

Damir BOŽIĆ
Olivera ILIĆ
Tatijana MERCANDEL

Folklorni plesovi Istre
Strukture suvremenog i mažoret plesa

Autori
Damir BOŽIĆ
Olivera ILIĆ
Tatijana MERCANDEL

Nakladnik
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Za nakladnika
Prof. dr. sc. Robert MATIJAŠIĆ

Urednik:
Janko Žufić

Recenzija

Lektura

Naslovnica

Grafičko oblikovanje
Janko Žufić

Tisak

Naklada

CIP – Katagogizacija u publikaciji
Sveučilišna knjižnica u Puli

ISBN

Damir BOŽIĆ
Olivera ILIĆ
Tatijana MERCANDEL

FOLKLORNI PLESOVI ISTRE STRUKTURE SUVREMENOG I MAŽORET PLESA



Pula, 2012.

Predgovor

U okviru tjelesnog i zdravstvenog odgojno-obrazovnog područja važna pitanja na koja bi svi učitelji, odgajatelji i voditelji organiziranih oblika tjelesnog vježbanja trebali znati odgovoriti jesu što, kako i koliko vježbati (Findak, 1992).

Odgovori na postavljena pitanja vrlo su jasni i jednoznačno određeni. Svi oblici rada u tjelesnoj i zdravstvenoj kulturi provode se s ciljem povećanja razine antropoloških obilježja te povećanja fonda i razine usvojenosti teorijskih i motoričkih znanja.

U tjelesnoj i zdravstvenoj kulturi plesne strukture zauzimaju ravnopravno mjesto među sadržajima nastave koji bi se mogli i trebali provoditi sa svim dobnim skupinama djece, učenika i mladeži. Odgovor na pitanje zašto vježbati i uvježbavati baš plesne strukture tradicijskih plesova Istre, izvedbe suvremenog i mažoret plesa ponuđene su u ovom priručniku.

Odavno je utvrđeno da se sustavnim i kvalitetnim provođenjem tjelesne i zdravstvene kulture veliki broj osobina i sposobnosti djece i mladeži može mijenjati, razvijati i usavršavati (Findak, 1992).

Uz različite planirane, programirane, organizirane i dobro rukovođene oblike rada u školskom sustavu, pored redovnog školskog obrazovanja, za svakog se učenika u budućnosti može pokazati jako zanimljivim osobni rad na sebi i ulaganje u vlastito dodatno obrazovanje i usavršavanje. Školski sustav Republike Hrvatske odavno je prepoznao i počeo nagrađivati učenike osnovnih škola koji se tijekom svog obrazovanja dodatno uključuju u rad glazbenih škola ili sportskih klubova. Ovisno o ostvarenim uspjesima koje postižu u tim školama ili klubovima, učenici se nagrađuju pripadajućim brojem bodova pri upisu u srednje škole. Kako su to mahom izvrsni učenici, nije rijetkost da od mogućih 60 bodova sakupe i po 63, 65 pa i više bodova, što pridonosi njihovu pozicioniranju na rang ljestvicama za upis u srednje škole.

Takva znanja uglavnom ostaju kao trajna vrijednost u daljnjem školovanju i tijekom života. Nadalje, ovako stečena znanja pomažu studentima i pridonose njihovu radu, da svoje obaveze na učiteljskim fakultetima i kolegijima u kojima su sadržaji vezani uz odgojno-obrazovna područja na studiju, savladavaju sa lakoćom (na satu glazbene kulture, na satu tjelesne i zdravstvene kulture, na satu hrvatskog ili stranog jezika – ako su bili članovi neke dramske ili literarne grupe itd.).

To bogatstvo znanja i naučenih vještina sigurno će još više pridonijeti kvaliteti rada na studiju, budućim učiteljima ili odgajateljima u radu s djecom predškolske dobi ili s učenicima u primarnom obrazovanju.

Cilj je ovoga priručnika upoznati studente s plesnim strukturama plesova Istre, mažoret plesova i suvremenog plesnog izričaja, produbiti njihova već postojeća znanja i spoznaje u tom području, kao i obogatiti i proširiti teorijske sadržaje u planu i programu nastave Kineziološke kulture i Kineziološke metodike prvenstveno na Sveučilištu Jurja Dobrila u Puli, ali i šire..

Jednako tako, jedan je od ciljeva implementirati ove sadržaje, kao njihov sastavni dio u nastavi tjelesne i zdravstvene kulture, ali i u svim izvannastavnim i izvanškolskim organizacijskim oblicima rada u osnovnim i srednjim školama.

Osim razine usvojenosti teorijskih znanja, svakako će biti zanimljivo povećanje fonda i razine usvojenosti motoričkih znanja, koja će se upotpunjavati i usavršavati od osnovnih kretnih formi i koračnih struktura pa sve do složenijih i specifičnih plesnih oblika.

U međupredmetnoj nastavi sadržaji će ovog priručnika moći najbolje korelirati sa sadržajima glazbenog odgojno-obrazovnog područja. Osim što je namijenjen učiteljima razredne nastave i odgojiteljima djece predškolske dobi, ovim priručnikom moći će se koristiti studenti učiteljskih studija i studija predškolskog odgoja. Također poslužit će i svim voditeljima slobodnih aktivnosti u osnovnom školama ili manjim mjestima stanovanja u Istri i šire, koji u svome radu već obrađuju ili iskažu želju za obradama plesova.

Uz priručnik je priložen DVD s vježbama i izvedbama pojedinih plesova. Uz ovaj, tiskan je i priručnik s pripadajućim CD-om, koji plesove Istre prati s originalnom istarskom glazbom i istarskim narodnim instrumentima ili što bliže njihovoj originalnoj interpretaciji.

Usavršavanjem već poznatih i usvajanjem novih motoričkih i teorijskih znanja o plesnim strukturama plesova Istre kineziolozi, učitelji i odgajatelji, studenti i voditelji folklornih skupina, ovisno o vlastitim kreativnim sposobnostima i znanjima, moći će, osim ponuđenih koreografskih rješenja, realizirati i svoje koreografije, prostorna i tlocrtna rješenja primjerena dobi djece i učenika s kojima rade s ciljem njihova daljnjeg razvoja.

Za pretpostaviti je da će idejna rješenja i osmišljene koreografije biti vrlo bliske dijelu Istre u kojemu se pripremaju i u kojem će se izvoditi. Tako će na drugačiji način utjecati na usavršavanje i unaprjeđenje motoričkih znanja te na cjelokupan razvoj antropoloških obilježja djece, učenika i mladeži s kojima rade.

Nadalje je važno napomenuti da će u priručniku biti obuhvaćeni oni plesovi Istre za koje su autori ovog priručnika pretpostavili da bi u radu s djecom ili mladima mogli biti obrađeni prema njihovim biopsihosocijalnim razvojnim karakteristikama i u skladu s njihovim motoričkim razvojem.

Osim folklornih plesova Istre, u priručniku smo obradili sve popularniji mažoret ples koji kao sredstvo skupnog i organiziranog oblika plesanja i kao sredstvo tjelesnog vježbanja, može u velikoj mjeri utjecati na cjelovit razvoj antropoloških karakteristika djece predškolske i mlađe školske dobi. Izuzetno dobro može poslužiti i u radu sa studentima, pogotovo onom dijelu studentske populacije koji tijekom svoga života nije imao prilike sudjelovati u skupnim, organiziranim i strukturama vježbanja kod kojih je bila potrebna ujednačenost pojedinaca, a pri tome se podrazumijevala i primjerena razina individualne i skupne odgovornosti.

Osim folklornih i mažoret plesnih struktura u priručniku ćemo se osvrnuti i na plesnu dramatizaciju. U plesnu dramatizaciju uvest će nas razmišljanja plesnih pedagoga iz Maribora.

Teoretska ishodišta za praktičnu izvedbu plesne dramatizacije proizlaze iz načela suvremenog umjetničkog plesa, odnosno učenja Rudolfa Labana. On i hrvatska plesna pedagoginja Ana Maletić koja je nastavila njegov rad, utrli su putove u predškolsko i osnovnoškolsko odgajanje i obrazovanje kroz ples na području Slovenije.

Uloga učitelja odnosno odgajatelja u nastajanju plesne dramatizacije je višestruka. Učitelj bi trebao uzeti u obzir činjenicu da se suvremeni umjetnički ples značajno razlikuje od tradicionalnih plesova (ovdje je naglasak na individualnom i prirodnom izražavanju pokretom, grupnom dinamikom, a rad nije usmjeren samo na oblikovanje završnog uratka, već je naglasak na procesu njegova nastajanja).

Kakva je, prema nekim teorijama, mogućnost nastanka plesova, među njima i folklornih, za najmlađe dobne skupine, istaknula je učiteljica razredne nastave, jedna od voditeljica plesnih radionica u Italiji (Trst). U priručniku su izdvojeni i naglašeni početci mogućeg nastajanja i početci usvajanja i uvježbavanja koračnih i tlocrtnih struktura s djecom predškolskog uzrasta.

Rješavanjem najprije jednostavnih, a potom sve složenijih tlocrtnih koreografskih oblikovanja prostora na kojemu se vježba i stvaraju koreografije, može se značajno utjecati na sve antropološke karakteristike studentske populacije u tjelesnom i zdravstvenom odgojno-obrazovnom području.

Problemi na koje su autori ovog priručnika nailazili u dosadašnjem radu sa svim dobnim strukturama, od predškolskog uzrasta pa do studentske populacije, upućuju na to da veće rezultate u radu pokazuju djeca, učenici i studenti s kojima se od početka poticalo usvajanja bazičnih motoričkih struktura kretanja da bi se na njih nadograđivala specifična motorička znanja.

Razvojem suvremenog društva u cjelini, pomanjkanjem slobodnog vremena, koje možda i nije pomanjkanje, nego samo nedovoljno usmjereno i oblikovano slobodno vrijeme, aktivnosti djece, učenika i studenata, mogu se usmjeriti u određenim pravcima djelovanja, života i rada. Za pretpostaviti je da će se u budućnosti kineziolozi, učitelji i voditelji slobodnih aktivnosti prihvatiti obrađivanja folklornih plesova Istre od kojih su najčešće spominjani plesovi *balun*, *šete paši*, *špic polka*, *mazurka*, *stara istarska polka*, *balo di kušin* (*ples s jastukom*) i *balo di sedia* (*ples sa stolicom*).

Ako će ovaj priručnik biti poticaj učiteljima, odgajateljima i voditeljima aktivnosti po školama i mjestima stanovanja te pridonijeti većem i češćem provođenju plesnih struktura kako plesova Istre, tako i opisanih struktura ostalih plesova u nastavi i izvannastavnim organizacijskim oblicima rada, bit će to potvrda da smo im u tome radu pomogli.

Autori

Kazalo

Predgovor.....	5
Kazalo	9
1. Uvod	11
2. Kratka povijest plesa u Istri	17
3. Prostorne odrednice i koračne strukture plesova u Istri	21
4. Folklorni plesovi Istre nekad i danas	33
4.1. Balun.....	33
4.1.1. Karakteristične koračne strukture i plesne figure.....	34
4.1.1.1. Šetnja	34
4.1.1.2. Prebiranje	34
4.1.1.3. Valcanje	35
4.1.1.4. Vrtanja	36
4.1.2. Labinski balun.....	38
4.1.3. Kršanski balun	40
4.1.4. Barbanski balun	43
4.1.4.1. Barbanski balun – nekad.....	43
4.1.4.2. Barbanski balun – danas	44
4.1.5. Balun iz Rovinjskog sela	44
4.1.5.1. Balun iz Rovinjskog sela - nekad.....	44
4.1.5.2. Balun iz Rovinjskog sela - danas	46
4.1.6. Balun iz Medulina.....	47
4.1.6.1. Balun iz Medulina – nekad	47
4.1.6.2. Balun iz Medulina – danas.....	49
4.1.7. Balun iz Rudani	50
4.1.6.1. Balun iz Rudani – nekad.....	50
4.1.6.2. Balun iz Cera (Rudani) – danas	51
4.1.8. Djeca i plesne strukture baluna	39
4.2. Ostali folklorni plesovi u Istri nekad i danas	50
4.2.1. Mazurka	52
4.2.2. Valcer.....	53
4.2.3. Šetepaši	53
4.2.4. Špic polka	55
4.2.5. Stara (Istarska) polka	57
4.2.6. Plesna igra – Ples s jastukom, ples sa stolicom.....	58
4.3. Djelovanja folklornih društava u Istri danas	60
5. Mažoret ples i mažoretkinje.....	70
5.1. Povijest mažoretkinja.....	70
5.2. Mažoretkinje u Hrvatskoj	70
5.3. Osnovne karakteristike Mažoret plesa	71
5.3.1. Početni stav i držanje mažoretkinje	72
5.3.2. Manipuliranje štapom	73
5.3.3. Koračne strukture i plesni koraci u mažoret plesu	76
5.3.4. Uniformiranost.....	76
5.4. Formacije i tloctne strukture u mažoret plesu.....	76
5.5. Glazba u mažoret plesu.....	77

5.6. Strukture kretanja i gibanja u mažoret plesu.....	78
5.6.1. Odnos zadanih struktura kretanja u mažoret plesu i njihov utjecaj na ravnotežu, preciznost i koordinaciju	79
6. Plesna dramatizacija	81
6.1. Uvod u plesnu dramatizaciju	81
6.2. Suvremeni ples.....	82
6.2.1. Stvaralačke faze	83
6.2.2. Gradivo pokreta	84
6.3. Plesna dramatizacija	85
6.3.1. Scensko uprizorenje plesne dramatizacije – etape nastajanja	87
7. Dječje igre: uvod u folklorne plesove.....	88
7.1. Folklorni ples kao važan sadržaj rada u osnovnoj školi.....	88
7.2. Sedam kkoraka: primjer narodnog plesa „transfrontaliera“	
7.2.1. Verzija Furlanije	92
7.2.2. Verzija Donje Autrije.....	93
7.2.3. Verzija Trentina	96
7.2.4. Verzija Veneta	98
Literatura	101
Prilozi.....	102

1. Uvod

...na prvi dan Pusta muškarci se postave u red jedan iza drugoga, objese oko svoga struka zvona i trče po selu i oko njega, da bi rodilo više repe i da bi bila bolja godina. Zvona su tako ugođena da parni plesači imaju jedan, a neparni drugi ton zvonjenja. Trče na taj način da neparni plesači imaju svi isti korak, a parni ritmički zaostaju, (drugi čine falši korak). Tako čine u plesu i zvonjavi neku sinkopu, pri svakom koraku. Eto početka plesa.. Čovjek je osjetio ritmičku ljepotu jednolična trčanja, uz zvonjavu različitih zvona koja daju ritmičku i muzičku kombinaciju, a time i elementarni oblik kolektivnog plesanja... (Ivančan 1963)



Slika 2.1 Početak plesanja

Svaki umjetnički jezik ima svoje sredstvo kojim umjetnik poručuje svoje misli, osjećaje, spoznaje (boja i linija su jezik u likovnoj umjetnosti, riječ odnosno rečenice u književnosti, u glazbi su to tonovi, a u plesu gradivo pokreta, a dobro poznavanje istoga veoma važno. Hoće li naš konačni uradak pripadati području umjetnosti ili će biti tek golo preplitanje oblika pokreta. Odgovor na postavljeno pitanje ovisit će o velikom broju čimbenika. To ne znači da je u svakom plesu potrebno upotrijebiti cjelokupno gradivo (kao što ne upotrebljavamo sve boje, linije, riječi, tonove u drugim vrstama umjetnosti).

Kao što smo u predgovoru naznačili na koja ćemo pitanja potražiti odgovore, tako u uvodu možemo napomenuti da u skoroj budućnosti neizbježno možemo očekivati sudare različitih razmjera tradicionalnog i osuvremenjenog umjetničko-plesnog i glazbenog izričaja posebno kada se radi o plesu u Istri i glazbi koja taj ples prati.

Pritom možemo spomenuti primjer iz renesanse, u kojemu su pokret i glazba koja je pratila plesne strukture bili suvremeni tijekom događanja toga vremena te su neko vrijeme bili popularni, a u usporedbi s današnjim glazbenim i plesnim izričajem izazivaju određene reakcije, od prihvatanja i odobravanja preko

podsjecanja na nešto lijepo što je postojalo do potpunog zanemarivanja i nezainteresiranosti.

Danas je neminovno, kada govorimo o tradicionalnom u Istri, da ćemo se susresti s pripadnicima različitih generacija koje će se truditi tradicionalno zadržati, ali i s onim pripadnicima generacija koje neće imati ništa protiv toga da se tradicionalno oboji, stilizira i prilagodi suvremenim trendovima, novim načinima oblikovanja plesa i glazbe koja prati ples. U nekim dijelovima i elementima izmijenjeni i glazba i ples koji su se polako i stidljivo počeli prihvaćati, razvijat će se na različite načine. Kako će se prihvaćati promoviranje nečeg novoga i suvremenog na tradicijskim osnovama, pokazat će vrijeme i njegovi sudionici.

Kao što su u kineziološkoj metodici prihvatljiva postavljena pitanja što, kako, koliko i zašto vježbati, autori ovog priručnika smatraju da nije upitno hoće li, nego kada će i na koji način početi prevladavati osuvremenjeni, stilizirani oblici plesanja tradicionalnih plesova Istre, a time i stilizacija glazbenog izričaja koji te plesove prati. Geografski gledano Istra je pozicionirana na mjestu gdje se približavaju granice tradicionalnijega (Slavonija) i tradicionalnoga s primjesama osuvremenjenog (Istra s utjecajima iz Slovenije, Italije, Austrije).

Određeni broj mladih etnomuzikologa svojim nastupima, kako na pozornici tako i na skupovima, sve su slobodniji u izričaju i doživljaju tradicionalnog. Koliko će vremena proći, tko će sve nadživjeti sudare tradicijskog, tradicionalnog s primjesama suvremenog ili u potpunosti osuvremenjenog umjetničkog stvaralaštva, vidjet će se.

Nadalje, koliko dugo i u kojem opsegu možemo očekivati sačuvanost postojanja nečega tradicijskog, pokazat će nam buduće generacije. Jednako tako, vrijeme i mjesto u kojemu će živjeti, raditi i djelovati bit će svjedok osvješćivanja i podsjećanja na nešto što je postojalo. Kao što preko noći ništa nije nastalo, preko noći ništa ne može i neće se ugasiti, nestati ili zaboraviti.

Tradicijski i poznatiji plesovi Istre u novije doba, koji se danas češće izvode, započinju se plesati sve ranije, već u predškolskom uzrastu i ne razlikuju se s obzirom na dob i spol plesača. Sve to možemo pripisati određenim čimbenicima. Neki su od njih su odgajatelji i učitelji u odgojno-obrazovnim ustanovama, javni djelatnici i sudionici rasprava na tribinama i okruglim stolovima. Sudionici održavanja manifestacija očuvanja nematerijalne kulturne baštine, aktivnosti u sve brojnijim KUD-ovima i volonterski rad njihovih voditelja koji rade s mladim naraštajima plesača i svirača svakako su važni čimbenici poticanja mladih u njihovom radu. Nije rijetkost da se učenici mlađih i starijih razreda osnovnih škola u Istri uključuju u takve oblike aktivnosti. Neki se učenici uključuju u rad jer su ih na to potaknuli roditelji koji su i sami plesali i bili članovi KUD-ova, prijatelji ili drugi učenici koji su bili potaknuti željom za druženjem, otkrivanjem zanimljivosti bavljenja folklorom.

Ovaj je priručnik usko povezan sa tjelesnim i zdravstvenim odgojno-obrazovnim područjem. Važno je napomenuti i istaknuti da autorima nije bio cilj posvetiti se dubljem istraživačkom etnološkom radu, već dostupnim povijesnim materijalom nadopuniti aktualne plesne sadržaje koji se danas mogu rabiti kao oblik tjelesnog vježbanja u radu sa svim dobnim skupinama.

Osim osvrta na folklorna plesanje u različitim dijelovima Istre u kratkom povijesnom razdoblju, u priručniku će biti predstavljeno sadašnje stanje izvođenja folklornih plesova kako ga izvode članovi pojedinih KUD-ova koji danas djeluju i rade na širokom području Istre.

Mišljenja smo da će se i u budućnosti dio plesova Istre upotrebljavati u radu s djecom primarne edukacije, kao i sa školskom populacijom učenika viših razreda osnovne škole. Nadalje, ne može se zanemariti sve obuhvatniji rad skupina djece i učenika u manjim gradovima i mjestima Istre koja, pod vodstvom entuzijasta, među kojima su učitelji, nastavljaju plesati i nakon završetka osnovne škole (Kršan).

Nije rijedak slučaj da se mogu susresti i generacije u zreloj životnoj dobi, kako se samoinicijativno okupljaju, vježbaju i plešu određeni broj plesova Istre (Rovinj, Umag, Medulin).

Priručnik je osmišljen da pomogne kineziolozima, učiteljima, odgajateljima te voditeljima folklornih skupina u provođenju folklornih plesova Istre po školama i mjestima stanovanja te ih tako predstavljaju na smotrama folkloru u cijeloj Istri. Na taj bi način realizirali jedan od načina vježbanja, kao sportsko-rekreativnog oblika rada. Pritom bi se koristili kulturno-umjetničkim sadržajima (plesnim strukturama) kao sredstvom očuvanja i održavanja tradicije i dijela nematerijalne kulturne baštine Istre.

Upravo ta povezanost kineziološke metodike i očuvanja tradicijske kulturne baštine kroz plesni izričaj, obavezuje nas da se prema dostupnim podacima osvrnemo na ono što i kako se nekada plesalo, a kako se pleše danas. Na tim bi osnovama bilo lijepo održavati i ubuduće provoditi što je moguće više folklornih sadržaja, načina i oblika plesanja. Danas se u oko 20 istarskih folklornih društava uvježbavaju i izvode poznati folklorni plesovi Istre.

