej uveljavljenih in kritično nepretresenih praksah folklorne skupin. V desetletjih razvijajočih se in uveljavlje-

1 Ne bi se rad pikolovsko ukvarjal z rabo terminologije, a naj že uvodoma opozorim na terminološko zmedo v avtoričinem besedilu, v katerem meša ključno terminologijo, kot npr. folklor, stilizirana folklor, folklorna dejavnost, koncert, predstava ...

2 Pri raziskovanju in poustvarjanju folklorne skupin izstopajo krajevne, časovne in socialne dimenzije Gre za enega temeljnih konceptov in (lahko povsem stereotipnih) načinov razumevanja tako produkcij folklorne skupin kot zgodovine plesne kulture nasploh, zato se bom na to oznako v besedilu večkrat načrtno skliceval.

3 Naj navedem zgolj primer analize repertoarjev folklorne skupin v Makedoniji. Ta kaže, da se je iz profesionalnih ansamblov, kot je npr. makedonski nacionalni ansambel Tanec, med vaške skupine, ki so bile (ponekod so še danes) razumljene kot skupine, ki predstavljajo ples in pesem na »avtentičen« način, med letoma 1938 in 1988 preneslo kar 70 odstotkov repertoarja. Zgolj 30 odstotkov programov vaških skupin se je nanašalo na regionalne ali lokalne vire (!) (Dunin 1991; Petkovski 2016: 175). Opozarjam, da na tem mestu še vedno govorimo le o virih in ne, kot nenehno prihaja do pozitivističnega enačenja, o plesnih fenomenih, ki so se dogajali v preteklosti ter se prav zaradi narave plesnih virov še bolj umikajo »realnim« prikazom na odru.

* Tomaž Simetinger, dr. etnologije, kulturne in socialne antropologije, direktor Zavoda za turizem, šport in kulturo Kamnik, Glavni trg 2, 1241 Kamnik; tomaz.simetinger@gmail.com.

nih koreografskih načel je prišlo do sprejetja, legitimacije in ponotranjenja pristopov, katerih rezultat so »prave«, kot jih poimenuje Mojca Ravnik, časovno-prostorsko-socialno skladne reprezentacije folklorne. S tem se je tako med koreografi in skladatelji kot širšo javnostjo v letih folklorne dejavnosti razvil svojstven žanr, ki s(m)o ga nekritično začeli sprejemati kot uprizarjanje »ljudskega plesa in glasbe« v, kot je bilo uveljavljeno v žargonu folkloristikov in celo nekaterih folkloristov, »bolj ali manj nepotvorjeni obliki«. Tovrstne izjave folklorne dejavnosti potiskajo v skrajno pozitivistični diskurz, pri tem pa zagovorniki teh načel zamižijo na obe očesi, ko pridejo do primerjav z drugimi umetniškimi žanri. Folklorne skupine nimajo z dediščino nič več in nič manj kot pevski zbori, gledališke skupine, balet ali druge umetniške zvrsti. Že ob površnem pregledu delovanja omenjenih skupin bi ugotovili, da s svojim delom in ustvarjanjem še kako posegajo na polje dediščinskega diskurza. Nisem še slišal, da bi dežurni varuhi dediščine in njene reprezentacije bdeli nad produkcijo baletnikov in njihovim, denimo, pravim izvajanjem »karakternih in ljudskih plesov«, ali da bi pri pevskih zborih skrbeli za vrednotenje (še dovoljenega) stiliziranja »ljudske in narodne pesmi«. Takih primerov bi lahko nanizal še celo vrsto.⁴

Folklorna dejavnost producira nujno spremenjene, stilizirane, »neavtentične« programe, ki se že po definiciji svojega delovanja odmikajo od povsem neulovljivih podob o primarnih zgodovinskih pojavnostih plesa, pesmi ... Folklorna dejavnost ni zavezana iskanju neke historične predstave o posameznih fenomenih iz preteklosti, čeprav ga ji splošno laično prepričanje predpisuje, ampak zavestnemu in načrtnemu uprizarjanju predstav, ki so namenjene današnji publiki in ne strokovnjakom za dediščino. Publika ima pri tem, tako kot je imela v vsej pretekli folklorni dejavnosti, velik pomen, saj je vedno bila, pa to kritiki priznajo ali ne, sokreator uprizoritvenih praks in je ključno vplivala na njihov razvoj in estetiko. Normativna predstava o tem, kaj je tej dejavnosti dovoljeno in kaj ne, do kod sme in kje je koreograf prečkal mejo sprejemljivega, kaže prej na pomanjkanje razumevanja znanosti in/ali stroke za analizo pojavnosti folklorizmov kot pa na problematiko njihove normativnosti. Nesmiselna izjava avtorice, naj folklorna dejavnost »pogloblja in išče načine /.../ verodostojne predstavitev« »diferencirane, prostorsko, časovno in socialno označene estetike«, je več kot zaskrbljujoča. Ne samo, da take izjave folklorne dejavnosti ne dovolijo obstoja, če ni v skladu z idejami (samooklicanih) varuhov dediščine, takšna izjava kaže tudi na globok paradoks, ki

ga slednji izrekajo. Mojca Ravnik zapiše: »Zavedam se, da nihče nima pravice predpisovati edinega pravilnega razumevanja kulturne dediščine, a prepričana sem, da tako pomemben etnološki in folkloristični dogodek, kar je koncert vsekakor bil, zasluži kritični premislek.« Po eni strani se na videz odpovedujejo predpisovanju pravilnega v dediščini, po drugi plati pa to mejo zelo jasno in brez slabe vesti zagovarjajo. Svoboda (umetniške) kreativnosti je seveda povsem spregledana.