Osim plesova Istre, kao oblika tjelesnog vježbanja, odlično će poslužiti učenje i uvježbavanje suvremenog plesnog izričaja i mažoret plesova, njihovih osnovnih koračnih struktura, tlocrtnih oblika i rješenja, kao i sve složenijih načina izvođenja koji se danas pojavljuju.

Kao što će folklorni plesovi Istre pridonijeti usvajanju tlocrtnih i prostornih rješenja, mažoret plesovi će sa svojim odrednicama također pomoći razvoju antropoloških karakteristika i usavršavanju prirodnih oblika kretanja od najmlađih sve do starijih dobnih skupina djece, učenika i mladeži.

Plesove danas možemo podijeliti na narodne plesove, društvene ili standardne plesove, latino-američke plesove, suvremeni plesni izričaj itd.

Mažoret ples je zasebna kategorija ritmičkog plesa s određenim pravilima, s plesnim elementima u kojem se manipulira rekvizitom, a to je mažoret štap.



Slika 2.2 Mažoretkinje

Definicija mažoretkinja koju je postavio – Hrvatski mažoret savez (HMS) glasi: *Mažoretkinja je djevojka koja u živopisnoj odori uz plesne korake na ritam koračnice u mimohodu ili na mjestu tehnicira štapom* (Šćuric, 1997.).

Ako i mažoret ples promatramo kao jedan od oblika tjelesne aktivnosti, možemo ustvrditi da je sa svojom specifičnošću djelovanja, inovativan i ima značajnu ulogu u razvoju populacije koja se njime bavi.

Uključivanjem u rad i bavljenjem ovom vrstom plesa, potičemo kod djece, učenika i mladeži razvoj svih karakteristika antropološkog statusa. Između antropoloških obilježja, od sposobnosti možemo izdvojiti motoričke sposobnosti, a od osobina je zanimljiv utjecaj na ličnost i modalitete ponašanja djece, učenika i mladeži koje se tijekom bavljenja mažoret plesom značajno mijenjaju te prilagođavaju djelovanju i radu skupine.

Svim učiteljima i odgajateljima, kineziolozima, voditeljima i trenerima koji se odluče na ovaj inovativni i drugačiji oblik aktivnosti i tjelesnog vježbanja, ovaj će priručnik biti od velike pomoći. Predstavljene su bitne karakteristike mažoret plesa; osnovne koračne strukture u mažoret plesu, pokreti i gibanja dijelova tijela, kao i tijela u cjelini, u mjestu i u kretanju, tlocrtne strukture te manipuliranje štapom. Podrobnijom analizom i detaljnijim proučavanjem, svaki voditelj, i onaj koji poželi to postati, bit će u mogućnosti sastaviti kvalitetne mažoret koreografije primjerene uzrastu djece s kojima radi i na taj način s velikom sigurnošću utjecati na sva antropološka obilježja polaznika.

Razvojem tehnološkog društva mijenjaju se sve karakteristike antropološkog statusa od antropometrijskih karakteristika do socioloških osobina. Djeca i mladi u prosjeku populacije djece RH sve su viša i teža, ali nažalost na račun balastne mase, a ne na račun mišićne mase (Mraković 1992). Razina motoričkih sposobnosti opada sa smanjenom količinom bavljenja tjelesnim aktivnostima i mogućnostima njihova utjecaja na cjelokupan razvoj. Kognitivne sposobnosti mogu se značajno razvijati bavljenjem folklornim i mažoret plesom jer koreografiju treba zapamtiti, od pojedinačnog, osobnog kretanja i kretanja okolnih suvježbača do skupnog izvođenja, a svoje ponašanje potrebno je prilagoditi ponašanju cijele skupine. Napornim radom, trudom i vježbanjem, u svakoj folklornoj i mažoret plesnoj skupini ponekad se izdvajaju i uočavaju oni koji svojim radom pridonose sigurnosti i čvrstini konačne izvedbe.

Iz svega navedenoga se može zaključiti da i mažoret ples i folklorni plesovi Istre, bez obzira na njihovu različitost, mogu poticati pozitivan stav prema vježbanju i prema tom obliku tjelesne aktivnosti.

Ovaj je priručnik metodičke namjene i bit će prikladan svima koji se žele uključiti u plesne aktivnosti. Vjerujemo da će biti koristan i onima koji vode ili imaju namjeru preuzeti ulogu voditelja jednog od oblika plesanja u odgojno obrazovnom radu s djecom, učenicima ili polaznicima različitih dobnih skupina. Samoorganizirane skupine ljudi u zreloj životnoj dobi, koje kao oblik rekreacije odabiru folklorne plesove Istre, zadovoljavaju veliki broj svojih primarnih i sekundarnih potreba, od kojih je i potreba za kretanjem, kao primarna potreba. U priručniku će biti prikazane osnovne plesne koračne struktura u folklornim plesovima Istre, muških i ženskih plesača te tlocrtna kretanja plesnog para u prostoru. Određene koračne strukture i ponuđena koreografska rješenja uz pripadajući DVD, bit će smjernica za metodiku obučavanja početnika, sa željom za usvajanjem barem osnovnih elemenata istarskih tradicijskih plesova koji se danas najčešće plešu. Mjesto i osnova gdje se ti plesovi mogu vidjeti i naučiti jesu škole i KUD-ovi. U školama je to na nastavi tjelesne i zdravstvene kulture, na satu razrednika ili kroz slobode aktivnosti, a u konačnici na javnim nastupima i priredbama u školi. U KUD-ovima se pak na njihovim probama na kojima se postavljani plesovi uvježbavaju za javne nastupe i predstavljaju na javnim manifestacijama.

Suvremeni plesni izričaj nalazi svoje mjesto također u školama i plesnim radionicama dok je za mažoret plesove potrebno malo više prostora, a predložene smjernice za rad uvježbavat će se u sportskim dvoranama škola ili na primjerenim otvorenim prostorima.

Svi plesovi prikazani u ovom priručniku, ako se izvode na predstavljene načine ili u sličnim plesnim oblicima, samo su još jedno sredstvo u radu s djecom, učenicima i mladeži (među kojima su i studenti), usmjereno prema razvoju antropoloških obilježja ove populacije.

2. Kratka povijest plesa u Istri

O opisu tradicijskih plesova Istre i okolice ima jako malo zapisa. Veći broj podataka rabiće se iz knjige *Istarski narodni plesovi* autora Ivana Ivančana.

Od 1952. pa sve do 1957. godine provodila su se istraživanja na pojedinim dijelovima istarskog poluotoka s ciljem otkrivanja i opisivanja istarskih tradicijskih plesova. Rezultati su objavljeni u navedenoj knjizi 1963. godine. U proteklom, ali ne baš tako davnim, vremenima djeca i mladi nisu imali mogućnost zaplesati organizirano i skupno sa starijima.

U radu se spominje okupljanje djece za vrijeme čuvanja krava (Ivančan 1963: 13). Djeca su rijetko plesala kao odrasli, a više su se individualno zabavljala. Djevojčice su se vrtjele u mjestu što je moguće brže kako bi im se suknje u trenutku zaustavljanja omotale što više oko nogu i pokazale dio skuta. To su radile u jednu i u drugu stranu. Ovo je, prema Ivančanu, bio početak individualnog plesanja uopće.

Osim toga, značajna je i pojava dječjeg kola. Autor navodi kolo kao formaciju, ali bez ikakvih koračnih struktura, ali napominje i nejasne ritmičke povike vezane uz ostatke magije i različite slične rituale.



Slika 3.1 ples djece danas

Prema kazivanjima iz Rovinjskog Sela, žene su okupljale djecu u čitaonici i biblioteci te ih podučavale plesu. Za djevojke koje su stasale i imale priliku ući u kolo postojala je mogućnost da uza starijeg partnera brže usvoje koračne strukture i ples u cjelini. Okupljanje djece i plesanje bilo je prisutno ispred vrata prostorije u kojoj su se odrasli ljudi okupljali i zabavljali, a ponekad bi ih i pustili na zabavu na kojoj bi otplesali jedan balun (*balunić*) na početku.

Neupitno je da je povijest tradicijskih običaja pojedinog teritorijalnog dijela usko vezana za cjelokupan povijesni razvoj toga kraja. Ponekad ni velike preinake administrativnih granica nisu značajno utjecale na očuvanje plesnih tradicijskih i drugih običaja ljudi na području u kojemu su živjeli. Frekventnost ljudi i roba bila je manja nego danas zbog mogućnosti i načina putovanja. Neovisno o svim poteškoćama uzrokovanih tehnološkim razvojem na puno nižoj razini od onoga koji

je to danas, prenošenje dijela tradicije i običaja bilo je prisutno, npr. sličnosti načina plesanja zvončara nalazimo i u zapadnoj Štajerskoj (Ivančan 1963: 12).

Veličina područja kojim su se ljudi kretali, a pri tome i prenosili znanja o pojedinim plesnim strukturama i u realizaciji krajnjih postavki plesa, ovisila je o brojnim čimbenicima.

Istra je prema podjeli plesnih zona vezana uz Alpsku plesnu zonu. Ivančan je isticao geografske i političke veze Istre s dijelovima šireg alpskog područja. Uočava se relativna podudarnost plesnih struktura i oblika s cijelim područjem Alpa, sjeverne Italije, sjeveroistočne Francuske, Austrije, jugoistočne Njemačke i ostalih područja izloženih jačim alpskim utjecajima. Autori ovog priručnika mogu samo potvrditi da je i današnji utjecaj ovih područja ostao snažan. U većoj je mjeri podudarnost s narodnom umjetnošću i plesom izražena i sa susjednom Slovenijom.

Nadalje autor *Istarskih narodnih plesova* napominje da su usprkos svemu plesovi Istre po *obliku* vezani uz alpsku plesnu zonu, a po *sadržaju* dio su hrvatske matice po većini etnoloških i etnopsiholoških značajki.

U kojoj je mjeri prisutan sukob utjecaja i interesa, domaćih i stranih žitelja na određeni broj tradicijskih običaja (ovoga) kraja, predmet je interesa povjesničara. U kojoj mjeri i na koji se način odražava snaga tog utjecaja, svakako je za raspravu na temelju spoznaja stručnjaka pojedinih područja djelovanja povjesničara u kulturi i umjetnosti Istre.

Povijesni razvoj plesova u Istri teško je pratiti iz više razloga. Prema navodima Ivančana iz 1963. često spominjani autori koji govore i/ili daju djelomična objašnjenja o pojedinim osobitostima plesova u Istri bili su Valvasor, Tommasini, Manzuol i Luka de Linde. Povijest plesa i razvoj plesne umjetnosti uglavnom upućuju na cjelokupan društveni odnos. Pri tome se misli na društveni odnos od lova i sabiranja plodova pa sve do današnjih dana. Prema tome najstarije spominjanje plesova u Istri datira iz vremena ljudi-lovaca, i uz to se povezuju tzv. zečji plesovi, *zajc*.

Homeopatskom magijom htjelo se utjecati na dobar lov ili na plodnost. Približno vrijeme datiranja istarskog plesa *zajc* nemoguće je čak i pretpostaviti. Također prema Ivančanu, i Gasparini navodi da je nastao iz jednake ili slične magijske potrebe kao slični plesovi u svijetu.

U srednjem su vijeku plesovi bili zabranjeni. Crkva je ograničila takvu vrstu aktivnosti opisujući je kao „kretanje tijela po krugu, u čijem je središtu vrag i svaki skok koji je učinjen kod plesa, skok je prema đavlu u pakao“. Pojava parovnih plesova potkraj srednjega vijeka upućuje na pretpostavku da neki plesovi u Istri (*balun*, *šetepaši*, *tanac*, *stajeris*) potječu iz tog razdoblja (Ivančan 1963).

Manfrina, promena i cotić, prema navodima, datiraju iz doba renesanse i novoga vijeka, dok je polka došla na mjesto cotića u 19. stoljeću pojavom građanskih plesova koji se baš i ne ukorjenjuju u narodu, već polako i odumiru. Osim polke do danas se očuvala i mazurka, koja je došla u Istru također u 19. stoljeću.

Organizacija plesanja na pojedinim, obično, značajnijim mjestima (svadbama i crkvenim svečanostima) bila je strogo određena. Spominje se da je početak ili prvi ples pripadao županu, koji ga je kasnije mogao prodati. Zanimljivo je da je Tommasini zapisao i da se prodavala čast zapovjednika kola u Bujama (Ivančan

1963: 15) te se mogla kupiti za tri libera (oko četrdeset krajcara). Milčetić (Ivančan 1963: 15) tvrdi da je ples na Cresu započinjao mantinjadom (svirkom roženica ili sopila, male i velike), a nakon toga uzvikom *Ki je prvi?*, dakle *tko je voljan platiti, bit će kolovođa*. Na taj je način nastao *capo di ballo*, kapobalo (zapovjednik kola ili kolovođa plesa). Kapobalo je plesao s palicom i nije imao plesačicu. Potvrda o pojavi zapovjednika kola datira još iz 17. stoljeća, mada se smatra da je takva tradicija zapovijedanja kolom i starija, samo joj se ne može utvrditi točan nastanak.

Zapisi upućuju da su među prvim plesovima kojima je upravljao *capo di ballo* bili *ples na kantrege (na stolicu)*, *balo di kušin (ples s jastukom)* itd. ili plesne igre, kako ih naziva Ivančan.

Danas se u većini slučajeva pribjegava koreografskim rješenjima u folklornim plesovima Istre, iako se u nekim izvedbama, npr. baluna, ostavlja kolovođa sloboda i izbor pojedinih plesnih slika i duljina izvedbe pojedinih elemenata i dijelova plesa (Kršan, 2012). To može plesu dati dodatnu zanimljivost i draž izvedbe.

Uza zapovjednika kola, u nekim drugim oblicima i formama, vezano je još nekoliko plesova *il ballo della coda (ples repa)* i *mal gradito amante (slabo cijenjen ljubavnik)*, koji po opisu plesa kasnije upućuju na ples pod nazivom *promena*, koji se i danas zna zaplesati.

Možemo reći da je početak koreografskih rješenja plesova u Istri započeo plesom zvončara (Ivančan 1963) u ritmičkom kretanju posebno ugođenim zvonima na raspoređenim „plesničima“ po krugu ili u koloni kretanja po selu. Ovakva trčanja zvončara po selu i okolici ritmički usklađenim postavljenim zvonima oko struka i usklađenom ritmičkom izmjenom koraka u kretanju i trčanju zasigurno imaju osnove da se smatraju počecima koreografskih rješenja plesova u Istri.

Prema navodima Tommasinija (Ivančan 1963) spominje se ples *della verdura (ples povrća)* kod kojega bi mladići stali u red s jedne strane, a djevojke u red s druge strane, nasuprot njima. Ta bi se dva reda plešući približavala i udaljavala, povremeno spajala i zajedno plesala. Takav se oblik plesanja spominje i u plesu *hrvaski* u Istri, kao i slična tlocrtna rješenja na našim otocima. Ivančan napominje da se sličan ples spominje i u napisima Manzuolija u Miljama kod Trsta, kao i Luce de Linda u mjestu Moras. Sličnosti načina plesanja i vremena kada se plesalo upućuju na posljednje dane poklada, sa željom za boljim urodom salate, repe i konoplje.

Zanimljivost koja se može isčitati iz dostupnih zapisa upućuje da je ples *della verdura*, koji se plesao u Istri i na otocima, vjerojatno stariji od sličnih plesova koji su se pojavili u Europi, a preneseni su iz Francuske i Engleske, npr. *kontradance*.

Neki su autori (npr. Tomassini, Manzuoli) pretpostavljali da je ples *della verdura* grčkog podrijetla. Postojalo je još autora koji su smatrali da istarski plesovi potječu iz Grčke. Današnji pak plesovi nemaju nikakve sličnosti s plesovima iz Grčke (Ivančan 1963).

U velikom bogatstvu plesova i njihovih inačica izvođenja do danas se održao manji broj onih koje izvode KUD-ovi ili učenici sa svojim učiteljima ili voditeljima po školama.

Kako po složenosti koračnih i ritmičkih struktura pojedini plesovi iziskuju dugotrajnije i ustrajnije uvježbavanje, nije rijedak slučaj da se u školama pribjegava uvježbavanju plesova jednostavnijih koračnih struktura. Ako pojedini učenici

iskažu veći interes dodatnim uključivanjem u rad pojedinih KUD-ova, može se raditi na njihovom folklornom plesačkom usavršavanju.

Tehnološkim razvojem i napretkom, ubrzanijim tempom i načinom življenja dolazimo do spoznaja da se neki plesovi plešu više i češće, a neki manje i rjeđe.

Plesovi za koje bismo mogli reći da polako padaju u zaborav¹ jesu: *cotić*, *bašovijen*, *boncar*, *po starinsko*, *pod noge*, *mažurka*, *promena*, *krajc polka*, *kolo*, a spominje se i *šetepaši*, koji se, prema današnjim saznanjima ipak izvodi u većoj mjeri u raznim inačicama i oblicima. Jednako tako, danas se može vidjeti i *mazurka* u raznim formama izvođenja, a neki KUD-ovi obnovili su i poneki stari ples, za naše sadašnje vrijeme već zaboravljen, npr. *cotić*. Plesovi za koje se sa sigurnošću može istaknuti da se danas više ne izvode u Istri jesu *balo di skova (ples s metlom)*, *balo di spečo (ples s ogledalom)*, *na kantrijege (na stolicu)*, *zajc (zec)* i još neki, ali se izvode preoblikovani u inačicama plesa ili plesnih igara – *balo di kušin (ples s jastukom)*, *balo di sedia (ples sa stolicom)*.

Cotić, koji se nekada plesao, a danas više ne, prema zapisima je bio poznat mjestima Nova Vas kod Poreča, Juricanima i Prapoću, mjestu na Čićariji. U Barbanu su ga nazivali *šotež*, a u Žminju *šotiš*. U obnovljenoj formi *cotić* izvode plesači KUD-a Pazin iz Pazina.

U pregledu i opisu plesova u Istri za početak ćemo se osvrnuti na plesove koji se po školama i KUD-ovima Istre mogu češće vidjeti u izvedbama na školskim priredbama ili smotrama folklora regionalnih dijelova Istre te na središnjoj smotri svirke, pjesme i plesa Istre u srpnju ili kolovozu.

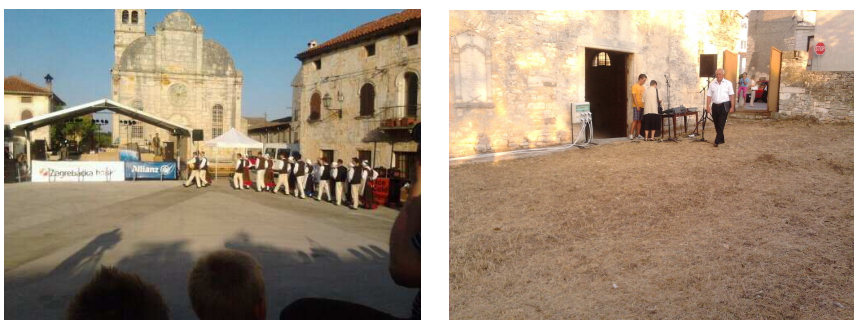
¹ Takvo je stanje bilo kada je Ivančan prikupljao podatke za knjigu *Istarski narodni plesovi*.

3. Prostorne odrednice i koračne strukture plesova u Istri

Mjesto na kojemu se „svijet“ okupljao i na kojemu se započinjao ples uglavnom je bio prostor ispred crkve, nakon mise. Ondje su se mladi i stari međusobno družili, muškarci i žene bi razmjenjivali iskustva, a mladići i djevojke simpatije. Netko bi potaknuo ples, a kolovođa je određivao koračne strukture, plesne figure i njihovo trajanje. Oni vještiji i sposobniji pratili bi kolovođu. Oni još sposobniji i maštovitiji, ponekad željni i malo isticanja, ukrasili bi pojedine dijelove plesne figure, bilo zanimljivijim izvođenjem plesnog koraka ili drugačijim načinom držanja partnerice tijekom izvođenja pojedine figure.

Bilo je to mjesto i prilika da mladići i djevojke pod budnim okom odraslih razmjene poruke/simpatije i dožive ugodne trenutke koji bi ih pratili do sljedeće nedjelje.

Svjedočenja iz Rovinjskog Sela (Fuma, Ivančan) govore da su djevojke zapažale one mladiće koji su bolje i ljepše plesali. Kao takvi bili su poželjniji neženje, čak i usprkos slabijem imovinskom statusu.



Slika 4.1 Prostor ispred crkve

Ispred crkve je uglavnom bila ravna površina, najčešće travnata ili šljunčana, dovoljno ravna za izvođenje plesa. U tu je svrhu znalo poslužiti i mjesto oko šterne (bunara), ako je bilo primjereno.

Započimanje plesa uslijedilo bi nakon spontanog okupljanja prisutnih mladića, djevojaka, ali i starijih. Upravo to spontano okupljanje bila je početna glavna karakteristika plesova. Danas ne možemo više govoriti o spontanom okupljanjima, nego sve više i jedino o organiziranim i uvježbanim plesačima koji svoja naučena znanja pokazuju na različitim pozornicama prigodom kulturno-umjetničkih programa, manifestacija i smotri.



Slika 4.2 Šterna



Slika 4.3 Pozornica u Barbanu za smotru puljštine

Osim nedjeljom, plesalo se i zabavljalo na svadbama (pirovima). Za pretpostaviti je da su plesovi i/ili plesne igre koje su se tom prilikom izvodile također bile spontanog karaktera. I danas se na svadbi (piru) zna zaplesati balun na inicijativu nekog od sudionika vjenčanja, a u kolu uglavnom ostaju oni koji o tome znaju nešto više i uspijevaju pratiti kolovođu, skoro kao nekada davno.

Danas se folklorni plesovi Istre izvode na velikom broju mjesta, od kojih su neka gradski trgovi, dijelovi gradskih jezgri prigodni za tu namjenu ili umjetno

konstruirane pozornice na otvorenom te svakako pozornice kazališnih kuća i zatvorenih umjetničkih prostora.

Kada govorimo o strukturiranosti plesova u Istri koji su organizirani u svojim izvedbama po određenim koračnim, tlocrtnim i prostornim odrednicama, mogli bismo reći da je najkarakterističnije plesanje u parovima i po krugu, u 2/4, 3/4 ili 4/4 mjeri.



Slika 4.4 Parovni krug

Kao primjere ovih navoda možemo nabrojiti gotovo sve plesove koji su se izvodili i koji se danas aktivno izvode u većini KUD-ova ili škola u Istri. Uz *balun* ili kako ga u nekim dijelovima Istre još nazivaju, *balon* (Labin i šira okolica, pojedinačno u nekim drugim dijelovima Istre) koji se izvodi u 4/4 mjeri, danas se još izvode *špic polka*, *stara istarska polka* i *šetepaši* u 2/4 mjeri, *mazurka* i *valcer* u 3/4 mjeri, kao i plesne igre – *balo di kušin*, *balo di sedia*, također u 4/4 mjeri.

Koračne su strukture određene glazbeno-ritmičkim strukturama, ali ne moraju nužno pratiti i nisu jednake plesno-ritmičke izvedbe kada se oblikuju plesne figure, s pripadajućim koracima uz jednake glazbene fraze i strukture (2/4 i 4/4 mjera).

U jednakoj glazbeno-ritmičkoj frazi koračna struktura može biti drugačija i traži od plesača različitost u držanju i kretanjama pojedinih dijelova tijela (gornjih dijelova tijela, pretklona, zaklona, otklona i položaja ruku) ili načinu držanja partnerice/partnera, a time i položaja ruku i položaja gornjeg dijela tijela tijekom izvođenja pojedine figure i plesa. Često se držanja partnera tijekom izvođenja plesa mijenjaju jer se mijenjaju i smjerovi kretanja plesača tijekom izvođenja samoga plesa (*balun*, *balo di kušin*).

Načini hodanja, koračanja ili poskakivanja u plesovima jednakih glazbenih fraza mogu se u velikoj mjeri razlikovati (*balun*, *balo di kušin*).

Osim ritmičkih struktura, i tempo glazbenog izvođenja svirača zanimljiv je za ukupan dojam u interpretaciji plesne izvedbe svakog plesa. Tempo plesanja određuje sam svirač (svirac), ali u dobroj komunikaciji s kolovođom, na tempo izvođenja glazbene pratnje može utjecati kolovođa, prema svom raspoloženju ili prema raspoloženju ostalih plesača.



Slika 4.5 Plesači uz glazbenu pratnju

Ako koračna struktura i tempo izvođenja nisu prilagođeni razvojnim karakteristikama i dobnim skupinama djece, učenika i/ili plesača s kojima se radi, teško je za očekivati da će izvođači moći izvesti na kvalitetnoj razini postavljene koračne strukture i plesne oblike.

Uz razvojne karakteristike djece i učenika plesača, jako je važna i razina predznanja usvojenosti plesnih motoričkih struktura svih sudionika koji sudjeluju u uvježbavanju ili učenju novih osnovnih i složenih koračnih struktura izvođenja u konačnim oblicima, koje su najbliže idealnim strukturama. Ta bi razina usvojenosti prirodnih oblika kretanja (hodanja na različite načine, naskakivanja, poskakivanja i dječjih poskoka, okreta i sl.) trebala biti na što višoj razini. Smatramo najmanje na trećoj razini usvojenosti motoričkog znanja – pokreti se izvode s manjim utroškom vremena i energije, ali još značajnije odstupaju od idealnih trajektorija gibanja (Mraković, Findak, Metikoš, Prot, Neljak 1992). Ako je razina prethodno usvojenih znanja na četvrtoj razini (što odgovara pedagoškom pojmu vještine, pokreti su usklađeniji, utrošak energije je mali, a odstupanja od idealne trajektorije gibanja su neznatna) svakako će biti lakše u daljnjem radu težiti ka najvišoj, petoj, razini (izvođenja strukture pokreta po navici) usvojenosti uvježbavanoj motoričkoj strukturi. Sve je to usmjereno prema konačnoj razini izvedbe, sukladno dobi izvođača, od kojih se takva izvedba uz pripadajuću glazbenu pratnju može očekivati.

Za izvođenje plesnih struktura i za njihovu motoričku reprodukciju, razina motoričkih sposobnosti svih sudionika koji su se opredijelili za tu aktivnost trebala bi biti na optimalnoj razini, onoj koja omogućava učenje novih i usavršavanje poznatih i naučenih koračnih struktura te ostalih motoričkih gibanja.

Osim plesova u 2/4 i 4/4 mjeri, u Istri su se plesali plesovi i u trodobnoj (3/4) mjeri. *Mazurka* i *valcer u folklornoj formi* su neki od njih koji po svojoj koračnoj strukturi, za razliku od naskoka s noge na nogu u prvoj dobi, imaju izražene počučnje na lijevoj (M), odnosno na desnoj nozi (Z) u prvoj dobi takta.

Kako se korača na svakoj dobi u taktu, počučanj na prvoj, naglašenoj, dobi treba učiniti u svakom taktu na drugoj nozi. U prvom taktu na lijevoj nozi (M), a u drugom taktu na desnoj nozi (M).

U Istri se plesao i *valcer*, kao ples trodobne mjere koji danas u tom obliku polako nestaje kao folklorni ples, osim u nekim (Kršan) i KUD-ovima zajednice Talijana u Istri (Galižana, Vodnjan, Bale, Umag).

U 4/4 mjeri najpoznatiji je ples svakako *balun* ili *balon*, kako ga neki nazivaju na području Labina, Raše i Kršana, ali i u nekim drugim dijelovima Istre.

Koračne strukture unutar samog plesa *baluna*² (*balona*) mogu biti bogatije i složenije ili jednostavnije.

Ono što ga kao ples karakterizira jesu prepoznatljive figure koje se izvode u paru ili s kratkotrajnim odvajanjima plesačice od plesača, partnerice od partnera slične ili iste u svim krajevima Istre u kojima se *balun* pleše.

Osnovna koračna struktura je svakako običan ritmički hod s blagim vertikalnim titrajima, šetnja za koju postoje različiti domaći nazivi – *hodit*, *hodit uokole*.

Nakon šetnje slijedi zanimljivi korak ili koračna struktura: prebir ili prebiranje, koje se u raznim mjestima Istre izvodi na različite načine, tako da se na prve dvije dobe plešu osminke, na svakoj dobi osminki koračno lijeva pa desna noga (M/Ž), a na trećoj i četvrtoj dobi se plešu četvrtinke, tj. prenosi se težina naskokom s desne na lijevu nogu (M/Ž). Prebir se može izvoditi i na drugačiji način, kako ga izvode u mjestu Cere ili u Medulinu. Položaji, kretanja i držanja partnera prilikom izvođenja dijela plesa koračnom strukturom prebiranja mogu biti i jesu različiti. U nekim dijelovima Istre započinje se prebir lijevim nogom u desnu stranu (Cere) i izvodi se drugačije od opisanoga. Odnosi partnera prilikom izvođenja prebiranja mogu biti na način da partneri stoje jedan pored drugoga, u nekim verzijama partnerica stoji s desne strane partnera, a u nekim verzijama s lijeve strane partnera, a pozicija partnera je „zatvorena“ pod određenim kutom (Medulin). Partneri mogu biti u poziciji u kojoj partnerica pleše oko plesača ili se partnerica kreće po krugu okrenuta leđima u smjeru kretanja. Pri izvođenju koraka prebiranja plesni par može stajati u mjestu tako da je ponekad plesačica okrenuta leđima prema centru kruga, a ponekad plesač.

Sljedeća prepoznatljiva figura je valcanje u mjestu i u kretanju. Valcanje se u mjestu izvodi ritmičkim počućjima na D ili L nozi na svaku dobu glazbe i ritmičkom vrtnjom u smjeru kazaljke na satu ili suprotno od toga, u drugom smjeru, međusobnim obuhvatom partnerice ili partnera oko struka istim rukama. Druga noga je u tom slučaju odvojena od podloge, a druga ruka u različitim položajima. Ako je držanje drugačije, a može biti na način da se partneri drže dijelom za nadlaktice dijelom za struk u različitim kombinacijama, tada i slika izvođene figure drugačije izgleda.

Valcanje u kretanju izvodi se dokoračnim kretanjem prenošenjem težine s noge na nogu privlačenjem jedne noge pored druge i intenzivnim okretom za 180 stupnjeva na stajnoj nozi. Najčešće se započinje dokoračno kretanje lijevom nogom u lijevu stranu, privlačenjem desne – plesači, a plesačice započinju kretanje desnom

² U daljnjem ćemo se tekstu služiti izrazom *balun*.

nogom u desnu stranu, na kojoj se intenzivno i izvodi napomenuti okret. Slijedi privlačenje lijeve noge, čime se postiže da se plesni par okreće oko svoje osi u smjeru kazaljke na satu, a po krugu se plesni par pomiče suprotno od kazaljke na satu.

Ovakav oblik izvođenja valcanja prethodi figuri vrtnje u kojoj par istovremeno prenosi težinu tijela s noge na nogu i u kojoj se plesni par okreće u smjeru kazaljke na satu, a nastavlja se kretati po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Suštinska razlika jednakih smjerova kretanja valcanja i vrtnje je temeljno u koračnim strukturama izvođenja.

Držanja kod obiju figura mogu biti ista ili su kombinirana, ali uglavnom u poziciji da partneri stoje jedno nasuprot drugome u plesnom odnosu.

Nadalje, parovni ples je i *šetepaši*, kod kojega je koračna struktura jednostavno dokoračno kretanje u stranu ili kretanje prema naprijed s privlačenjem suprotne noge od noge s kojom se započinje izvođenje plesne fraze. Ples se u raznim kombinacijama izvodio po krugu, a može se izvoditi i iz raznih ostalih plesnih formacija, bilo da su to parovne vrste ili kolone ili više plesnih vrsta i kolona (lesa). Držanje pri izvođenju plesa *šetepaši* uglavnom je standardno držanje partnera, kao kod držanja u standardnim plesovima.

Osim opisane koračne strukture, prilikom izvođenja okreta u mjestu ili pomicanja plesnog para naprijed-natrag s okretima, plesni par jednostavno prenosi težinu tijela s noge na nogu u ritmu glazbe na svaku dobu takta, 1., 2., 3., 4. doba. Koračna struktura može biti izvedena ritmički i na drugačiji način – *ta te ta, ta te ta* ili trijolski – *ta te ti, ta te ti*. U tom su slučaju i tehnički dijelovi izvedbe koračne strukture drugačiji. Ako se navedeni okreti izvode u kretanju po krugu, vještini i dobro uvježbanim plesačima polazi za rukom izvesti i dva puna kruga/okreta na četiri dobe u dva takta.

Valcer kao ples i dio programa KUD-ova po koračnoj strukturi nije jednak kao i struktura standardnog plesa - valcera s klasičnim držanjem i prijenosima težine s noge na nogu prema dobnim odrednicama u taktu. *Valcer* je u svojoj folklornoj izvedbi ples koji se izvodi u trodobnoj mjeri, a prema koračnim strukturama izvodi se jednostavnim koracima s privlačenjem druge noge i premještanjem težine nakon trokoračnog privlačenja lijeve noge za stajnom ili oslonačnom desnom nogom, što se u sljedećem taktu ponavlja s promjenom stajne ili oslonačne noge.

Držanje je takvo da partner pridržava partnericu desnom rukom za njezinu desnu ruku, a lijevom rukom za njezinu lijevu iz leđa partnerice. Plesne korake izvode paralelno jedan pored drugoga jednakim nogama.

Za razliku od valcera, *mazurka* je zanimljiv ples po svojim koračnim strukturama i načinu izvođenja u klasičnom plesnom držanju partnera. Prenosjenje težine s noge na nogu s naglašenim počućjem na prvoj dobi prilikom izvođenja, jednako je kao kod valcera, ali u tehničkom i stilskom elementu izvođenja ostavlja drugačiji dojam kod gledatelja. Postoje različiti načini izvođenja toga plesa.

Kada se spomene ples *polka*, naziv bi se mogao odnositi na *staru istarsku polku*, na *špic polku* i/ili *promenu*. Koračna struktura prilikom izvođenja *stare istarske polke* je trokoračno kretanje s prijenosom težine u plesnom elementu nenaglašenog prijenosa težine s noge na nogu u ritmičkoj strukturi – *tate ta, tate ta* (za muškarce LDL, DLD, LDL, DLD, za žene obrnuto, Ivančan 1963: 230).

Koračna se struktura može prilagoditi i izmijeniti u radu s mlađim dobnim skupinama djece, a prilagođavaju je i mijenjaju neki ansambli u komercijalnim izvedbama (FA Balun Pula).

Špic polka i *promena* izvode se naglašenijim poskakivanjem u trokoračnoj formi izvedbe s noge na nogu – *tate ta, tate ta* (plesaći naskaču na lijevu, partnerice na desnu nogu). Držanja plesača u izvođenju i jednog i drugog plesa *polke* su klasična držanja kao u standardnim plesovima.

Ples ili plesna igra s jastukom ili *ples sa stolicom* izvodili su se u kolu u kojemu su se plesači, naizmjenično djevojke/mladići, držali za ruke i u trenutku zaustavljanja plesa i kola u cjelini ostajali bi u poziciji u kojoj su se i dalje držali za ruke ili su se odvojili dok je plesni par plesao u sredini kruga. Zanimljivo je bilo da su se plesači kretali u kolu po krugu u smjeru kazaljke na satu. Koračne strukture koje su se izvodile prilikom izvođenja ovih plesova uglavnom su bile strukture prebiranja iz *baluna* ili neke njegove inačice, a to je trčanje u istoj ritmičkoj formi, ali ovoga puta s dječjim poskocima na treću i četvrtu dobu ili „peti i šesti“ korak. Kretanjem po krugu u smjeru kazaljke na satu koračne strukture mogle su se izvoditi na različite načine. Prvi se korak mogao izvoditi kretanjem desnom nogom u lijevu stranu ravno prema naprijed, desnom nogom u lijevu stranu preko lijeve noge ili desnom nogom u lijevu stranu iza lijeve noge. Korak na trećoj dobi može se izvoditi doskokom na desnu nogu prema centru kruga kao kod prebira u većini *baluna*, doskokom i trenutnim zaustavljanjem na desnoj doskočnoj nozi ili sunožnim doskakivanjem na trećoj i četvrtoj dobi (pet i šest i...). Kada se kolo zaustavilo, plesači mogu mirno stajati na mjestu, plesati prebir u mjestu ili se polako pomicati u lijevu stranu, izvoditi jednonožne poskoke s noge na nogu u mjestu ili pomicanjem u lijevu stranu (u smjeru kretanja kazaljke na satu). Par koji je izdvojen u kolu, izvodi različite figure u sredini kruga ili po njegovu obodu. Držanja partnera koji izvode figure mogu biti različita, zavisno o onoj koja se izvodi (vrtnja, valcanje u mjestu ili nešto drugo), dok se držanje plesača u kolu razlikuje. Plesači koji su u kolu mogu se držati za ruke, ali i ne moraju.

Iznimke u izvođenju plesa *baluna* uvijek postoje pa je tako i u ovom slučaju. Iznimka je *balun* iz Rovinjskog Sela u kojem plesač pleše s dvije djevojke ili plešu u trojkama.

Osnovna koračna struktura plesa plesača je prebir, jednonožni počučnji na lijevoj ili desnoj nozi s izbacivanjem suprotne noge neznatno naprijed i u stranu. Plešući u mjestu plesna trojka, koju su činili plesač i dvije plesačice, činila je polukrug i izvodila plesne korake identične koracima kančenice.



Slika 4.6 Plesna trojka (Seljanski balun)

Tijekom izvoženja plesnih koraka kančenice i plesačica i plesača (počućanj na stajnoj nozi s blagim izbacivanjem duge noge), partnerice su u obogaćivanju plesnih slika naizmjenično ili istovremeno izvodile okrete oko ispruženih ruku plesača u smjeru kazaljke na satu i obrnuto od smjera kazaljke na satu. Držanje plesača (plesne trojke) mijenjalo se prilikom izvođenja. Prilikom plesanja u mjestu s minimalnim pomacima u stranu držanje je bilo za ruke s rukama savijenima u laktu kako bi podlaktica bila skoro paralelna s podlogom svih plesača. U trenutcima „zatvaranja“ plesne trojke držanje plesača je bio hvat preko ramena prema struku. Partneri obuhvate partnerice preko ramena, a partnerice svojim rukama obgrle partnere preko leđa. Na neki način partneri izgledaju obješeno preko ramena partnerice.

Koračnu strukturu muških plesača činili su dječji poskoci desnom nogom u desnu stranu blagim odrazom i odskokom te lijevom nogom u lijevu stranu, dok su se plesačice kretale dokoračno desnom nogom u desnu stranu i lijevom nogom ulijevo.

Sljedeća zanimljivost i karakteristika plesanja plesa *balun* u nekim dijelovima Istre je da su smjerovi plesanja tijekom izvođenja plesa isti ili u nekim dijelovima isti. Tijekom izvođenja plesa smjer kretanja plesača po krugu u nekim se koreografijama i izvedbama mijenja (Barban, Cere, Raša).

Većina verzija plesa *baluna* pleše se u smjeru suprotnom od kazaljke na satu i započinje desnom nogom u desnu stranu (južna Istra). Dio Istre započinje *balun* desnom nogom u lijevu stranu ili u smjeru kazaljke na satu (Raša), ali i lijevom nogom u desnu stranu (Cere).

Zanimljivo je napomenuti da se u nekim dijelovima Istre, usprkos uobičajenom smjeru kretanja u desnu stranu, dio koreografije s nekoliko elemenata i kraćeg kretanja izvodi u suprotnu, lijevu, stranu (Barban, Cere). Pri tome se mijenja i noga s kojom se započinje plesna fraza. Zanimljiv plesni smjer i način vrtnje događa se u trenutku kada se svaki plesni par započinje vrtjeti oko svoje osi u smjeru kazaljke na satu, a svi parovi koji sudjeluju u plesu skupno se kreću po krugu u smjeru obrnutom od kazaljke na satu. Ovo je prisutno u vrtnjama svih *baluna* u Istri i ovu figuru možemo okarakterizirati kao zajedničku figuru u svim *balunima*. U trenutku vrtnje mogu se razlikovati načini držanja partnera.

Kao sljedeća specifičnost mogla bi se naglasiti rijetko odvajanje parova tijekom plesa i samostalno plesanje djevojaka i mladića, partnerica i partnera. Na tako nešto nailazimo na početku plesanja i u pojedinim koreografskim rješenjima kada mladići naprave zaseban krug i u krugu, držeći ruke na ramenima, otplešu početak *baluna*.



Slika 4.7 Muški krug.

Zanimljiv je i početak plesanja *baluna* iz Medulina, kod kojega i mladići i djevojke stoje u nasuprotnim kolonama iz kojih započinju ples.



Slika 4.8. Medulin

Tijekom plesa nakratko se djevojka i mladić mogu odvojiti te tako odvojeni, bez držanja, otplešu u mjestu najčešće prebir ili kančenicu. Odvajanja partnera mogu biti potpuna ili djelomična, prihvatom partnerice za lijevu ili desnu ruku.



Slika 4.9 Odvojeni partneri s prihvatom

Kada govorimo o izvođenju plesnih figura u kretanju, možemo reći da ih je moguće izvoditi kretanjem cijelog plesnog para po krugu u oba smjera, s držanjima u kojima je partnerica s lijeve ili s desne strane partnera i/ili ispred partnera.



Slika 4.10 Različiti smjerovi kretanja i držanja partnera

Ako plesni par izvodi plesnu figuru u mjestu, može izvoditi statičku figuru, dinamičku figuru ili kombiniranu. Statička figura oba partnera je izvođenje prebira u mjestu bez držanja za ruke ili držeći se za ruke. Dinamička figura je valcanje u mjestu, a kombinirana plesna figura u mjestu je izvođenje prebira plesača na mjestu dok partnerica izvodi okrete oko svoje osi u smjeru kazaljke na satu u mjestu.



Slika 4.11 Odvojeni plesni par pleše u mjestu

U pojedinim plesovima ili partnerica ili partner mogu stajati na mjestu u polučučnju, dok drugi partner držeći se za ispruženu ruku iznad glave partnera koji je u polučučnju izvodi određenu koračnu strukturu oko partnera koji je u mjestu.

Za najljepšu, najzanimljiviju, ali i najtežu figuru u *balunu* – vrtnju – važno je napomenuti da može započeti kanonski ili istovremeno za sve parove. Zavisno o koreografskom rješenju, vrtnja može završiti kod svih plesača također istovremeno ili kanonski, jedan po jedan plesni par. Prema koračnoj strukturi vrtnja se može započeti izvoditi iz šetnje ili hodanja naznačenim udarcem desnom nogom partnera o podlogu kao najavom početka vrtnje. Sljedeći način početka vrtnje iz hodanja je takav da je nužno napraviti korak s privlačenjem lijeve noge za desnom, radi usklađivanja nogu partnera nakon okreta za 180 stupnjeva partnera. Korak s privlačenjem može učiniti plesačica ili plesač. Vrtanja se može započeti i prethodnim naglašenim trokorakom plesača (*ta te ta* DLD) ili pak iz figure valcanja u dokoračnom kretanju, tj. iz koraka s privlačenjem.