Če se kritik, v tem primeru etnolog/-inja, odloči vrednotiti in dodeljevati pravice do (ne)obstoja posameznih pojavov v družbi, mora izpolniti vsaj minimalni pogoj za svoje delo. Ta pogoj je poznavanje notranje dinamike in pravil delovanja posameznega polja, ki ga vrednoti. Kritika ge. Ravnik odkriva, da ima avtorica resen manko vpogleda v delovanje folklornih skupin, njihove prakse in smernice delovanja (ki jih v tem primeru največkrat postavlja Javni sklad RS za kulturne dejavnosti). Že pred leti se je na polju delovanja folklornih skupin uveljavilo načelo, da folklorne skupine niso zavezane k sledenju dediščinskemu diskurzu,⁵ ampak k plesno-uprizoritvenim programom, ki presega pozitivistično razumevanje dediščine in posegajo tudi po doslej neuveljavljenih pristopih. Ključno pri tem pa je, da folklorna dejavnost presega model že omenjenega živega muzeja z dediščinskim diskurzom in avtorji zavestno vstopajo v proces kreacije koreografij in glasbe ter plesne in glasbo zato načrtno prilagajajo svojim umetniškim konceptom. Da, prilagajajo ju, vanju posegajo, ju (zavestno ali ne) spreminjajo, kot so to počeli brez ene same izjeme prav vsi koreografi in glasbeniki/skladatelji doslej! Temu primerno so bile v zadnjih letih prilagojene tudi smernice delovanja in sistemi vrednotenja programov folklornih skupin na JSKD.

Ker pa se folklorna dejavnost na ta način umika iz polja, kjer razmeroma majhne skupine »strokovnjakov« predpisujejo še dovoljeno stopnjo »interpretacije« dediščine, prihaja pri nekaterih do nerazumevanja. Še več! Predstava Nirkmana je bila zasnovana na način, ki je načrtno nagoval določene stereotipne predstave o plesni dediščini prav z namenom pokazati, da dejavnost ni zavezana k presoji »strokovnjakov« s področja dediščine, ampak presoji kritike, ki izhaja iz polja uprizoritvenih dejavnosti, kar je bistvena in ključna razlika! Namen je bil, kot ugotavlja avtorica kritike sama, da v predstavi ne posegamo po modelu časovno-prostorsko-socialne skladnosti plesov in glasbe,⁶ ampak, in to smo želeli, odkrijemo globlji diskurz, ki izhaja iz polja moči. Kritiko avtorice lahko razumemo le kot

4 Dediščine ne razumem kot pojava, ki bi bil vezan le na pojme »ljudskega« in prenesenega iz preteklosti, ampak kot kompleksen proces odbiranja posameznih pojavov iz zgodovine in njihove sodobne kreacije, ki so zaradi takšnih ali drugačnih razlogov prepoznani kot »dediščina«. V tem pogledu bi bila obravnava umetniških produkcij baleta, pevskih zborov, gledališča, sodobnega plesa itd. izjemno zanimiva v kontekstu dediščinskega diskurza.

5 Razlogi za to so (bili) različni in so stvar širše debate, ki presega okvir tega prispevka.

6 Področje časovno-prostorsko-socialnega (in še kakšnega) konteksta razumevanja plesne kulture preteklosti je z znanstvenega stališča izjemno zanimivo, nikakor pa skladno s predstavami folklornih skupin.

enega izmed mehanizmov vzpostavljanja moči, s katerimi se dediščino predpisuje kot koncept »od zgoraj navzdol«, in ne, kakor je to na videz precej pogosto predstavljeno, »od spodaj navzgor«. Kritika je izrazito podobna diskurzu, ki smo ga bili deležni mlajši avtorji, ko smo nedavno vstopali v polje folklorne dejavnosti. V enem stavku se je sporočilo glasilo: »Če ne boste delali v skladu s »strokovnimi smernicami«, nima smisla, da sploh ustvarjate!«