Osim plesa *balun* i ostali plesovi, kao *manfrina*, *mazurka*, *polka*, *šetepaši*, *promena* i neki slični pokazivali su jednaku ili jako sličnu prostornu i tlocrtnu strukturu.

To bi značilo da su se i ovi plesovi izvodili po krugu, a smjer kretanja parova bio je obrnut od smjera kazaljke na satu. Partneri su i u ovim plesovima na trenutke plesali u mjestu, držeći se za ruke ili odvojeno u određenom odnosu s partnerom. Trenutna odvojenost partnera i plesanje na taj način nije bila trajno, nego povremeno i privremeno nakon čega je ponovno uslijedilo približavanje partnera i nastavak plesanja po krugu u smjeru obrnutom od kazaljke na satu. U nekim plesovima, ako je koreografski prisutno okretanja para, plesni par se naizmjenično okreće u oba smjera kretanja kazaljke na satu.

Osim dinamičkog kretanja parova i cijeloga kola po krugu, statični dio kola ili kolo u mjestu formira se u trenutku prestanka sviranja svirača kod plesova *balo di*

kušin i *balo di sedia* tako da su u različitim inačicama plesači činili zatvoreno kolo držeći se za ruke. Plesači u zatvorenom kolu mogu stajati na mjestu ili izvoditi koračne strukture prebiranja u mjestu ili jednonožne poskoke s noge na nogu. Otvoreno kolo bez držanja za ruke formira se tako da plesači stoje u mjestu bez teksta i pokreta ili plješću rukama paru koji u središtu kruga nešto pleše, valcanje u mjestu ili vrtnju po unutrašnjosti kruga. U inačicama kada je plesačica/plesač nosila/nosio jastuk (*kušin*) na glavi, tražila/tražio bi partnericu/partnera pred koju bi stavila/stavio jastuk (*kušin*) na pod i zatražila/zatražio poljubac. Za to su vrijeme ostali plesači mirno i sa smiješkom pratili što se i kako događa u kolu.

Novija koreografska rješenja za pojedine plesove danas odstupaju od dosadašnjih uobičajenih načina plesanja, prostornih i tlocrtnih struktura. Što je tome razlog? Razloge možemo potražiti upravo u osuvremenjivanju pojedinih plesova u Istri. Sve većim uključivanjem u rad mladih voditelja folklornih plesnih aktivnosti u Istri događaju se i stvaraju želje za „svojim“ koreografskim rješenjima i novinama u atraktivnijem izričaju ili razlog možemo potražiti u nečemu drugome. Teritorijalno malo područje Istre jako je bogato i raznoliko u folklornom plesnom izričaju, a kada se tome pridoda kreativnost, maštovitost voditelja, tada je želja za nečim novim neminovna. Posljedica toga je da se koračne strukture malo izmjenjuju, a tlocrtna rješenja obogaćuju i mijenjaju. Cilj i motivacija mladih naraštaja voditelja i plesača je želja za različitošću o odnosu na rješenja susjednih folklornih skupina u mjestima i školama u kojima se folklorni plesovi izvode. Kakve god razlike bile u koračnim strukturama, tlocrtnim i koreografskim rješenjima, samo dobro uvježbani plesači pokazat će kvalitetnu razinu izvedbe. Motorička reprodukcija ritma ili motoričke strukture kretanja usvojene na različitim razinama (motorička znanja), od kojih su neke „obična“ hodanja, poskakivanja, naskakivanja i okreti u svim smjerovima u mjestu i u kretanju, moći će se kvalitetno izvoditi samo onda ako je trud uložen u usvajanje i usavršavanje tih koračnih struktura bio velik i dugotrajan. Vrlo je rijedak slučaj da se određena motorička struktura može usvojiti na visokoj razini bez ustrajnog višestrukog ponavljanja.

4. Folklorni plesovi Istre nekad i danas

U ovome ćemo se poglavlju osvrnuti pojedinačno na folklorne plesove Istre koji su se nekada plesali a danas se uvežbavaju u osnovnim školama i KUD-ovima u Istri. Prije svega to su plesovi *balun*, *šete paši*, *špic polka*, *stara istarska polka*, *mazurka*, *balo di kušin* i *balo di sedia*. Njihova prilagodba i modifikacija može biti primjerena svim dobnim skupinama djece, učenika i mladeži. Potvrda tome je smotra folklora učenika osnovnih škola u Fažani (nedaleko od Pule). Na tim se temeljima koračne strukture i plesne figure svakog folklornog plesa u Istri mogu prilagoditi izvedbama za studente i druge dobne strukture plesača, zainteresirane za izvođenje folklornih plesova Istre.

Opisat ćemo neke folklorne plesove Istre i načine njihova izvođenja prije 50 godina, kao i načine izvođenja istog plesa danas. Osvrnut ćemo se i na te plesove u novoosnovanim KUD-ovima, uza sve sličnosti i neke razlike u izvođenju njih desetak u gradovima i manjim mjestima u Istri u proteklih 20 godina. U razgovoru s povjesničarima, razdoblje od proteklih 50 godina za razgovor o ovoj tematici se prikazuje kao dugačko tako da ni proteklih 20 godina djelovanja i rada mladih KUD-ova nije zanemarivo.

Plesove Istre možemo podijeliti na plesove koji se plešu danas, plesove koji su se plesali nekada davno i polako padaju u zaborav te na plesne igre, od kojih se danas neke mogu susresti u izvođenju, ali uglavnom u njihovim inačicama.

Zanimljivo je istaknuti da se uz plesove u Istri veoma rijetko pjeva. Možda je nekada i bilo drugačije, ali u posljednje vrijeme, kada u Istri harmonika postaje popularni instrument za pratnju plesa, istarska se pjesma izvođena na stari način u kolu rijetko čuje. Može se čuti samo na regionalnim smotrama u izvornom obliku uz pratnju roženica (kanta i/ili tararanka).

Mnogi su se stari stihovi zbog toga i izgubili, a djelomično je to posljedica zabrane Talijana jer u vrijeme okupacije nije bilo dopušteno pjevanje na materinskom jeziku.

U istarskim selima ljudi vole plesati. Specifičnim načinom plesanja pojedinih elemenata plesa i izvođenjem plesnih figura na jedinstven način plesači izražavaju svoje sposobnosti jer im neke složenije koračne strukture i virtuozni pokreti tijekom plesa daju dovoljno prilike za isticanjem (npr. vrtnja u balunu). Ubacivanjem ponekih elemenata plesnog koraka ili promjenama načina držanja partnerice u pojedinoj plesnoj figuri svaki plesač i plesni par u cjelini pridonosi obogaćivanju i plesnoj stilizaciji pojedine figure u plesu i plesa u cjelini.

Običaj je bio da se pleše gotovo svake nedjelje u godini, izuzev korizme ili adventa, ali se ipak najviše plesalo na svadbama i za vrijeme poklada – karnevala.

Plesovi Istre koje ćemo podrobnije opisati u ovom poglavlju jesu *balun* ili *balon*, *šete paši*, *stara istarska polka*, *špic polka*, *mazurka* i inačice plesne igre – *balo di kušin* (*ples s jastukom*), *balo di sedia* (*ples sa stolicom*).

4.1. Balun

Najpoznatiji i najrasprostranjeniji ples u Istri svakako je *balun* (*balon*). U zapisima Ivana Ivančana iz 1963. pronalazimo da su u najvećem broju sela Istre taj

ples u poslijeratnim godinama (nakon 1945. godine) nazivali *balon*, međutim znatno se proširio naziv *balun*. Danas prevladavaju nazivi *balon* u istočnim dijelovima Istre (Labin, Raša, Kršan), dok se naziv *balun* češće upotrebljava u južnom, središnjem i zapadnom dijelu Istre.

Današnji je naziv *balun* ples dobio tijekom prošlog stoljeća, a uvriježeno je mišljenje da je nastao od talijanskoga glagola *ballare*, što znači plesati, a *balon* ne znači ništa drugo nego veliki ples. Još jedna pretpostavka upućuje da je ime *balun* vezano uz način plesanja, a to je plesanje u kolu i u parovima.

Prema zapisima iz 1951. godine (Bingulac, Hercigonja, Zečević) balunu je prethodio naziv „*kolo*“, prema stihovima stare istarske pjesme „Obrni se, obrni, kako kolo po vodi...“. Nadalje isti autori razmišljaju kako su prema talijanskom nazivu plesa „*ballo*“, Mlečani, zbog snage i temperamentnosti, ples nazvali „*ballone*“, a naši ljudi su to nazvali „*balun*“ (Bingulac, Hercigonja, Zečević, 1951.).

4.1.1. Karakteristične koračne strukture i plesne figure

Karakteristične koračne strukture i plesne figure koje su iz tih koraka proizišle i po kojima je prepoznatljiv svaki, ili gotovo svaki, *balun* u Istri jesu šetnja, prebir ili prebiranje, valcanje i vrtnja. U stara vremena prema opisu baluna iz Medulina (1951) razlikovale su se tri figure: *prebiranje*, *okretanje* i *šetnja*. Poznat je po složenosti i originalnosti koračnih struktura tijekom izvođenja, a izvodi se u četverodobnoj mjeri.

Osim što ga karakterizira plesanje u parovima, tlocrtno kretanje para je po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu, s iznimkama nekih istarskih mjesta u kojima se u dijelu plesa pleše i u smjeru kazaljke na satu. Danas možemo govoriti i o sve više koreografskih rješenja i inačica pojedinog voditelja ili učiteljice razredne nastave, koji u sve više škola i KUD-ova rade sa zainteresiranim učenicima i uvježbavaju ovaj ples.

Kretanja parova po krugu različitim koračnim strukturama u većini se plesnih figura može izvoditi u svim smjerovima, osim u vrtnji.

U jednom načinu plesanja figura koja se zove valcanje, kada se izvodi u mjestu, izmjenjuje se smjer vrtnje plesnog para pa se naizmjenično može izvoditi u oba smjera kretanja kazaljke na satu.

Izvođeci vrtnju, najtežu plesnu figuru, plesni se par okreće oko plesne osi para u smjeru kazaljke na satu, a pri tome se kreće zajedno s ostalim plesnim parovima u smjeru suprotnom od smjera kazaljke na satu.

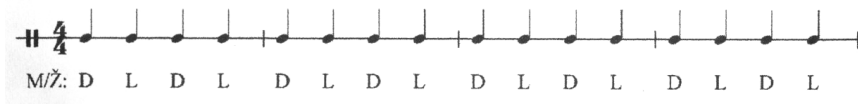
Ples *balun* karakteriziraju četiri koračne strukture i veći broj različitih načina držanja. Načini držanja plesnog para ne moraju se poklapati s istim koračnim strukturama plesa i mijenjaju se s promjenama plesnog koraka, ponekad više i češće, a negdje manje i rjeđe.

4.1.1.1. Šetnja

Prvi osnovni korak *baluna*, odnosno *balona* je šetnja (hoditi uokole) koju po koračnoj strukturi karakterizira upravo šetnja parova (hodanje, koračanje) po krugu naizmjeničnim postavljanjem nogu na podlogu s manjim ili izražajnijim vertikalnim titrajima plesača.

Osnovno držanje plesnog para u šetnji je za ruke: partnerica polaže dlan svoje lijeve ruke na dlan desne ruke partnera, pri čemu su im podlaktice paralelne s podlogom, blago savijene u laktu.

Drugo držanje karakterizira veće približavanje partnera, pri kojem partner obuhvaća partnericu desnom rukom oko struka. Lijeva ruka partnera je na leđima ili položena na bok, pri čemu prsti ruke mogu biti usmjereni prema naprijed ili prema natrag, što utječe na položaj palca i cijeloga dlana. Partnerica svoju lijevu ruku polaže na desno rame partnera, a svoju desnu ruku polaže na svoj bok, kuk. Na ta način plesni par čini jednu cjelinu iz koje može krenuti u izvođenje većine ostalih plesnih figura.



4.1.1.2. Prebiranje

Drugi korak je prebiranje. Ono se u koračnoj strukturi izvodi brzim izmjenjivanjem četiriju koraka, dok su peti i šesti korak naskoci na suprotnu nogu od one kojom se prebir započinje. Druga se noga izbacuje neznatno prema naprijed i u stranu.

Uz opisani način prebiranja, značajno se razlikuje način prebiranja u Ceranskom balunu, u balunu iz Raše i Medulina te u balunu iz Rovinjskoga Sela. Sve su vrste prebiranja zapisane u knjizi *Istarski narodni plesovi* (Ivančan 1963: 36-37). Zanimljivo je da se načini prebiranja u mjestima u kojima su zapisani nisu promijenili do današnjih dana.

Osim takvoga, poznat je i način prebiranja u mjestu i u kretanju s počućnjem na jednoj, a nakon toga na drugoj nozi. Takav način prebiranja u nekim mjestima nazivaju kančenica (Barban). Danas kančenicu izvode i plesači u Tinjanu (Kosirići). Na kraju glazbene fraze ili na komandu kolovođe trokoračnim prestupanjem mijenja se noga na kojoj se izvodio počućanj.

Držanje plesnog para u osnovnom kretanju prebiranja može biti jednako na oba načina kako je opisano i kod šetnje.

Osim ovih načina držanja plesnog para, treći je način držanja prilikom izvođenja figure kančenica. Kada se kančenica izvodi u mjestu počućnjem na jednoj nozi, a nakon toga na drugoj nozi, držanje je za ruke, na način da partnerica položi svoje dlanove na dlanove partnera. Kada se ta figura izvodi u kretanju, pri čemu partnerica pleše krećući se unatrag, leđima okrenuta u smjeru kretanja po krugu, držanje plesnog para može biti na način da plesač desnom rukom pridržava desnu duku partnerice, ali i na način kako je prethodno opisano.



4.1.1.3. Valcanje

Treći korak je *valcanje* i može se izvoditi na dva načina.

Prvi način izvođenja je u mjestu, a karakterizira ga počučanj na desnoj, odnosno lijevoj nozi oba partnera, zavisno od pozicije i držanja u vrtnji oko vertikalne osi para. Počučanj započinje na desnoj nozi na svakoj dobi u taktu, iz različitih prethodnih figura i izvodi se do kraja glazbene fraze ili do komande kolovođe, nakon čega se, s dva koraka na svakoj dobi uz premještanje težine tijela na drugu nogu od one na kojoj se vršio počučanj, partneri nastavljaju okretati s počučnjima na lijevoj nozi. Cijela struktura se u plesu može izvesti samo jednom ili se može ponoviti više puta, zavisno o prethodnom dogovoru u koreografiji ili momentalnoj uputi/komandi kolovođe. U nekim izvedbama pojedinih grupa, valcanje se izvodi samo u jednu stranu.

Prilikom izvođenja ove plesne figure, partnerica i partner okrenuti su jedan prema drugome dodirujući se desnim bokovima, a nakon promjene lijevim bokovima. Gornji su dijelovi tijela razmaknuti.

Držanje pri izvođenju ove plesne figure može biti tako da se partneri bližim rukama obuhvate oko struka. Drugu ruku partnerica i partner mogu položiti na unutrašnju nadlakticu partnera ili slobodnu ruku držati u zraku, savijenu u laktu pod nekim kutom kao dio plesne figure i/ili tako da partnerica svoju slobodnu ruku položi na rame partnera.

Pri izvođenju ove plesne figure donji su dijelovi tijela približeni, dok su gornji dijelovi tijela, grudi i ramena, odmaknuti. Plesači se prate pogledima, a smiješak izražava zadovoljstvo i ugodu plesanja.



Slika 5.1 Valcanje

Drugi način izvođenja plesne figure valcanje jest da se plesni par okreće oko svoje vertikalne osi u smjeru kazaljke na satu, a po krugu u suprotnom smjeru od kazaljke na satu. Plesači su pri izvođenju ove plesne slike okrenuti jedan nasuprot drugom, leđa blago povijenih naprijed, u počučnju. Plesna slika koja prethodi valcanju i iz koje se dolazi u opisanu plesnu poziciju najčešće je šetnja.

Po koračnoj se strukturi valcanje pleše tako da partnerica i partner izvode usklađene dokorake s privlačenjem naizmjenično desne noge uz lijevu na kojoj je težina tijela – partner, odnosno lijeve noge uz desnu – partnerica. Prilikom prenošenja težine tijela i u trenutku oslonca na stajnoj nozi, plesni se par okreće za 180 stupnjeva u smjeru kazaljke na satu.

M: L D L D L D L D L D L D L D L D L D L D L D L D
Z: D L D L D L D L D L D L D L D L D L D L D L D L

Četvrti korak iz kojega nastaje figura jest vrtnja (*vrtet*). To je tehnički jednostavan korak, a kao plesna figura najteža je za izvesti. Za dobru izvedbu vrtnje plesni par treba dugotrajno vježbati. Može se započeti iz šetnje i valcanja.

Po koračnoj strukturi vrtnja je naizmjenično prebacivanje težine tijela s noge na nogu partnerice i partnera kao plesnog para, istovremenim okretima za 180 stupnjeva oko vertikalne osi u smjeru kazaljke na satu, a po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Partner započinje ovu plesnu figuru lijevom nogom, a partnerica desnom.

Kada se u vrtnju kreće iz šetnje, partner može napraviti već opisani trokorak da bi se uskladili koraci (partner – lijeva, partnerica – desna noga) i započela vrtnja. Međutim, u vrtnju se može krenuti i izravno bez trokoraka, tako da partnerica učini dodatni korak desnom nogom s privlačenjem lijeve.

37

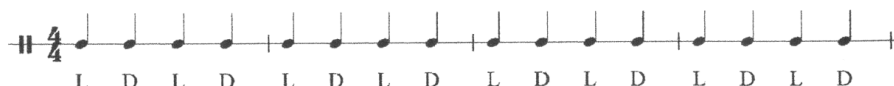
Tijekom vrtnje držanje partnera i položaji ruku mogu se mijenjati ovisno o znanjima i sposobnostima plesnog para. Jedan od načina držanja jest da se plesači drže oko struka desnim rukama, dok su im lijeve ruke u odručenju s podignutim podlakticama, ispruženih prstiju šake pri čemu su im laktovi savijeni pod devedeset stupnjeva. U drugom se slučaju partneri mogu držati desnim rukama kao prethodno, dok se lijevima rukama drže dlanovima iznad glave. Složenija i zahtjevnija inačica držanja u figuri *vrtet* jest kada partnerica drži partnera objema rukama oko struka, dok partner ima obje ruke iznad ramena savijene u laktu pod devedeset stupnjeva, s podlakticama prema gore ispruženih i skupljenih prstiju šake.



Slika 5.2 Držanje plesača u vrtnji

Vrtnja može početi kanonski, ali i tako da svi plesni parovi započnu vrtnju istovremeno.

Završetak vrtnje, a time ponekad i plesa, može biti istovremen, gdje su svi parovi okrenuti prema centru kruga ili u polukrugu okrenuti prema publici. Vrtnja i ples mogu još završiti kanonski, par po par čineći polukrug.



Ples *balun* započinje obično uvodom svirača, a instrumenti na kojima se svira i koji prate ples su tradicionalni istarski instrumenti rukom rađeni: mih, roženice, vidalice (svirale, duplice, dvojnice), šurle, a u posljednje se vrijeme u nedostatku instrumenata ili svirača *balun* izvodi i uz harmoniku.

Ovo je opis koračnih struktura koje se izvode u svim plesovima *baluna* u Istri, na različite načine i u različitim plesnim figurama u inačicama izvođenja.

U daljnjem ćemo se tekstu osvrnuti na način plesanja *baluna* i izvedbe koje su sredinom prošlog stoljeća zabilježene u pojedinim dijelovima Istre, točnije od 1952. do 1957. godine (Ivančan, 1963). Postojale su velike razlike u izvođenju *baluna*, u njihovim tlocrtnim i koračnim strukturama, u mjestima u kojima se *balun* plesao i u kojima je to zabilježeno.

Dijelovi Istre i mjesta u kojima se *balun* izvodio na specifičan način, sa značajnim različitostima prilikom izvođenja, bili su Medulin, Labin, Barban, Cere i Rovinjsko Selo.

Do danas način plesanja, izvođenje koračnih struktura i plesnih figura u ovim mjestima nije doživjelo nikakve promjene, osim neznatne u Rovinjskom Selu, u koreografskom rješenju plesa.

4.1.2. Labinski balun

Započet ćemo opisom *baluna* ili *balona* prema zapisima iz pedesetih godina 20. stoljeća iz Labina. Labinski *balon* (*labinski tanec*) sadrži četiri osnovna koraka iz kojih proizlaze plesne figure. Sve figure imaju svoje domaće nazive prema tome kako se izvode – prebirat, valcat, šetat (hodit uokole) i vrtet (obrnut).

Prebiranje ili *prebirat* je koračna struktura koja se izvodila tako da svaki par stoji okrenut prema sredini kruga. Plesačice stoje s desne strane plesača. Lijeve su im ruke na desnom ramenu plesača, a desne prislonjene na bok. Plesači svojim desnim rukama obuhvate partnericu oko struka, a lijeve su im na svom boku. Tako raspoređeni u parove sudionici plešu prebiranje na ovaj način.

„Na prvu osminu plesači poskoče na prstima desne noge, na drugu osminu poskoče na prstima lijeve, na treću ponovo na prstima desne noge, a na četvrtu lijeve noge. Na prvu četvrtinu plesači udare čitavim stopalom desne noge snažno o pod i istodobno snažno izbace lijevu nogu naprijed tako da bude za duljinu stopala ispred desne. Na posljednju četvrtinu slijedi udarac lijevom nogom, nešto slabijeg intenziteta.“

Čitavo su vrijeme koljena malo pogrčena (savijena). Namjerno smo ostavljali pojedine izraze i način opisivanja koji su bili korišteni u knjizi *Folklorni plesovi Istre* (Ivančan, 1963). Ponavljanjem tog osnovnog elementa dobije se figura prebirat.

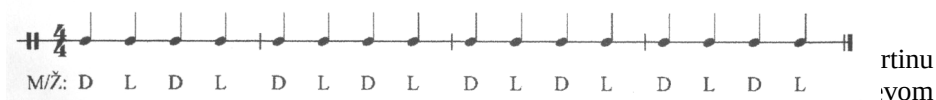
Valcanje ili *valcat* je figura u kojoj se svaki par okreće oko svoje osi u smjeru hoda kazaljke na satu. Partneri gledaju jedan prema drugom i to na način da se dotiču desnim bokovima. Plesač svojom lijevom rukom uhvati plesačicu za njezinu desnu nadlakticu, a desnom rukom za lijevu lopaticu. Partnerica se svojim rukama drži za njegove nadlaktice.

Na prvu osminu izvođači udare desnom nogom o pod i istodobno saviju nogu u koljenu (naprave mali počućanj). Na drugu se osminu dignu u zrak na prstima lijeve noge i istodobno se na njima okrenu za oko 180 stupnjeva u smjeru kazaljke na satu. Na treću, petu i sedmu osminu rade što i na prvu, a na četvrtu, šestu i osmu osminu rade što i na drugu.

Ponavljanjem ovog takta dobiva se figura valcat.

Nakon valcat slijedi opet prebirat, a poslije toga šetat ili hodit uokole.

Šetnja ili *hodit uokole* je plesna figura najjednostavnije koračne strukture u kojoj parovi šeću u smjeru hoda kazaljke na satu po krugu. Partneri se drže jednako kao kod figure prebirat. Koračanje se izvodi točno u tempu muzičke pratnje.



Na treću četvrtinu udare jednako što i na prvu, a na četvrtu jednako što i na drugu dobu.

Ponavljanjem ovog takta dobiva se figura šetat ili hodit uokole.

Vrtnja ili *vrtnet* ili *obrnut* je najteža plesna figura, a izvodi se na način da plesač drži plesačicu tako da desnom rukom drži njezinu lijevu ruku iznad lakta, a lijevom rukom njezinu desnu ruku jednako tako. Plesačica drži plesača na isti način, samo što su njezine ruke s unutarnje strane.

Na prvu četvrtinu plesač zakorači desnom nogom naprijed i istodobno se okrene na njoj oko svoje osi za oko 180 stupnjeva u smjeru hoda kazaljke na satu. Plesačica učini lijevom nogom korak natrag i istodobno se na njoj okrene za oko 180°. Na drugu četvrtinu plesač napravi korak lijevom nogom unazad, kao što je to prije učinila plesačica, a ona desnom nogom naprijed, kao što je učinio plesač na prvu četvrtinu. Na treću se četvrtinu čini isti pokret kao i na prvoj četvrtini, dok se na četvrtu četvrtinu radi jednako što i na drugu.

Ponavljanjem ovog takta dobiva se figura *vrtnet*, odnosno *obrnut*.

Opisane koračne strukture, plesne figure, uočene i zabilježene davnih pedesetih godina 20. stoljeća prisutne su i danas u izvedbama *baluna* ili *balona* u Raši i dijelu Istre oko Labina (u Kršanu).

Danas se *balon* u izvođenju RKUD-a Rudar iz Raše izvodi na gotovo identičan način kao i sredinom prošlog stoljeća, a to nam potvrđuju izvedbe članova RKUD-a Rudar iz Raše i njihovog voditelja Brune Knapića na smotrama folklora istočnog dijela Istre *Labinski konti*.



Slika 5.3 Labinski tanec

4.1.3. Kršanski balun

Određene sličnosti, ali i poneke razlike mogu se pronaći u radu i izvođenju *baluna* u ne tako udaljenom Kršanu. Razmišljanja ljudi koji danas sudjeluju u kreiranju i djelovanju folklornog društva Ivan Fonović Zlatela iz Kršana mogu se interpretirati na sljedeći način. Voditelj KUD-a u Kršanu, Branimir Šaina, iznosi svoja opažanja i ističe kako su se tradicijski plesovi Istre danas „sakrili“ u kulturno umjetnička društva i „okamenila“ u neku od koreografija, prilagođenih za određeni

tip scene ili nastupa. Tako i lokalno kulturno umjetničko društvo „Ivan Fonović Zlatela“ iz Kršana, koristi navedeni oblik koreografija za svoje nastupe. To su uglavnom koreografije plesova Istre, pok. Cvetka Benazića: balon, šetepaši, istarska polka, mazurka, špic polka, rašpa i ostali plesovi s područja sjeverne Istre i Slovenskog primorja.

Osim navedenih plesova, najviše se izvodi balun (balon), koji je zadržao svoj nekoreografirani način plesanja. U KUD-u „Zlatela“ pleše se pet varijanti baluna (pet versi od balona) iz lokalnog područja: Kršonski balon, Šumberski balon, Labinski tanac, Sopčičev balon i Mrtvi balon. Imena baluna treba tumačiti s oprezom jer npr. Šumberski balon je za Kršance iz Šumbera, dok se Šumberčani ne bi u većini s tim složili. Tako je i za slučaj s Kršanskim balonom i Labinskim tancem. Mrtvi balon je takvog naziva jer se izvodi vrlo mirnim i odmjeranim koracima i plesao se na području Trgeta prema kazivaču Đordanu Viškoviću koji je i član navedenog društva. Sopčičev balon je imenovan od strane članova KUD-a Zlatela u čast pok. Ivanu Klapčić Sopčiću kao jednom od članova i kazivača KUD-a. Postojalo je još varijanti, ali su zaboravljene smrću njihovih baštinka. Univerzalne osobine navedenih balona su komunikacija između svirača (sopca) i plesača pogotovo s prvim i najiskusnijim plesačem (*capo di ballo*). On također određuje sve postavke plesa za vrijeme trajanja plesa, ovisno o raspoloženju, ozračju ili ugledu plesača s kojim pleše, i to: brzinu, temperament, naglašavanje koraka, trajanje i ponavljanje figura čak i način sviranja.

Ukratko, vrijedi princip po kojem – svi kao prvi – tako da ostali plesači moraju poštivati zapovijedi prvog, kolovođe. Naravno da svi navedeni pojmovi podrazumijevaju visoku uvježbanost, znanje i improvizaciju kao posljedicu svega prethodnog.

Kao većina baluna u Istri, „Kršonski versi od balona“ imaju četiri vrste koraka, i to kronološkim redoslijedom izvođenja: prebirat (prebiranje), valcat (valcanje), hodit na okoli (šetnja) i obraćat (vrtinja). Pojam valcanja je novijeg datuma vjerojatno od pok. Ivančana koji je 60-ih godina 20-og stoljeća vršio terenska istraživanja Istre. Tako da su za Kršance postojala tri osnovna koraka (gore navedena), a valcanje kao pojam nije postojao, već je bilo dio prebiranja. Prebiranje je osnova *baluna* i razlike u prebiranjima stvaraju i određuju varijantu i stil plesa.

Slijedi opis navedenih *baluna* i način izvedbe svakog koraka kronološkim redoslijedom:

KRŠANSKI BALON

PREBIRAT: Muškarci zatvaraju krug plešući osnovnim korakom (1, 2, 3, 4, 5-6) krećući se u lijevu stranu (u smjeru kazaljke na satu) i zabacujući desnu nogu unatrag (na 1). Dakle, prebiranje započinje desnom nogom u lijevu stranu. Zatim prilaze svojoj partnerici s blagim naklonom te zatvaraju veći krug okrenuti prema sredini kruga. Muškarci se nalaze s desne strane.

VALCAT: Valcanje se izvodi kao kod ostalih *balona* Istre. Plesni partneri su okrenuti jedan prema drugom i polukorakom (počućnjem na lijevoj nozi) okreće se u lijevu stranu.

HODIT NA OKOLI: Parovi se nakon komande okreću i nastavljaju hodajući u desnu stranu desnom nogom (obrnuto od smjera kazaljke na satu). Muškarci se nalaze s lijeve strane.

OBRAĆAT: Okretanje je također slično kao i u ostalih *balona* Istre. Partneri se drže okrenuti jedan prema drugom dlanovima u području lopatice na leđima. Okreću se s poluokretom, malo pognutim stavom, a noge su im jedna između druge.

ŠUMBERSKI BALON

PREBIRAT: Muškarci zasebno od žena zatvaraju dva kruga plešući osnovnim korakom (1, 2, 3, 4, 5-6) krećući se u lijevu stranu (u smjeru kazaljke na satu) i izraženo zabacujući noge na stranu – u čučanj (na 5-6). Započinje se lijevom nogom u lijevu stranu, a na 5-6 se izbacuju najprije desna pa lijeva noga. *Kapobalo* vodi drugi krug sa ženama, zatim otvara ženski krug i obavlja onaj muški s vanjske strane. Stvara se jedan krug s parovima okrenutim prema sredini kruga.

VALCAT: Slično kao i prethodni vers.

HODIT NA OKOLI: Slično kao i prethodni vers.

OBRAĆAT: Slično kao i prethodni vers.

SOPČIČEV BALON

PREBIRAT: Formacija i princip jednaki su kao i u *Kršanskom versu*. Razlika je u koraku, koji je sitniji, a noga se ne zabacuje unatrag, već se obje noge lagano izbacuju naprijed. Laganim se poskakivanjem naglašava svaki korak i, za razliku od *Kršanskog versa*, ukupno pomicanje kruga ulijevo znatno je sporije, čak i jedva da se i pomiče. Prebiranje započinje desnom nogom.

VALCAT: Slično kao i prethodni vers.

HODIT NA OKOLI: Slično kao i prethodni vers.

OBRAĆAT: Slično kao i prethodni vers.

LABINSKI TANAC

PREBIRAT: Nastao je vjerojatno po uzoru na način plesanja bliže okolice Labina, gdje ga plešu, naravno, na drugačiji način. Formacija i princip slični su kao i u *Kršanskom versu*. Razlika je u koraku, koji je dinamičniji i naporniji. Koraci (1, 2, 3, 4, 5-6) se izvode naizmjeničnim izbacivanjem noge prema naprijed, uz povike muškaraca „Ojaninena“, „Ninanineta“, „Aj kova je naša“, „Aj šoldi su vrazži“. Korak 5-6 se naglašava dvostrukim poskakivanjem (5, 5-6, 6). Odnosno (1; 2; 3; 4; 5, 5-6, 6). Također, prebire se desnom nogom u lijevu stranu.

VALCAT: Slično kao i prethodni vers.

HODIT NA OKOLI: Slično kao i prethodni vers.

OBRAĆAT: Slično kao i prethodni vers.

MRTVI BALON

PREBIRAT: Ovaj se *balon* također pleše u krug, ali muškarac i žena u paru su okrenuti jedan prema drugom u stavu kao kod *valcera* ili *polke*. Koraci su sitni (1, 2, 3, 4, 5-6) a najvažnije je, prema kazivaču, drncat. Drncanje podrazumijeva lagano poskakivanje slično kao kod *mazurke* ili *potresuljke*. Prebiranje započinje desnom nogom.

VALCAT: Korak je jednak kao i ostali versi, ali i dalje u stavu prebiranja.

HODIT NA OKOLI: Slično kao i prethodni versi, samo što muškarac partnericu drži za struk, a ona njega za ramena.

OBRAĆAT: Također slično kao i prethodni versi, ali s naglašenim drncanjem (vertikalnim titrajima). Efekt poskakivanja u okretanju postiže se tako da se navedeni poluokret izvede s jednim poskakivanjem noge na kojoj se okrećemo. Držanje je kao u valcanju.“

5.1.4. Barbanski balun

5.1.4.1. Barbanski balun - nekad

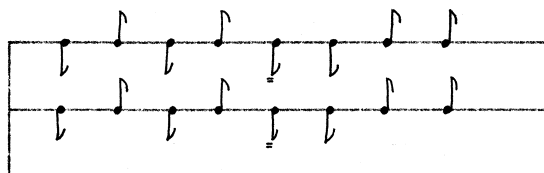
Nešto drugačiji način izvođenja istoga plesa, *baluna*, zapisan je na području Barbana. Davnih godina, sredinom 20. stoljeća, prema postojećim zapisima ples se izvodio kako je opisano, a zanimljivo je, prema postojećim zapisima i viđenoj izvedbi, da se i danas izvodi na jednak način.

Balun koji se izvodio na području Barbana sadrži tri osnovne figure i to redom: prebiranje ili kančenica, hodit (šetnja) i obraćanje (vrtnja).

Prema zapisima iz 1963. (Ivančan) prebiranje ili kančenica je figura koja se počinje izvoditi kada svirač na roženicama ili mihi započne sa svirkom, nakon čega mladići dolaze pred djevojke i svaki odabere sebi partnericu za ples. Kako se koji uhvati s kojom plesačicom počinje prebirati u smjeru koji je suprotan od hoda kazaljke na satu. Ovisno o prihvatu plesača, razlikujemo dva načina plesanja. Kod prebiranja plesač obuhvati desnom rukom djevojku oko struka, a lijeva mu je ruka o vlastitom boku. Lijeve je ruke plesačice o vlastitom pojasu, a desna ruka preko lijevog ramena plesača. Kod kančenice plesači se uhvate za obje ispružene ruke. Plesač ispruži ruke dignuvši prste u zrak, a djevojka ih zahvati odozgo svojim prstima.

Razlika između plesanja prebiranja i kančenice očituje se u načinu držanja i načinu plesanja plesačica. Dok su one pri prebiranju plesale jednako kao i plesači, kod izvođenja kančenice, držanje je uvjetovalo da partnerice plešu okrenute leđima unatrag.

Kod prebiranja, plesači su plesali na ovaj način:



Na prvoj osmini izvođači poskoče na lijevoj nozi i to malo naprijed. Plesačice, koje plešu po vanjskoj kružnici, imat će krupnije pokrete u smjeru naprijed. Na drugoj osmini izvođači poskoče naprijed na desnoj nozi i odskoče njome u zrak. Na trećoj se osmini izvodi što i na prvoj osmini. Na četvrtoj osmini izvođači poskoče na desnu nogu naprijed, ali se njome ne odbijaju u zrak, već noga ostaje na zemlji za trajanja čitave osmine. Na petoj osmini izvođači udare snažno lijevom nogom o pod zakoračivši naprijed i odmah poslije udarca odskoče u zrak. Na šestoj se osmini

ponovno dočekaju na istu, lijevu, nogu i u tom položaju ostanu sve dok traje ta osmina. Na sedmoj osmini slijedi udarac desnom nogom o pod, ali je taj slabiji od onog na petu osminu. Odmah nakon udarca odskoče u zrak. Na osmoj osmini izvođači stanu na desnu nogu i odbiju se u zrak.

Ponavljanjem ovog takta dobije se plesna figura prebiranje.

Kod kančenice će se zbog drugačijeg držanja plesačice plesati nešto drukčije.

Na znak prvog plesača (kolovođe), tj. kada on dva-tri puta snažno udari o pod, svi spuste ruke te učine nekoliko koraka hodajući.

Šetnja ili *hodit* izvodi se na način da izvođači obilaze po krugu u smjeru koji je obrnut od kretanja kazaljke na satu. Takt se sastoji od četiri četvrtine. Na prvoj četvrtini izvođači zakorače desnom nogom naprijed, a na drugoj četvrtini lijevom nogom. Na trećoj i četvrtoj četvrtini izvodi se što i na prvoj, odnosno drugoj četvrtini.

Ponavljanjem ovog takta dobije se figura *hodit*.

Vrtanja ili *obraćanje* je figura koja se izvodila na identičan način kao plesna figura *vrtet* kod labinskog *balona*.

Nakon *obraćanja* kolovođa udari nogom snažno o pod. Plesači se individualno okrenu oko svoje osi, tako da muškarci ostanu bliže središtu kruga, ali da svi izvođači gledaju u smjeru hoda kazaljke na satu. Na taj će se način plesačice naći s lijeve strane svojih partnera. Tako okrenuti i postavljeni hodaju pola kruga, a zatim, nakon ponovnog udarca kolovođe, nogom počinju izvoditi prebiranje, kao na početku plesa.

Čitava se ta kompozicija izvodi tri puta i na taj način ples završava.

Kao i u okolici Labina, tako se i danas u Barbanu i njegovoj okolici pleše *balun* koji nije doživio nikakve promjene u svome izričaju od izvedbe zabilježene 1963. godine.

Tome nam svjedoče podatci iz monografije o Barbanu, *Barbanska dota*, (Maurić 2007: 55), u kojoj su lijepo opisani svi zanimljivi podatci o folkloru Barbanštine.

4.1.4.2. Barbanski balun - danas

Danas se u Barbanu najčešće izvode *balun*, *balo di kušin*, *polka*, *mazurka* i *sette pasi* (*šetepaši*). Danas je za balun iz Barbana zanimljivo istaknuti da se koreografija nije promijenila u proteklih 50 godina, što vrlo zorno oslikava prenošenje tradicije plesanja ovoga plesa s generacija na generacije mladih plesača, dugi niz godina.

4.1.4. Balun iz Rovinjskog sela

4.1.4.1. Balun iz Rovinjskog sela - nekad

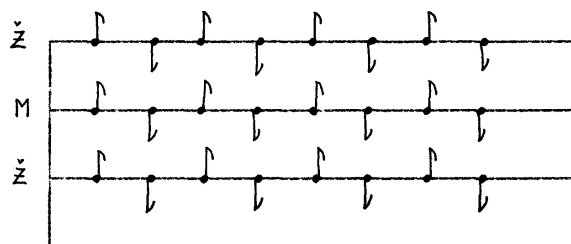
Mjesto u kojemu se također plesao *balun* bilo je Rovinjsko Selo. Način plesanja bio je puno drugačiji od ostalih izvedbi i određen brojem plesača, što je direktno utjecalo na odabir koračnih struktura i tlocrtnih rješenja u izvođenju figura. *Balun* iz Rovinjskog Sela plesao se, i još se danas pleše, na vrlo specifičan način. Karakteristično je da se pleše u trojkama koje sačinjavaju jedan plesač i dvije plesačice. Osnovne koračne strukture koje uvjetuju plesne figure ovog *baluna* jesu prebiranje i vrtiti se.



Slika 5.3 Plesna trojka iz Rovinskog sela

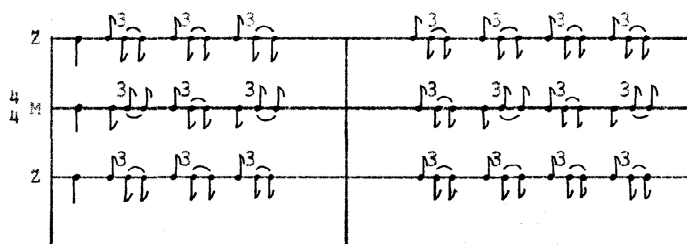
Nakon što svirač na mihi započne svirati uvod, plesne se trojke postave na svoja mjesta. Njihovo je držanje obično, za ruke, gdje plesač stoji u sredini, a svaka plesačica s jedne strane. Kao i u drugih društava, učinjene su analize pojedinih figura ili, bolje rečeno, koračnih struktura plesa.

Za koračnu strukturu prebiranja možemo istaknuti da se svaki takt sastoji od osam osmina i njegovim se ponavljanjem dobije figura prebiranje.



Na prvoj se osmini poskoči desnom nogom u mjestu, udari se njome snažno o pod i neposredno nakon udarca odskoči njome u zrak. Na drugoj se osmini poskoči lijevom nogom na mjestu i odmah se njome odbije ponovno u zrak. Na trećoj, petoj i sedmoj osmini izvodi se što i na prvoj osmini, dok se na četvrtoj, šestoj i osmoj osmini izvodi što na drugoj.

Vrtnja ili *vrtniti se* započinje kada svirač promijeni melodiju svirke i zasvira *vrtniti se*, plesačice se jednom okrenu oko svoje osi, kao što su to učinile i prije prebiranja, a zatim se uhvate u krug na specifičan način. Obgrljeni u trojku čine kompaktnu cjelinu. U tom položaju najprije dokoračno poskakuju u smjeni kazaljke na satu, otprilike u trajanju polovine melodije *vrtniti se*. Prvi se takt sastoji od jedne četvrtine i tri triosminske triole. Ostali se taktovi sastoje od četiri troosminske triole.



Plesač

Plesač se na prvoj četvrtini okrene u smjeru hoda kazaljke na satu i zakorači lijevom nogom naprijed odbacivši se na kraju četvrtine u zrak. Na prvu osminu prve triole padne na istu, lijevu nogu. Na drugu zakorači desnom nogom naprijed da bi se na treću njome odbacio u zrak. Na prvu osminu druge triole padne na istu, desnu nogu. Na drugu osminu zakorači lijevom nogom naprijed da bi se na treću njome odbio u zrak. Na trećoj trioli pleše kao i na prvoj. U sljedećem taktu će se na prvu i treću triolu izvoditi što i na drugu triolu u prvom taktu, a na drugu i četvrtu što i na prvu triolu prvog takta. Svaki idući takt jednak je kao i opisani.

Plesačica

Na prvoj četvrtini plesačice zakorače lijevom nogom u lijevu stranu u smjeru vrtne kola i odbiju se s njome na kraju četvrtine u zrak. Na prvu osminu triole padnu na prste desne noge koju su također pomaknule u lijevu stranu gdje je prije stajala lijeva. Na drugu osminu zakorače lijevom nogom u lijevu stranu i na treću se njome odbiju u zrak. Na drugu i treću triolu izvodi se što i na prvu triolu. Drugi i ostali taktovi sastoje se svaki od četiriju triola na kojima se izvodi što i na triolama prvoga takta.

Nakon plesanja u smjeru hoda kazaljke na satu, na drugu polovinu melodije vrtiti se vrte se u smjeru suprotnom od kretanja kazaljke na satu. Tada ples započinju desnom nogom. U prijelazu plesači imaju kratku pauzu na koju snažno udare dva puta objema nogama.