Eden od zavestnih namenov predstave Nikrmana, ki ga z drugimi snovalci v javnosti načrtno nismo komunicirali, je bil reflektirati obstoječa polja moči, ki se kažejo v dediščinskih diskurzih. Aplikativne razsežnosti predstave so bile zato načrtno odpreti obstoječa razmerja moči na področju vse večje romantizacije staroverstva, stereotipizacije plesne kulture in simbolno apropiacijo, ki jo izvaja »stroka« nad starovestvom ter plesno in glasbeno kulturo. Kritika je tako le pričakovani produkt predstave in reakcije »stroke« nanjo. Kritične, da ne rečem panične reakcije ob predstavi zato razumem kot reakcijo na dejstvo, da se nekateri zavedamo, da folklorna dejavnost s svojimi deležniki ni opremljena za odkrivanje historičnih pojavnosti posameznih fenomenov, saj je to stvar znanosti in njene epistemologije. Šele znanost s svojim instrumentarijem je opremljena za odgovor na vprašanje, kakšni naj bi bili fenomeni plesa, glasbe itd. v preteklosti ter v kakšnih kontekstih so se nahajali. Šele z resnim znanstvenim pristopom bi se pokazalo, kako kompleksni pojavi to so in kako trivialno so lahko prikazani v programih folklornih skupin. Navsezadnje je treba omeniti še en komentar, ki se nanaša na omalovažujoč odnos snovalcev koncerta do preteklih praks v folklorni dejavnosti: »Ustvarjalci koncerta so v samopromociji z omalovaževanjem omenjali folklorne pristope v preteklosti. /.../ Ali koreografi pred njimi niso bili umetniki?« Žal moram tudi tokrat poudariti avtoričino resno nepoznavanje polja folklorne dejavnosti. Če kdo, s(m)o prav mlajši koreografi dosledno vztrajali pri tem, da folklorna dejavnost primarno kot uprizoritvena dejavnost izhaja iz polja umetnosti, njeni avtorji pa so posledično umetniki. V preteklosti je bilo razumevanje drugačno. Ker so nekdanji avtorji želeli zmanjšati pomen koncepta (tudi lastnega) avtorstva (saj se po takratni logiki »ljudski ples in glasba« le prenašata na oder, kar vendar ni povsem avtorsko delo), so temu prilagodili terminologijo in utemeljitev s koncepti, ki naj bi jih podpirali. Za primer: termin koreografija so tako rekoč prepovedali, ker naj bi poudarjal avtorstvo (ki je stvar npr. baleta) in s tem umetniško pre-delavo plesa. Namesto tega se je uveljavilo poimenovanje odrska postavitev, saj naj bi plese na oder »le postavili«, avtorstvo pa je pri tem minimalnega pomena.⁷

Dosledno vztrajam pri trditvi, da so (bili) tako nekdanji kot sedanji koreografi umetniki. Pri tem se postavlja le vprašanje kakovosti posameznih stvaritev in posledično umetniških kapacitet avtorja, kar je spet stvar presoje, ki ne sodi v dediščinski diskurz, ampak ga je treba razumeti skozi prizmo uprizoritvenih dejavnosti. Slednje razumem kot bistvo nesporazuma, kaj folklorne skupine so in kaj počno. Današnje kritike nekdanjih praks segajo le na področje normativnosti, kjer so prav koreografi starejše generacije skušali predpisati formo folklorne dejavnosti, na katero pa mlajša generacija koreografov ni pristala. Ravno to je tudi eden od poglobitnih razlogov, zakaj je prišlo do medgeneracijskega prepada; manjkajo tri ali štiri generacije izobraženih koreografov in plesnih pedagogov. To si lahko razlagam le kot posledico nespametnosti takratnih odločevalcev, ki so v imenu ustvarjanja »pristnejšega duha ljudskosti« na odru tudi v času, ko je bila za to še možnost, nasprotovali ideji profesionalizacije folklorne dejavnosti. Prav zaradi preteklih odločitev, ki so ideološko temeljile na iskanju »pravega« in »pristnejšega«, se je dejavnost danes znašla med najbolj marginaliziranimi kulturnimi področji, ki nima niti enega samega profesionalnega ali samozaposlenega umetnika. Celotno večje skupine, ki imajo moč programskih kontinuitet, si danes zaradi finančne podhranjenosti celotnega področja in posledično društev samih ne morejo privoščiti profesionalnega kadra, ki bi delal s plesalci in snoval program.

Splošno razumevanje folklorne dejavnosti zahteva več kot le spraševanje o primernih oblikah predstav folklornih skupin. Zahteva razumevanje tako zgodovinskega Konteksta kot poznavanje današnjih kulturnopolitičnih okoliščin, v katerih se dejavnost nahaja. Pogoj za kakovosten diskurz pa bo predvsem razumevanje, da romantično-pozitivistični pogledi folklornih skupin doslej niso dali primernih rezultatov, in zato tudi ne verjamem, da jih bodo v prihodnje.

Literatura

PETKOVSKI, Filip: Professional Folk Dance Ensembles in Eastern Europe and the Presentation of the Folk Dance on Stage. V: Liz Mellish, Nick Green in Mirjana Zakić (ur.), *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of Research and Action*. Beograd: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of Music, University of Arts Belgrade, 2016: 173–178.

DUNIN, Elsie Ivancich: Transmission and Diffusion: Macedonian Dances 1938–1988. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1), 1991, 203–213.

⁷ Področje razumevanja avtorstva v umetnosti na polju folklorne dejavnosti in predvsem prakse, ki so bile v zvezi s tem uveljavljene, so še bolj zapletene, a tokrat navajam le en primer, ki odlikava bistveno širšo problematiko.