Figure se ponavljaju, a cijeli ples traje dok svirač svira ili kolovođa ne kaže dosta.

4.1.5.2. *Balun iz Rovinjskog sela - danas*

Danas *balun* iz Rovinjskog Sela po koračnim strukturama i nekim plesnim figurama ne odstupa od načina plesanja kako se izvodio i koji je prethodno opisan.



Slika 5.5 Vrtnja

I danas se *seljanski balun* i dalje izvodi u trojkama. Na pozornici se plesači u četiri ili pet trojki postave u polukrug. Najprije se u mjestu zapleše prebiranje, nakon čega se trojke počinju pomicati po krugu u desnu stranu jednakim koracima dok ne naprave cijeli krug. Prema sadašnjem koreografskom rješenju, nakon plesanja prebira u mjestu plesna trojka se zatvara i zapleše vrtiti se pri čemu partnerice izvode dokoračna kretanja desnom nogom u desnu stranu, a partneri započinju dječje poskoke također desnom nogom u desnu stranu. Na kraju glazbene fraze trokoračnim naglašenim prestupanjem kolovođe plesači mijenjaju smjer kretanja i počnu se vrtjeti u lijevu stranu, partnerice započinju dokoračno kretanje lijevom nogom, a plesači započinju izvoditi dječje poskoke lijevom nogom. Na kraju glazbene fraze nakon također trokoračnim naglašenim prestupanjem nastavlja se prebiranje u mjestu. U sljedećoj se figuri zatvaraju dvije trojke i ponavljaju se koračne strukture. Plesni je krug sada veći i sačinjen od dviju plesnih trojki. Nakon toga se ponovo nastavlja prebiranje. U koreografskom rješenju u jednoj figuri svi plesači zatvore cijeli krug i s istom koračnom strukturom otplešu vrtiti se u desnu i lijevu stranu. Držanje plesača prilikom izvođenja figure vrtiti se vrlo je specifično i to tako da se plesači obgrle rukama. Partneri obuhvate partnerice preko ramena, a partnerice svojim rukama obgrle partnere preko leđa. Na neki način partneri izgledaju obješeno preko ramena partnerice.

4.1.6. Balun iz Medulina

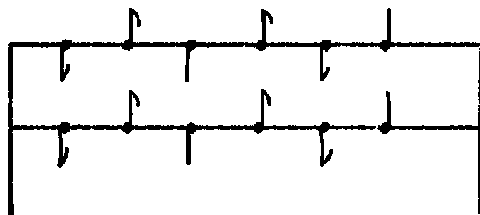
4.1.6.1. Balun iz Medulina - nekad

U južnom dijelu Istre nailazimo na opis plesanja baluna u Medulinu. Medulinski balun sadrži tri osnovne plesne figure: prebiranje, vrćenje i koračanje.

Plesači se postave nasuprot plesačicama. Svaki plesač prstom dozove svoju plesačicu. Kada ona priđe, on položi svoju desnu ruku na njezina pleća, lijeva mu je

o pasu, njezina je lijeva ruka na njegovu desnom ramenu, dok joj je desna o boku. Tako hodaju nekoliko taktova.

Pri izvođenju *prebiranja*, držanje je kao i u uvodu. Kod ove figure pete izvođača ne dotiču tlo. Svaki se takt sastoji od ovih ritmičkih djelova: osmina, osmina, četvrtina, osmina, osmina, četvrtina (Ivančan, 1963: 36).



Na prvoj i trećoj osmini izvođači poskoče na prstima lijeve noge, i to na mjestu. Na drugoj i četvrtoj osmini izvođači poskoče na prstima desne noge, također na mjestu. Na prvoj četvrtini izvođači doskoče čitavim stopalom lijeve noge, a desnu istodobno izbace za duljinu stopala naprijed. Pred kraj trajanja ove četvrtine izvođači se njome odbace neznatno u zrak. Na drugoj četvrtini doskoče čitavim stopalom desne noge, a lijevu istodobno izbace za duljinu stopala naprijed. Pred kraj trajanja ove četvrtine izvođači se njome odbace u zrak tako da budu pripralni ponovno započeti ples iznova, tj. izvesti pokret koji je opisan pod prvom osminom.

Kad glavni plesač povikne *opsasa*, plesačice se postave nasuprot plesača, uhvate se za desne ruke te opet prebiraju, ali na drugi način. Ovdje se svaki takt sastoji od osam osmina. Na neparne osmine izvođači udare lijevom nogom na mjestu, a desnu zabace natrag istovremeno dok su udarali lijevom. Na parne osmine izvođači učine korak na prstima desne noge, i to također na mjestu. Svi taktovi koji dolaze jednaki su prvom.

VRĆENJE - Ova figura nastupa nakon ponovnog uzvika *opsasa*, glavnog plesača.

Inače, ova je plesna figura identična labinskom valcanju, izuzev u držanju.

Nakon vrćenja dolazi ponovno prebiranje – *vis a vis* – gdje plesači stoje jedan nasuprot drugom.

Šetnja ili *koračanje* izvodi se tako da plesač obuhvati plesačicu desnom rukom oko struka, njezina je desna ruka na lijevom ramenu plesača, a slobodne ruke su im o struku. Svaki se takt sastoji od četiri četvrtine. Na prvu i treću četvrtinu izvođači zakorače desnom nogom naprijed i na nju prenesu težinu tijela. Na drugu i četvrtu četvrtinu plesači zakorače lijevom nogom naprijed i na nju prenesu težinu tijela.

Nakon određenog vremena plesač stane na mjestu. Desnom rukom iznad glave plesačice čini krugove, dok se ona vrti sama oko svoje osi u desnu stranu s rukama o bokovima.

Zatim plesač obuhvati plesačicu tako da mu ruke počivaju na njezinim plećima, pa se zajednički vrte. Svaki se takt sastoji od osam osmina. Na neparne osmine izvođači udare desnom nogom o pod i istodobno saviju nogu u koljenu, dok

se na parne osmine prsti lijeve noge podignu u zrak i istodobno na njima okrenu za 180 stupnjeva u smjeru kazaljke na satu.

Zatim ponovno dolazi sitno prebiranje *vis a vis*.

Na kraju plesa dolazi drugi oblik vrćenja. Dok je prijašnja figura vrćenja odgovarala labinskom valcat, ova je figura gotovo identična s labinskim vrtet. Jedina je razlika u tome što plesači u nekim trenucima zabacuju lijevu nogu natrag savijenu u koljenu pod pravim kutom.

4.1.6.2. Balun iz Medulina - danas

Danas se *balun* iz Medulina, poznatiji kao *medulinski balun*, prema kazivanju Saše Lorencina, izvodi na sljedeći način.

Ples započinje postavljanjem plesača u kolonu nasuprot plesačicama po cijeloj dužini širine pozornice, koje također stoje jedna iza druge.



Slika 5.6 početak baluna iz Medulina

U Medulinu se *balun* pleše organizirano odmah nakon Drugoga svjetskog rata kao vid okupljanja i zabave nakon napornog radnog dana. Prve veće nastupe članovi folklornog društva u Medulinu imaju već 1948. godine u Zagrebu i Beogradu.

U *medulinskom balunu* imamo sljedeće figure:

- šetnja – plesač i plesačica stoje rame uz rame, plesač drži plesačicu desnom rukom za njezin desni bok, dok plesačica lijevom rukom preko muške desne ruke drži plesača za njegov lijevi bok. Slobodne ruke stavljaju svatko na svoj bok palcem prema natrag, dok su svi ostali prsti prema naprijed. I plesač i plesačica kreću se lijevom nogom po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Komanda za kretanje je *opsa-sa*.
- 1-2-3-1 – (u Medulinu nisu nikada taj korak zvali prebir kao drugi – moram još provjeriti da li ima neko posebno ime). Izvodi se tako da se naizmjenice,

polutrčeći, krene lijevom (1), pa desnom nogom (2) i naskoči se na lijevu nogu (3), a desnu se prebaci preko lijeve, vratimo desnu nogu (1) na pod i prebacimo težinu na nju te prebacimo lijevu preko desne i ponovimo sve krećući lijevom nogom (1-2-3-1).

- Sljedeća figura – plesač je okrenut leđima prema krugu, plesačica je nasuprot njemu, drže se za dlanove desne ruke dignute u visini očiju dok su im lijeve ruke na bokovima. Plesač pleše naizmjenično izbacivanjem lijeve pa desne noge, svaku u svoju stranu bržim tempom, dok plesačica izbacuje samo desnu nogu ravno, a lijeva joj noga služi kao oslonac i držanje tempa. Drugi dio iste figure pleše se tako da i plesač i plesačica naskoče na desnu nogu, a lijevu nogu prebace preko desne i obrnuto.
- *Brižan coto* je korak koji u drugim društvima nazivaju valcat. Postoje dvije inačice. U prvoj se partneri drže kao u šetnji, ali plesač desnom rukom privuče plesačicu tako da tvore kut od oko 90 stupnjeva. Plesač malo izbaci desnu nogu prema naprijed i podplesačica izbaci desnu nogu prema naprijed tako da im se vrhovi cipela dodiruju pod kutom od 90 stupnjeva. U samom dodiru cipela je zamišljena os oko koje se plesači vrti. Plesač desnom nogom, lagano savinutih koljena, kreće prema naprijed, odnosno vrti se oko zamišljene osi potpomažući se lijevom nogom (šepa – *cota*), dok se plesačica jednakim korakom kreće prema natrag i na komandu *torna-sa* mijenjaju nogu, tako da je sad lijeva noga i plesača i plesačice naprijed pa mijenjaju smjer kretanja te plesačica ide prema naprijed, a plesač unazad.
- Druga se inačica razlikuje po držanju plesača. Partneri su okrenuti jedan nasuprot drugome bok uz bok. Kada su okrenuti desnim bokovima, idu u desnu stranu, a kada su okrenuti lijevim bokovima, idu u lijevu stranu. Plesači postavljaju ruke jedan drugome na lopatice, partnerice polažu ruke iznad plesačevih, dok su im laktovi blago savijeni. Korak se ne mijenja, jedino što se sada zamišljena os oko koje se pleše nalazi između plesača.
- *Pet đirih* – plesač je okrenut licem prema krugu, dok je plesačica unutar kruga okrenuta licem prema plesaču. Plesač pleše naizmjenično izbacivanjem lijeve pa desne noge svaku u svoju stranu bržim tempom i kažiprstom desne ruke iznad plesačičine glave simulira okret, lijevu ruku drži na boku, dok se plesačica s rukama na boku vrti u smjeru suprotnom od kazaljke na satu (za lijevom rukom) na lijevoj nozi za 180 stupnjeva svaki takt i tako pet punih krugova.
- Vrtinja – krećući u vrtanju iz šetnje plesač okreće desno stopalo u desnu stranu stavljajući ga između plesačičinih stopala i lagano se spuštajući u koljenima držeći je rukama za lopatice, dok plesačica u trenutku kada plesač stavlja stopalo između njezinih stopala radi polukorak i spušta se u koljenima kako bi zajedno uhvatili korak vrtinje. Ruke drži iznad plesačevih držeći ga za lopatice.

4.1.7. Balun iz Rudani

4.1.7.1. Balun iz Rudani - nekad

Zanimljiv je svakako i *balun* iz Rudani, a danas ga izvode plesači iz Cera kao *ceranski balun*, vrlo specifičan po koračnim strukturama, načinima držanja te promjenama smjera kretanja koji određuju ostale elemente plesa.

Ovaj *balun* sadrži šest figura, od kojih svaka ima svoje lokalno ime.

HOMO PO ŽENSKE – Na lijevoj se strani prostorije postave plesačice, a na desnoj plesači. Svirači odsviraju najprije uvod, a zatim počinju svirati prebiranje. Plesači se pod korak (u ritmu prebiranja) prošeću do plesačica. Plesači im pruže desne ruke, a plesačice se uhvate tako da svoju desnu ruku daju plesaču, a lijevu mu stave na desno rame. Slobodna plesačeva ruka spuštена je uz tijelo. Plesačice se nalaze s desne strane plesača držeći desnu ruku partnera ispred svoga pojasa.

Nakon sastavljanja parova slijedi šetnja (hodit) kod koje formirani parovi u opisanom položaju jednostavno šetaju *pod korak* u smjeru koji je suprotan od hoda kazaljke na satu.

Prebiranje ili prebirat započinje kada je prvi plesač, kolovođa sa svojom partnericom, došao pred svirača i snažno udario nogom o pod. Tada svi parovi počinju prebirati držeći se za desne ili za obje ruke. Pritom su partneri okrenuti licem o lice i okreću se na mjestu oko svoje osi, na jednu ili na drugu stranu.

MALI OKRET - Ova je figura istovjetna labinskom valcat.

OBRNI SE MALA - Kolovođa stupne nogom (udari desnom nogom) pred sviračima u želji da zasviraju *obraćat*. Nakon toga svi plesači podignu desne ruke, a plesačice se okrenu oko svoje osi držeći se svojim lijevim rukama za njih. Plesačice okret izvode na desnoj nozi za 360 stupnjeva u smjeru kretanja kazaljke na satu.

OBRAĆAT – Nakon što su se plesačice okrenule oko svoje osi, plesači uhvate svoje partnerice za lopatice, a one njih za ramena te se stanu *obraćati* tako da prvi krene kolovođa, a zatim i ostali za njim. Parovi se obraćaju oko svoje osi u smjeru kazaljke na satu, a čine putanju po velikom krugu u smjeru hoda kazaljke na satu. Prestaju se obraćati kanonski i ponovno plešu redom od hodit dalje. Nakon trostrukoga ponavljanja svih figura – *balun* je gotov.

Možemo konstatirati da se *balun* sastoji od dviju glavnih figura: prebiranja i vrtnje parova. Naime, njih sadrži svaki istarski *balun*. *Balun* se pleše uz roženice ili mih. Melodija počinje kratkim uvodom, koji najavljuje ples. Melodija se zatim više puta ponavlja tijekom cijeloga plesa i bogato je ritmički varirana.

Svršetak *baluna* označuje podulja kadenca.

4.1.7.2. *Balun iz Cere (Rudani) - danas*

O izvedbi *baluna* iz Cera danas svjedoči voditelj i plesač Franko Zec.

Prema njegovim iskazima i njihove izvedbe na pozornici *balun* iz Cera nije u svojoj izvedbi doživio bitne promjene. Izvodi se kao i prije 50 godina. Koračne su strukture jednake kao i tada, a držanja se također ne razlikuju. Kretanje parova po krugu s promjenama smjerova kretanja također je jednako onome zapisanom 1957. godine u Žminju.

4.1.8. **Djeca i plesne strukture baluna**

Djeca predškolske dobi, sukladno njihovim razvojnim karakteristikama, nisu u mogućnosti izvesti sve opisane karakteristične koračne strukture, već se voditelji i

odgajateljice u vrtiću, predškolskim ustanovama odlučuju za stilizirane izvedbe plesnih koraka, figura i plesnih slika.

Kako se približavamo školskom uzrastu, već od trećeg razreda osnovne škole, u skladu sa svojim razvojnim karakteristikama, neki učenici sa sve većom sigurnošću, tehničkom i stilskom izvedbom, mogu izvoditi većinu koračnih struktura i ples u cjelini na zavidnim razinama u konačnim izvedbama.



Slika 5.2 Djeca plesači

Izuzetak je vrtnja koju je još uvijek teško usvojiti u konačnom obliku pa se ta figura u radu s djecom izbjegava, modificira ili se iskaže jedan plesni par koji je vrtnju u mogućnosti izvesti u trajanju nekoliko taktova.

U starijim su razredima sve manje prisutne razlike u doživljaju izvođenja *baluna* kao plesa kada su u pitanju koračne strukture, ali se počinju uočavati razlike u izvedbi prema dijelovima Istre iz kojih dolaze plesači (Labin i okolica, Pazin, Rovinj). Može se zaključiti da sukladno temperamentu i karakteristikama voditelja plesači koje voditelj uvježbava interpretiraju većom ili manjom dinamičnošću i entuzijazmom ples koji izvode.

4.2. Ostali folklorni plesovi u Istri nekad i danas

Osim *baluna*, u Istri su se izvodili i drugi plesovi pa ćemo se u ovome poglavlju osvrnuti i na njih. Opisat ćemo one koji bi spadali u skupinu plesova za koju Ivančan napominje da su manje poznati i koji su se već tada, 1963. godine, rijetko ili se uopće nisu izvodili. Bile su to zanimljive formulacije za ono vrijeme, kada je knjiga *Istarski narodni plesovi* nastajala. Današnje vrijeme pokazuje malo drugačiju sliku od one koju je Ivančan zapisao tada pa imamo slučajeve da se neki od plesova koji su se tada slabije i rjeđe izvodili, danas ipak izvode u dosta širokom opsegu po školama i KUD-ovima. Neki se od tih plesova izvode u cjelini, tehnički i stilski kako su se nekada izvodili, dok su kod drugih inačice pojedinih plesova s koreografskim rješenjima prilagođene novom vremenu u kojemu se plešu. Uza sve navedeno, koračne strukture, plesne figure i koreografije, prilagođavaju se i mlađim

dobnim skupinama djece, s obzirom na njihovo sve ranije počinjanje plesanja i prema njihovim razvojnim karakteristikama. Za primjerenu izvedbu plesnih struktura djece mlađega dobnog uzrasta, jako je važna razina usvojenosti biotičkih motoričkih znanja potrebnih za što primjereniju izvedbu cjelovite motoričke strukture i plesne figure (hodanja, poskakivanja u mjestu i u kretanju, okretanja u mjestu i u kretanju uz ritam glazbene pratnje itd.).

U ovome će se dijelu opisati *mazurka, šete paši, špic polka, stara istarska polka i balo di kušin i balo di sedia*.

4. 2. 1. Mazurka

Mazurka je ples koji se izvodi u trodobnoj mjeri, u paru, standardnim držanjem tako da partner desnom rukom obuhvati partnericu oko tijela do njezine lijeve lopatice, dok je desna ruka partnerice položena na lijevu ruku partnera, koja je ispružena sa strane u visini ramena. Koračnu strukturu plesa karakteriziraju koraci s počučnjem naizmjenično na lijevoj i desnoj nozi.

Partner ples započinje lijevom, a partnerica desnom nogom naglašenim počučnjem. Na svaku dobu glazbene pratnje (četvrtinu) naizmjenično se premješta težina tijela s lijeve na desnu nogu plesača, tj. s desne na lijevu nogu plesačica. U svakom novom taktu na prvoj dobi, četvrtini, plesač, odnosno plesačica, počučanj izvode na drugoj nozi u odnosu na prethodni takt.

Ovisno o koreografskim rješenjima, ples se izvodi u svim tlocrtnim oblicima s promjenama smjera kretanja unaprijed i unatrag te po krugu.

Jedna od plesnih slika u mazurki mogu biti okreti plesnoga para koji se izvode u mjestu i/ili u kretanju po krugu, pri čemu se plesni par okreće oko svoje vertikalne osi u smjeru kazaljke na satu, a može i u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Kretanje parova po pozornici tlocrtno može biti riješeno po dužini i širini pozornice te kretanjem po dijagonalama (Kršan).

Mazurku kao ples pratili su gunjci, organi (usna harmonika) i triještina (dijatonska harmonika na gumbi). Danas je ulogu pratećeg instrumenta preuzela harmonika. Glazbeno-plesna fraza sadrži osam taktova trodobne mjere.

U Barbanu su zapisali da se *mazurku* izvodi „punktiranim ritmom i čestim naglascima na drugoj ili trećoj dobi takta“ (Maurić, ur., 2007).

Ostali se elementi, poput držanja, ne razlikuju od već opisane inačice.

Kretanje para je po krugu takvo da se plesači pomiču poskocima s noge na nogu laganim okretima suprotnim od kazaljke na satu. Plesačica se po krugu pomiče leđima okrenuta u smjeru kretanja.

Nadalje se cijeli par zavrti dvaput oko svoje osi izvan kruga. Plesne se figure ponavljaju sve dok kolovođa ne da znak za kraj plesa, nakon čega se parovi kanonski zaustavljaju i naprave polukrug.

Danas mazurku izvode folklorne skupine s dužim stažom postojanja (Medulin, Barban, Rovinjsko Selo, Raša i Cere), kao i mlađa društva poput onih u Tinjanu, Vodnjanu, Pazinu, Svetvinčentu, Raklju i još nekim mjestima. Prema koračnim strukturama mazurku izvode na identičan način, a se razlikuju u koreografskim rješenjima.

4.2.2. Valcer

Valcer se plesao u istarskim selima. Ubrajamo ga među narodne plesove jer se stilski pleše na drugačiji način od standardnoga plesa, koračne se strukture izvode nešto određenije (Ivančan 1963: 275), a kao glazbenu je pratnju imao istarske narodne instrumente (roženice, surle, mišnice).

Slijedi kratka analiza plesa kako je ples vidio i opisao Ivančan 1963. godine.

Držanje je pri plesu, prema Ivančanu, jednako onome kod građanskih parovnih plesova. Ples se sastoji od dva tročetvrtinska takta koji se ponavljaju sve dok glazba svira. U prvom taktu na prvoj četvrtini plesači zakorače desnom nogom poludesno naprijed uz mali počučanj. Jednako plešu i plesačice zakoračivši lijevom nogom polulijevo natrag. Na drugoj četvrtini plesači primaknu lijevu nogu do desne i na nju prenesu težinu tijela. Jednako tako i plesačice primaknu desnu nogu do lijeve. Na trećoj četvrtini plesači zakorače desnom nogom poludesno naprijed, a plesačice polulijevo natrag.

U drugom taktu na prvoj četvrtini plesači zakorače lijevom nogom polulijevo natrag, uz mali počučanj. Plesačice tako zakorače desnom nogom poludesno naprijed. Na drugoj četvrtini plesači primaknu desnu nogu do lijeve i na nju prenesu težinu tijela. Na jednak način plesačice primaknu lijevu nogu do desne. Na trećoj četvrtini plesači zakorače lijevom nogom polulijevo natrag, a plesačice desnom poludesno naprijed.

Danas *valcer* kao folklorni ples izvode plesači zajednice Talijana iz Galižane i Umaga. Način izvođenja plesa, prema koračnim strukturama, nije jednak ovome opisanome 1963. godine.

4.2.3. Šetepaši

Šetepaši je ples koji se pleše u dvodobnoj mjeri i koji se izvodi u paru, klasičnim držanjem kao u standardnim plesovima. Plesač obuhvati plesačicu desnom rukom do njezine lijeve lopatice. Partnerova lijeva ruka je ispružena u stranu i na nju partnerica polaže svoju desnu ruku dok lijevu ruku drži položenu na partnerovu desnu ruku i rame.

Ples se tehnički i stilski može izvoditi, i izvodi se, na dva načina.

Prvi je način da se koraci izvode s počučnjem na nogu koja prva kreće u smjeru kretanja (muški lijevom nogom prema naprijed, tri koraka, a partnerice desnom nogom prema natrag, tri koraka), pri čemu je gornji dio tijela u uspravnom položaju, a držanje klasično (ravnog trupa).

Drugi je način izvođenja takav da u koračnoj strukturi plesač poskakuje s noge na nogu kojom se kreće u smjeru kretanja (s desne na lijevu nogu tri koraka M), najčešće u stranu, dok se tijelom izvode naglašeni otkloni trupa u struku u lijevu stranu, a nakon toga otkloni u desnu stranu desnom nogom (tri koraka). Partnerice sve ovo izvode suprotnim nogama u drugu stranu. Ruke se partnera kreću intenzivnije prema dolje, kretanjem u lijevu stranu i prema gore, kretanjem u desnu stranu. Prilikom okreta ruke mogu biti mirne i paralelne s podlogom ili nastaviti s otklonima u skladu s ritmičkim i koračnim strukturama koje se izvode.

Smjerovi kretanja plesnoga para mogu biti naprijed, natrag, lijevo i desno.

Partner započinje ples lijevom, a partnerica desnom nogom.

Prema koračnim strukturama pleše se isto kao što je prethodno opisno pomicanjem plesnog para u prostoru u lijevu stranu lijevom nogom plesači, odnosno desnom nogom plesačice. Tri i po koraka, sedam dodira podloge u lijevu stranu i isto toliko u desnu stranu, slijede jedan i po korak ili tri dodira podloge u lijevu stranu i povratno u desnu stranu. Nakon toga slijedi okret i ponavljanje jednog i po koraka s još jednim okretom.

Time je glazbeno-plesna fraza zaokružena nakon čega se ona ponavlja, ovisno o konačnom koreografskom rješenju.

U plesu se pridodaju i ostale figure, kao što su okreti partnerice ispod partnerove ruke i obrnuto.

Ako ples postavljamo pred učenike i očekujemo njihovu primjernu izvedbu, možemo preporučiti za početak način plesanja s otklonima tijela i naskocima s noge na nogu u koračnoj strukturi. Kako se djelomično sužava mogućnost tlocrtnih rješenja, maštovitost i kreativnost voditelja koji rade s mlađim dobnim skupinama bit će od odlučujuće važnosti za odabir plesnih figura i koreografskog rješenja u cjelini.

4.2.4. Špic polka

Špic polka je ples koji se pleše u dvodobnoj meri. Po koračnoj se strukturi izvodi trokorakima u poskoku s noge na nogu gdje partner započinje prvi trokorak lijevom nogom (LDL), a partnerica desnom (DLD).

Ples se izvodi u svim tlocrtnim pravcima: naprijed, natrag i u stranu, lijevu i desnu.

Osim navedenih tlocrtnih kretanja para, pojedine slike izvode se i na sljedeći način: u jednoj glazbeno-plesnoj frazi plesni se par odvaja tako da partner i partnerica započinju u mjestu kretanje prema natrag – partner lijevom, a partnerica desnom nogom. Nakon dva trokoraka unatrag, sa sljedeća se dva trokoraka partner okreće u lijevu stranu započinjući lijevom nogom, a partnerica u desnu stranu započinjući desnom nogom. Slijede dva trokoraka partnera ulijevo, lijevom nogom, a partnerice udesno, desnom nogom. Posljednja se dva trokoraka u glazbeno-plesnoj frazi izvode u mjestu, partner lijevom, a partnerica desnom nogom.

Sljedeća glazbeno-plesna fraza započinje stojeći u mjestu, pri čemu si partneri prijetu naizmjenično desnim pa lijevim rukama tijekom četiri glazbene dobe, dva takta.

Nakon toga okreće se kao u trećem taktu prethodne glazbeno-plesne fraze. Posljednja dva takta završavaju približavanjem partnera i nastavljanjem izvođenja plesnih figura i koreografskih rješenja. Ove dvije glazbeno-plesne fraze čine jednu cjelinu koja se može i ponoviti u različitim tlocrtnim oblicima, u krugu ili u vrstama (muškim i ženskim vrstama koje su nasuprotne). *Špic polku* karakteriziraju intenzivne vrtnje para po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu, a par se okreće oko svoje vertikalne osi u smjeru kretanja kazaljke na satu.

Držanje para je klasično, kao u standardnim plesovima i/ili kao u plesu *šetepaši*.

Ovaj se ples plesalo uz pratnju harmonike triještine ili tambure (na dvije žice). Melodija na koju se pleše sastoji se od male rečenice koja sadrži osam taktova. Oni se naizmjenično ponavljaju u tonalitetima udaljenim za kvintu.

Ivančan opisuje da se ples sastoji od dvadeset četiri takta koji se ponavljaju sve dok glazba svira, međutim, on prikazuje drugu melodiju koja se sastoji od četiri takta koji se šest puta ponavljaju.

Ako ovaj ples pokušamo realizirati s djecom mlađeg školskog uzrasta, vjerojatno ćemo u tome i uspjeti. Djeca postavljenu koračnu strukturu mogu usvojiti. Ovisno o broju ponavljanja razina usvojenosti te strukture gibanja će se mijenjati i postajati sve bliže primjerenom i kvalitetnoj tehničkoj i stilskoj izvedbi mladih plesača.

Polka

Polka pripada najraširenijim i najpopularnijim plesovima. Može se sa sigurnošću tvrditi da je polka od svih građanskih parovnih plesova, koji su u 19. stoljeću i prije prodirali u naše krajeve, ostavila najviše utjecaja i jasnih tragova. Ondje gdje je u narodnom plesanju već prije postojalo elemenata sličnih *polki*, ona će uhvatiti dublji korijen i dulje će se održati u životu, dok u krajevima koji su koreografski čvršće vezani na formu *kola*, ni *polka* nije mogla uvijek razbiti taj omiljeni oblik. Ipak, ovaj je ples popularan i omiljen gotovo u cijeloj Istri.

Zanimljiva je činjenica kako su narodni instrumenti u Istri (roženice, mih, vidalice, šurle) primili *polku* i ona se izvodi na najrazličitije načine.

Plesači se drže kao kod modernih plesova i plešući obilaze dvoranu/plesni prostor u smjeru koji je obrnut od smjera kazaljke na satu. Svaki se plesni takt sastoji od dviju osmina i jedne četvrtine.

U prvom taktu na prvoj osmini plesači zakorače lijevom nogom polulijevo natrag, a plesačice desnom poludesno naprijed. Na drugoj osmini plesači privuku desnu nogu do lijeve i na nju prenesu težinu tijela, a plesačice na jednako tako lijevu do desne. Na četvrtini plesači zakorače lijevom nogom polulijevo natrag, a plesačice poludesno naprijed. U drugom taktu na prvoj osmini plesači zakorače desnom nogom poludesno naprijed, a plesačice lijevom nogom polulijevo natrag. Na drugoj osmini plesači primaknu lijevu nogu do desne i na nju prenesu težinu tijela, a plesačice na desnu do lijeve. Na četvrtini plesači zakorače desnom nogom poludesno naprijed, a plesačice lijevom polulijevo natrag.

Svi neparni taktovi koji slijede jednaki su prvom, a parni drugom taktu, Okrećući se tako oko svoje osi u smjeru hoda kazaljke na satu parovi ujedno napreduju po kružnici u smjeru koji je obrnut od smjera kretanja kazaljke na satu (Ivančan 1963).

4.2.5. Stara (Istarska) polka

Stara istarska polka (cotiš, po starinsko, starinski ples – Ivančan 1963: 229-230, 247) je dvodobni ples. Po koračnoj su strukturi izraženi naglašeni trokoraci (koraci s privlačenjem prema naprijed, blago u stranu i koraci u okretu).

Držanje plesnog para je klasično, kao u standardnim plesovima, a plesni se par u pojedinim slikama okreće po krugu u smjeru suprotnom od kazaljke na satu i oko vlastite osi para u smjeru kazaljke na satu (jedan ili dva kruga po 360 stupnjeva).

Plesni korak započinje partner lijevom nogom polulijevo natrag s privlačenjem desne (LDL) i tako naizmjenično (DLD) krećući se po krugu ravno prema naprijed u smjeru suprotnom od kazaljke na satu.

Partnerica se u paru kreće poludesno naprijed započinjući desnom nogom privlačenjem lijeve (DLD) i nastavlja lijevom (LDL) – suprotno od partnera (Ivančan 1963: 230).

U drugoj se plesnoj slici partnerica okreće oko svoje vertikalne osi u smjeru kazaljke na satu, dok partner u mjestu izvodi počučanj na desnoj nozi.

Taj se ples plesao uz mih (mijeh), svirale, vidalice i organiće (usnu harmoniku), a danas uz harmoniku i roženicu ili gunjce. Melodiju čine četiri dvotaktne fraze koje se ponavljaju da bi se potom transponirale za čistu kvartu naviše.

I ovaj se ples može primjereno postaviti pred mlađe dobne skupine plesača. Prema strukturama kretanja i tlocrtnim rješenjima može se očekivati da bi djeca s optimalnom razinom opterećenja i uvježbavanja kroz neko vrijeme polučila vidljive rezultate u izvedbi ovog plesa.

4.2.6. Plesna igra – *ples s jastukom, ples sa stolicom*

Ples s jastukom i *ples sa stolicom* možemo svrstati u plesne igre (Ivančan) koje se i danas izvode u nekim KUD-ovima u Istri.

Balo di kušin i *balo di carega* (ponekad u izvedbi bliskoj originalu s jastukom na stolici) su plesovi koji se izvode dijelom u zatvorenom kolu, a dijelom i u otvorenom kolu.

Balo di kušin se, prema zapisu Ivančana iz 1963., izvodio tako da su se u kolu naizmjenično držali za opušteno ruke plesačice i plesači. Moglo se dogoditi da su izvođači i u tzv. slobodnom poretku, bitno je bilo da je u kolu prisutan jednak broj djevojaka i mladića. U sredini se kola nalazila stolica s jastukom na kojemu je sjedio mladić. Iz kola sa stolca mladić je pozivao djevojku koja bi došla do njega, nakon čega bi otplesali vrtnju. Nakon otplesane vrtnje, djevojka bi sjedala na stolac s jastukom, a mladić je odlazio u krug. Za vrijeme plesanja para po krugu plesači u kolu bi plesali jednu vrstu prebiranje po krugu, pomicanjem kola po krugu u smjeru kretanja kazaljke na satu. U drugoj bi inačici poneki plesač izvodio poskoke s noge na nogu u kretanju kola po krugu, izbacivanjem noge koja je u zraku za dužinu stopala ispred stajne noge. U drugim se mjestima u Istri, poput Rovinjskoga Sela i Marčane, ovaj ples izvodio malo drugačije.

Danas ovaj ples ili plesnu igru u Istri izvode plesači većeg broja KUD-ova na različite načine. Kretanje plesača po krugu uglavnom je u smjeru kazaljke na satu, dok su koračne strukture različite.

Ples započinje zatvaranjem kruga u kojemu je prethodno postavljena stolica na koju kolovođa posjedne djevojku. „Umjesto stolice u sredini kruga može stajati djevojka s jastukom (kušinom) na glavi. Kolovođa daje znak za početak plesa snažnim udarcima o pod (tri udarca). Kolo se započne kretati u smjeru kretanja kazaljke na satu, a prvi korak je desnom nogom iza lijeve (sve do sada opisano pleše se u Barbanu). Kada kolovođa da znak za prestanak svirke, kolo se zaustavlja, a djevojka odabire mladića. Kada ga je odabrala položi kušin na pod i oni oboje kleknu držeći se za ruke, najprije djevojka a onda mladić. U klečećem položaju na jastuku mladić i djevojka se poljube, a nakon toga ustanu, djevojka prva. Nakon

poljupca otplešu vrtnju *vrtnet* okrećući se oko osovine plesnog para u smjeru kretanja kazaljke na satu, a po unutrašnjosti kruga suprotno od kretanja kazaljke na satu držeći jastuk (kušin) iznad glave. Partneri se drže desnim rukama ispod pazuha, a lijevim rukama drže kušin na suprotnim stranama. Dok par u sredini pleše, ostali plesači plešu prebiri u krugu krećući se u smjeru kretanja kazaljke na satu. Kada par u sredini otpleše cijeli krug, kolovođa daje znak za prestanak svirke trima jačim udarcima o pod. Svi se plesači na taj znak zaustavljaju, a mladić otprati djevojku na svoje mjesto u kolu i s kušinom ostaje u središtu kola. Plesna igra se nastavlja na identičan način sve dok svi plesači ne biraju ili budu odabrani. Kada posljednji par počne plesati, kolo se zaustavlja, a plesači plešu u mjestu plješući u ritmu glazbe. Nakon nekog vremena kolo se polako otvara (Barban).“

U nekim drugim dijelovima Istre ovaj se ples izvodi slično s time što se koračne strukture mogu mijenjati i izvoditi na nekoliko načina. Neke od inačica su sljedeće: plesači kreću desnom nogom preko lijeve u lijevu stranu ili, kako je opisano, desnom nogom iza lijeve u lijevu stranu. Zanimljive su mogućnosti izvedbe prebira u doskoku na „peti i šesti korak“ (treća i četvrta doba) koje mogu biti kao kod većine verzija baluna. Mogu biti takve da plesači doskoče čvrsto na desnu nogu na trećoj dobi (pet...), a na četvrtoj dobi (šest...) ostanu u čvrstoj poziciji na desnoj nozi koliko traju dvije dobe, trća i četvrta, zatim se prebiri može izvoditi trčecim koracima desnom nogom u lijevu stranu i dječjim poskocima na trećoj i četvrtoj dobi („pet i šest i“) nastaviti se kretati po kružnici. Druga mogućnost plesanja u trenutku zaustavljanja kola izvodi se tako da plesači umjesto prebira izvode jednonožne poskoke s noge na nogu okrenuti prema centru kruga, naizmjenično s desne, na koju najprije doskaču, na lijevu nogu.

Opisani se ples može primjereno provoditi i s djecom. Ako voditelj ne može djecu naučiti dječjim poskocima, mogu se koristiti stiliziranim koračnim strukturama. Forma zatvorenog kruga kao formacije i tlocrtnog rješenja može uvelike pomoći djeci. Koračne se strukture mogu kretati od običnoga hoda do trčanja s dječjim poskocima na izražene dobe i stilske odrednice plesa. Ostali se dijelovi plesa prilagođavaju pojedinim, nešto boljim, plesačima, za koje voditelj procijeni da bi mogli izvesti plesnu figuru, najbližu mogućim primjerenim strukturama kretanja, valcanje u mjestu, valcanje u kretanju po krugu ili možda nekoliko taktova same vrtnje.

4.3. Djelovanja folklornih društava u Istri danas

U ovom ćemo se poglavlju osvrnuti na događanja u proteklih 20-ak godina te ćemo nabrojiti kulturno-umjetnička društva koja su danas aktivna i koja sudjeluju na raznim smotrama folklora Istre.

Iz južne Istre i područja Pule KUD-ovi koji su danas aktivni i koji se proširuju i obogaćuju u svome radu jesu KUD Mendula iz Medulina, Uljanik iz Pule, Vodnjan iz Vodnjana, Savičenta iz Svetvinčenta, Barban iz Barbana, Društvo zajednice Talijana iz Galižane i Vodnjana, Mate Balota iz Ralja i Rakalj iz Raklja, a novoosnovano je i folklorno društvo iz Fažane.

Na području srednje Istre aktivnom plesnom folklornom izričaju pridonose društva KUD Pazin iz Pazina i Kosirići iz Tinjana. Na sjeveru su bila aktivna

folklorna društva u Dajli (Novigrad) i Umagu, od kojih se društvo u Dajli ugasilo, a KUD u Umagu djeluje, možemo reći stidljivo u internim krugovima.

U zapadnom dijelu Istre, na području Rovinja, Poreča, Kanfanara i Cera djeluju KUD-ovi Stjepa Žiža iz Rovinjskoga Sela, Plesarini iz Rovinja, Dvigrad iz Kanfanara i Cere iz Cera.

U istočnom dijelu Istre nešto su aktivnija društva Rudar iz Raše te Ivan Fonović Zlatela iz Kršana.

Aktivnosti pojedinih društava i ansambala imale su svoje uzlazne i silazne putanje, obično u vrijeme smjena generacija, kada su se želje za aktivnim radom u KUD-ovima mijenjale. Razlozi odlazaka ili privremenog prestajanja plesanja bile su udaje ili ženidbe, odlasci na školovanje i sl. To možemo pripisati normalnom razvojnom putu svakog KUD-a pod utjecajem jako ubrzanog razvoja suvremenog društva u cjelini i svakog pojedinca s njegovim promjenama interesa u životu.

U proteklih 20-ak godina, paralelno s navedenim KUD-ovima koji djeluju duži niz godina, u Istri započinju djelovati i raditi novoosnovani KUD-ovi. Oni se ravnomjerno rasprostiru po svim dijelovima Istre od Pule, preko zapadnog i istočnog dijela, kroz središnju Istru sve do Umaga na sjeveru.

Njihov se rad temelji na okupljanju mladih generacija, ali i generacija zrele životne dobi, a svojim radom potiču očuvanje nematerijalne kulturne baštine te plesanja istarskih tradicijskih plesova i sviranja na tradicijskim narodnim instrumentima.

Takova okupljanja, uvježbavanja i u konačnici nastupanja na prigodnim manifestacijama, u turističkim objektima, kao i na smotrama folkloru u Istri, imaju višestruki značaj. Veliku važnost imaju za očuvanje kulturne baštine istarskoga kraja, za poticanje mladih naraštaja u provođenju različitih oblika tjelesne aktivnosti, a poneki plešu i s ciljem skromnog materijalnog privređivanja kroz folklorno plesanje.

Oni malo stariji zaljubljenici u kulturnu baštinu (Pernić, Renato (pok.), Branko i Miloš te Orlić, Miho) nesebično prenose svoja znanja i iskustva u aktivnostima i područjima djelovanja, sviranja na tradicijskim instrumentima, plesanja tradicijskih plesova. Oni nešto mlađi pružaju veliku pomoć u logistici, okupljanju članova, pripremanju proba i nastupa.

Da bi se što kvalitetnije prenosila znanja sviranja i plesanja, KUD-ovi često zatraže pomoć iz drugih dijelova Istre u kojima poznati stručnjaci djeluju i rade. Turističke zajednice u cijeloj Istri od Istarske županije, općina i njihovih turističkih centara prepoznaju taj rad kao specifičnu aktivnost i promociju cijele Istre i njezinih dijelova.

Od nekad izdvojenih područja u kojima su se prikupljali zapisi (Ivančan), okolica Labina i Raše, Barbana i Žminja i/ili Rovinjskoga Sela, danas govorimo o većem broju osnovanih društava u Kršanu, Svetvinčentu, Tinjanu, Vodnjanu, Raklju i nekim drugim mjestima u Istri, koji u svome radu s mladim generacijama njeguju tradicijske plesove Istre, od kojih je i dalje najpoznatiji i najviše se pleše *balun*. Osim u novoosnovanim KUD-ovima u mjestima stanovanja, sve se više pleše i po osnovnim školama u Istri. Zanimljivo je da se time najviše bave učiteljice razredne nastave, koje su i same nekad bile aktivne članice društava, a danas vrijedne promicateljice učenja i čuvanja kulturne tradicije.

Stoga moramo navesti OŠ Neven Kirac iz Pule, danas OŠ Šijana kao reprezentativnu osnovnu školu u kojoj se dugi niz godina provodilo sistematsko uvježbavanje folklornih plesova Istre. Neumornim dugogodišnjim radom učitelja glazbene kulture, Branka Pernića, izrasle su generacije plesača, svirača i pjevača istarskih tradicijskih napjeva, svirača na tradicionalnim istarskim instrumentima i dobrih plesača svih plesova Istre. Feručo Kraljić u školi Vladimira Gortana u Žminju, također učitelj glazbene kulture, cijeli je svoj radni vijek s učenicima posvetio učenju tradicijskih običaja.

Do takvih se saznanja došlo već 1985. (Božić, 1985) kada se ustvrdilo da na području južne Istre (Pula – Rovinj – Pazin – Labin – Pula) kineziolozi u osnovnim i srednjim školama u jako malom opsegu provode tradicijske plesove Istre u nastavi tjelesne i zdravstvene kulture. Nažalost, situacija se nije puno promijenila.

Međutim, u ono vrijeme učiteljice razredne nastave nisu u tolikoj mjeri s učenicima provodile folklorne aktivnosti. Dalo bi se zaključiti kako pretpostavka s početka ovog priručnika, a koja upućuje da će se pojedinac, danas voditeljica ili voditelj, lakše i s entuzijazmom upustiti u rad s djecom i učenicima ako je i sam kao učenik sudjelovao u radu neke folklorne grupe, a kasnije se usavršavao uvježbavanjem folklornih plesova Istre. Učitelji razredne nastave s iskustvom plesača mogu svojim radom pridonijeti školi u kojoj rade i značajno utjecati na razvoj karakteristika antropološkog statusa djece i učenika.

Stoga valja naglasiti, i pohvaliti današnje djelatnike škola koji su se upustili u ovakav tip rada bez kojega bi mladi izgubili značajan dio prošlosti i tradicije ovoga kraja. Danas se, osim u školi Šijana u Puli, folklorni plesovi Istre uvježbavaju u školi Stoja u Puli, zatim u Sv. Lovreću, u Višnjanu, u Kanfanaru, u Žminju, u Vodnjanu, u Kršanu, u Podpićnu i nekim drugim školama u Istri.

Osim *baluna*, u većini se škola plešu i uvježbavaju i *šetepaši*, *špic polka*, *mazurka*, *stara istarska polka*, *balo di kušin* i *manfrina*. *Šetepaši*, *špic polka* i *stara istarska polka* plešu se u svim dijelovima Istre, dok se *manfrina* i *mazurka* plešu više prema slovenskoj granici, na području Umaga i Novigrada, a manje u drugim dijelovima Istre.

U zajednicama Talijana u Istri plešu se plesovi koji se razlikuju od većine dosad opisanih plesova. Ondje se najviše spominju plesovi poput *manfrine*, *furlane*, *mazurke*, a tek tada slijede *šetepaši* i inačice *polke*. *Balun* se uglavnom ne pleše.

Kao primjere navest ćemo plesove koje izvode članovi zajednice Talijana iz Galižane u originalnom opisu Matije Drandića.

I balli tipici della tradizione folcloristica di Gallesano.

I balli tipici di Gallesano tramandati fino ai giorni nostri sono due: el valser e la furlana. Per l'esecuzione di tali balli vengono usati due strumenti antichissimi, le pive e el simbolo. Il primo dei due strumenti suona la melodia, mentre il secondo segna il tempo. Nell'esecuzione del valser le coppie si dispongono in fila l'una dietro l'altra. La posizione iniziale è ben definita. L'uomo poggia la mano sinistra sul fianco con il palmo rivolto all'interno, mentre con la mano destra abbraccia il fianco destro della donna. La moreda invece poggia la mano destra sul fianco con il palmo volto verso l'esterno e la mano

sinistra invece appoggia sulla spalla destra dell'uomo. In questa posizione i ballerini, a ritmo di musica, partendo con il piede destro, iniziano a ballare incalzando il tipico passo del valzer in avanti fino a formare un cerchio. Ad un certo punto, a secondo del volere e del comando della prima coppia, la postura dei ballerini cambia. I ballerini si girano l'uno verso l'altra. L'uomo poggia entrambe le mani sulle scapole della donna alzano i gomiti all'altezza delle spalle, mentre la donna poggia entrambe le mani sopra le spalle dell'uomo tenendo i gomiti poggiati sui gomiti dell'uomo. In questo modo i ballerini girando in cerchio e su se stessi muovono i passi del valzer. Nel punto esatto dove la prima coppia ha cambiato la posizione la cambiano anche gli altri ballerini. Indipendentemente dalla musica la prima coppia torna alla posizione iniziale facendo un ulteriore giro seguiti dagli altri e la musica finisce con il ballo. L'esecuzione della forlana è più complessa. Nella posizione iniziale le coppie si dispongono l'uno dietro l'altro. L'uomo poggia la mano sinistra sul fianco con il palmo rivolto all'interno, la donna invece poggia la mano destra sul fianco con il palmo rivolto all'esterno. L'uomo, con la mano destra e la donna con la mano sinistra formano un pugno lasciando libero il mignolo e alzandolo a livello del collo, cingendosi con i mignoli liberi. Partendo sempre con il piede destro incalzano in avanti con il tipico passo del valzer e vanno a formare un cerchio. Al cambio della melodia e del ritmo cambia anche la composizione del ballo. Le donne entrano all'interno del cerchio e con entrambe le mani sui fianchi con i palmi rivolti all'esterno girano tre volte su se stesse. Dopo di che le donne si appoggiano sul piede sinistro mentre con il tallone del piede destro si avvicinano al piede sinistro e sempre con la punta del piede destro formano dei semicerchi. L'esecuzione si ripete poi appoggiandosi invece sul piede destro e con il piede sinistro si coreografano i semicerchi. Allo stesso tempo, l'uomo balla dinanzi alla donna muovendo i piedi avanti e indietro, battendo con il tallone a ritmo di musica. La melodia cambia nuovamente e cambia anche la posizione dei ballerini. L'uomo fa un saltino con entrambi i piedi davanti alla donna con le mani alzate all'altezza delle spalle e le poggia sulle scapole della donna che appoggia le sue mani sulle spalle dell'uomo. In questa posizione l'uomo e la donna compiono assieme in cerchio su se stessi tre passi a destra, poi tre a sinistra e poi ancora due verso destra e successivamente l'uomo spinge leggermente la donna in avanti. In questo modo si ottiene un cerchio dove ogni ballerino singolo si trova dietro l'altro muovendosi in cerchio incalzando il passo del valzer. In questa composizione l'uomo tiene entrambe le mani sui fianchi con i palmi verso l'interno, mentre la donna allo stesso modo ma con i palmi rivolti verso l'esterno. Al cambio della melodia si ripete la coreografia sopra descritta. L'uomo della prima coppia comanda poi, con l'escamazione col dé, letteralmente tradotto con il dito, il ritorno alla postura iniziale. I

cambi della coreografia possono venir eseguiti dalle tre alle sette volte massimo, e devono essere sempre dispari. In ultima analisi va menzionato il fatto che a Gallesano, secondo la tradizione orale, si ballava anche un tipo di ballo chiamato polca, del quale però oggi non vi sono più conosciuti i passi.



Slika 7.1 La Furlana (Galižana)

Prijevod:

Tipični plesovi folklorne tradicije Galižane

Tradicionalni plesovi Galižane koji su se očuvali do danas jesu el valser i la furlana, kako to ondje zovu. Za njihovu se izvedbu rabe dva vrlo stara instrumenta, le pive i el simbolo. Prvi svira melodiju, dok drugi označava ritam. Kod izvođenja valcera parovi se poredaju jedni iza drugih. Početna je pozicija jasno definirana. Muškarac polaže lijevu ruku na bok s dlanom okrenutim unutra, dok desnom rukom obgrljuje desni bok partnerice. Moreda (partnerica – u Galižanskom dijalektu) pak polaže desnu ruku na bok s dlanom okrenutim prema vani, dok je lijeva ruka naslonjena na partnerovu ramenu. Iz ovoga položaja plesači u ritmu glazbe počevši desnom nogom započinju plesati tipičan valcerski korak naprijed, dok ne formiraju krug. U određenom trenutku, ovisno o komandi prvoga para, postura plesača se mijenja. Plesni partneri se okreću jedan prema drugoj. Muškarac polaže obje ruke na ženine lopatice podižući laktove u visinu ramena, dok žena polaže obje ruke na partnerove laktove držeći svoje laktove naslonjene na njegove. Ovako plesači vrteći se u krugu i oko sebe plešu valser. Točno ondje gdje je prvi par promijenio držanje, mijenjaju ga i ostali parovi. Bez obzira na glazbu, prvi se par, praćen ostalima, vraća u početnu poziciju nakon još jednog kruga, a glazba završava plesom.

Izvedba forlane je složenija. U početnoj se poziciji parovi poredaju jedni iza drugih. Muškarac polaže lijevu ruku na bok s dlanom okrenutim prema unutra, a žena stavlja desnu ruku na bok s dlanom okrenutim van. Muškarac desnom i žena lijevom rukom uhvate se za ruke pustivši slobodne male prste, ruke su im u razini vrata okružene slobodnim malim prstima. Počinju uvijek desnom nogom naprijed tipičan valcerski korak i kreću u formiranje kruga. Kad se promijene melodija i ritam, mijenja se i kompozicija plesa. Plesačice ulaze u sredinu plesa i rukama na bokovima te dlanovima okrenutim prema van okreću se tri puta oko sebe. Nakon toga se oslone na lijevu nogu, dok se petom desne noge približavaju lijevoj i, uvijek vrhom desne noge, formiraju polukrugove. Izvedba se kasnije ponavlja na desnoj nozi, dok se polukrugovi koreografiraju lijevom. Istovremeno muškarac pleše pred partnericom pomičući noge naprijed-nazad i udarajući petom u ritmu glazbe. Melodija se opet mijenja pa tako i pozicija plesača. Plesač poskoči objema nogama ispred plesačice s rukama podignutim u razini ramena i polaže ih na partneričine lopatice, koja svoje ruke polaže na njegova ramena. Ovako plesni par u krugu oko sebe napravi tri koraka udesno i tri ulijevo pa još dva udesno da bi na kraju plesač pogurnuo partnericu malo naprijed. Na ovaj se način dobije krug u kojemu se svaki plesač nalazi iza drugoga krećući se u krugu s koracima valcera. U ovoj figuri plesač drži obje ruke na boku s dlanovima okrenutim prema unutra, dok plesačica stoji na isti način, ali dlanovima prema van. Kod promjene melodije, ponavlja se koreografija. Plesač prvoga para komandira uzvikom col dé, što doslovno prevedeno znači s prstom, povratak u početni položaj. Promjene koreografija mogu se izvoditi od tri do sedam puta i moraju uvijek biti neparne.

Na kraju valja još reći da se, prema usmenoj predaji, u Galižani plesala i vrsta plesa poznata kao polka, ali danas se koraka više nitko ne sjeća.

Sve je više populacije ljudi srednje dobi i starijih koji prepoznaju ljepotu druženja i zajedničkog kulturnog djelovanja pa se odlučuju osnovati udruge i društva koje su za djelovanje odabrale oblike folklornog plesnog izričaja, sviranja i pjevanja.

Djelovanje folklorša u Umagu zanimljivo je jer se uglavnom radi o stanovnicima Istre i Umaga doseljenima iz Slavonije, a okupljenima u Umagu koji plešu istarske plesove. Neki se plesovi izvode s primjesama izričaja talijanskog stanovništva, koje je živjelo na tom području prije 50, 80 pa i više godina. Budući da se radi o populaciji stanovnika doseljenima iz Slavonije, tezu u kratkom povijesnom pregledu, da „administrativne granice i teritorijalna udaljenost, nisu nikakva prepreka za čovjekovu djelatnost i aktivnost u području plesnog izričaja“ najbolje potkrjepljuje ovaj primjer iz Umaga. Razlog njihova doseljavanja bio je uglavnom ekonomski, a navika okupljanja, druženja i djelovanja, prenijela se iz

kraja iz kojega su se doselili, s time što su prihvatili dio običaja, a time i plesova Istre. Prema kazivanju voditelja Vlatka Možara folklorno društvo u Umagu izvodi plesove *balun*, *šetepaši* i *špic polku*. Udruga u istom gradu, koja okuplja zainteresirane mještane za plesnim izričajem, uvježbava plesove kao što su *manfrina*, *mazurka* i *polka* prema načinu izvođenja stanovništva toga dijela Istre, blizu slovenske i talijanske granice. Prema svim strukturama i odrednicama plesovi se ne razlikuju značajno u svojim izvedbama od dosad opisanih koračnih struktura *šetepaši*, *mazurke* ili *polke*.

Veća mogućnost brže komunikacije, promjene mjesta boravka i djelovanja, nisu zapreka zadržavanju navika okupljanja, druženja, određenih aktivnosti i djelovanja novodoseljenom stanovništvu. Pohvalno je i prihvaćanje dijela tradicije kraja doseljavanja, ali i zadržavanje nekih posebnosti tradicije kraja iz kojega se dolazi.

Jedno od obnovljenih starih društava u Istri jest folklorno društvo Ivan Fonović Zlatela iz Kršana. Osim tipičnog *kršanskog balona*, u svome su radu obnovili i izvode još neke inačice *balona*, kako ga oni nazivaju.

Plesači folklornog društva Zlatela karakteristični su i zanimljivi po tome što na stari način, uz kolovođu ili po starinski, *capo di ballo* (upravitelj plesa), izvode svoj ples svaki put na drugačiji način. U tijeku same izvedbe plesa kolovođa određuje koje će figure i kada izvesti. Prema odabiru figura kolovođa određuje i vrijeme trajanja određene plesne figure. Uz to, *capo di ballo* se može promijeniti i za svaku sljedeću izvedbu odabrati novi.

U tome se može prepoznati draž plesanja, što iziskuje od svakog plesača i plesačice kako poznavanje koračnih struktura i figura, tako i praćenje naredbi onoga koji *komandira* plesom.

Uz najviše izvođen *kršanski balon*, plesači folklornog društva Zlatela u svome programu imaju i opisane verzije nekih drugih *baluna* koje izvode.

Razlike su izražene u načinima izvođenja pojedinih plesnih figura vezanima uz pripadajuću koračnu strukturu.

KUD Kosirići iz Tinjana također je vrlo mlado folklorno društvo.

Mogli bismo reći da osim svih prepoznatljivih koračnih struktura u svojoj izvedbi imaju i jednu zanimljivu specifičnu – u *balunu*, pod nazivom kančenica. Plesači KUD-a Kosirići kančenicu u *balunu* izvode tako da partneri stoje nasuprot, s time da je plesač okrenut leđima prema krugu s malim okretom u lijevu stranu, dok je partnerica okrenuta pod kutom prema plesaču blago okrenuta u desnu stranu s vanjske strane kruga. I plesačica i plesač izvode počučanj na jednoj nozi s istovremenim izbacivanjem druge noge prema naprijed i minimalno sa strane. Na kraju glazbeno-ritmičke fraze trokorakom u mjestu, premješta se težina tijela s desne noge i počučanj se počinje izvoditi na lijevoj nozi.

Nakon toga nastavlja se kretanje po krugu u paru s izvođenjem figura po koreografskom slijedu. Na repertoaru imaju sve plesove Istre.

Slično je i s KUD-om Pazin iz Pazina, koji u proteklom razdoblju njeguje i izvodi sljedeće plesove: *balun*, *šetepaši*, *mazurka*, *stara polka*, *promjena*, *špic polka* (*prtilica-ples sa metlom i košarom*), *ceranski balun*, *balo di kušin*, a na repertoaru još imaju obnovljeni *ples cotić* i *dolenjski valcer*.

Prema koračnim strukturama *balun* koji izvode plesači iz Pazina ne razlikuje se od većine *baluna*.

Pleše se po plesnom krugu u parovima (par – M/Ž i Ž/Ž), u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Sve figure okretanja (u valcanju i vrtnji) su u smjeru kazaljke na satu, oisim kod figure valcanja na komandu „druga banda“, kada plesači u promjene smjer vrtnje suprotno od kazaljke na satu.

Balun počinje hodanjem i prebirkom po plesnom krugu.

Kod figure „daj za ruke“ plesači se drže za ruke i prebirkom na mjestu; partner je unutar kruga, a partnerica vani.

Kod figure „obrnj se sama“ simulira se preslica: partnerica se sama okreće (korak kao kod valcanja), dok partner simulira da vrti vreteno: rukom iznad ženske glave prstima „vrti“ (obrne) vreteno dok istovremeno lijevu nogu izbacuje prema ženi, a desnom se odgurava od tla. Na taj način daje plesačici, koja predstavlja vreteno, smjer i brzinu vrtnje.

Figura *valcanje* se izvodi dva puta. Prvi put se plesači drže objema rukama: partner lijevom rukom drži partnericu za desno rame, a desnom rukom ispod njezinog lijevog pazuha; dok partnerica drži partnera desnom rukom za lijevo rame, a lijevom rukom drži partnera za njegov desni lakat. Na taj način mogu stajati bočno: desna noga partnera i partnerice stoje jedna uz drugu i na njima izvode počukanj, dok se lijevim nogama odguravaju i tako vrte.

Figura *udri malo* ima jednako držanje kao i prebirkom, samo je korak desna-lijeva-desna-lijeva-desna-desna-desna, znači sedam koraka.

Figura *okretanje* podrazumijeva okretanje parova oko svoje osi i istovremeno po plesnom krugu te je identična plesnoj figuri *vrtet*, vrtnji koju izvode svi ansambli koji u programu plešu *balun*. Partneri drže partnerice za lopatice na leđima, dok plesačice drže plesače za ramena. Kad se u vrtnji dobije ubrzanje, partnerice dignu obje ruke u zrak. Par se mora držati malo pogrbljeno, blago svijenih koljena radi lakšeg okretanja.

Šetepaši je ples kojega plesači KUD-a Pazin izvode u plesnom krugu u parovima (par – M/Ž i Ž/Ž), u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Sve figure okretanja plesača (plesaći samostalno i u paru) su u smjeru kazaljke na satu. Plesači se drže slično kao u standardnim plesovima: partner drži desnu ruku na leđima partnerice, a lijevom rukom drži ruku partnerice položenu na svoju desnu, odmaknutu od tijela. Partnerica drži lijevu ruku na leđima partnera.

Tijela se lagano otklanjaju u lijevu i desnu stranu, dokoračno kretanje naprijed (4 koraka), natrag (4 koraka), u stranu lijevo (2 koraka), desno (2 koraka), te okretanje kao kod baluna samo sa istim držanjem.

Obnovljeni ples cotić pleše se po plesnom krugu u parovima (par – M/Ž i Ž/Ž), u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Plesači se ne drže za ruke kroz cijelo trajanje plesa, tako ruke mogu biti na leđima, na boku itd.

Prvi dio plesa pleše se po plesnom krugu, partneri su okrenuti u smjeru kretanja i kreću se naprijed, a partnerice su okrenute leđima u smjeru kretanja i kreću se unatrag.

Kod prve figure (kad se plesači ne drže) kreće se s dva koraka prema sredini kruga (M lijeva, Ž desna) i dva prema van (M desna, Ž lijeva) nakon čega slijedi okretanje plesača oko svoje osi. Sve se to izvodi poskakivanjem visoko podignutim nogama. Plesači se okreću u smjeru suprotnom od kazaljke na satu, dok se partnerice okreću u smjeru kazaljke na satu.

Kod figura gdje se plesači drže u paru (kao kod šetepaši), ponavlja se ova figura unutra-van, ali je okretanje para oko osi u smjeru kazaljke na satu.

U drugom dijelu plesa su plesači leđima okrenuti prema sredini kruga, dok su njihove partnerice izvan kruga i gledaju prema sredini. Figure se ponavljaju.

Posljednja se figura pleše u smjeru plesnoga kruga, bez držanja partnera. I M i Ž kreću desnom nogom (M van, Ž prema sredini) i ponavlja se figura s početka plesa. Ples završava međusobnim naklonom partnera.

Dolenjski valcer – pleše se po plesnom krugu u parovima (par – M/Ž i Ž/Ž), u smjeru suprotnom od kazaljke na satu.

Držanje nije kao u bečkom valceru, već se plesači drže kao kod figure okretanja u balunu, samo što nisu pogrbljeni.

Ples se sastoji od pet figura, između kojih se plešu po dva takta pravoga bečkog valcera. Tim taktovima ples počinje i završava. Sve figure imaju jednaki korak.

U prvoj figuri M drži Ž desnom za lijevu ruku dok stoje bočno, gotovo porebarke, M gleda u sredinu kruga, a Ž prema van.

Korak: M kreće desnom, a Ž lijevom nogom i idu simetrično. M počinje dva koraka naprijed desnom (desna-desna, stoji bočno prema Ž), okrene se prema Ž i napravi četiri koraka u mjestu (desna-lijeva-desna-lijeva). Sada je spremna lijeva noga pa to ponovi lijevom nogom (sada je okrenut prema Ž) --- (lijeva-lijeva, lijeva-desna-lijeva-desna).

Nakon toga naprave se još četiri koraka u mjestu krećući desnom nogom, pošto je njome zadnje završio (D-L-D-L), završi na lijevoj, okrenut prema sredini držeći istovremeno Ž desnom za lijevu ruku koja je sada okrenuta prema van. Nakon toga se vraća i okreće prema Ž, i ona prema njemu, započinjući lijevom nogom (L-D-L-D).

Mazurka – ples koji se izvodi u dvije paralelne linije, u jednoj liniji i po plesnom krugu u parovima (par – M/Ž i Ž/Ž), u smjeru suprotnom od kazaljke na satu.

Plesači započinju ples poredani u dvije paralelne linije – plesač gleda prema publici, dok je plesačica publici okrenuta leđima.

Gledano prema publici, lijeva linija ide s vanjske strane u smjeru kazaljke na satu, a desna s unutarnje, u smjeru suprotnom od kazaljke na satu. Nakon toga stvaraju jednu liniju složenu od naizmjeničnih parova iz lijeve i desne linije. Ta se linija poreda okomito na publiku i rastavlja se opet u parove (parovi koji su bili lijevo idu u smjeru kazaljke na satu, dok oni koji su bili desno idu u suprotnome smjeru), koji se sastavljaju u lijevom zadnjem kutu pozornice pa se poredaju dijagonalno prema publici.

Opisi su prema interpretaciji voditelja KUD-a Pazin Davora Zovića.

Novoosnovana kulturno-umjetnička društva uglavnom su se formirala u manjim mjestima u Istri i okupljaju plesače mlađe generacije. Takav slučaj je u Raklju, Svetvinčentu, Vodnjanu i Tinjanu. Plesovi koje plešu folklorna društva u navedenim mjestima uglavnom su ista, već nabrojana: *balun*, *šetepaši*, *mazurka*, *špic polka* i *balo di karega*.

U većini društava u tim su plesovima zajedničke koračne strukture, tlocrtne strukture te prostorna i tlocrtna rješenja. Razlike između pojedinih društava jesu u koreografskim rješenjima te, prema našem mišljenju, uvježbanost plesača i konačna izvedba plesa u cjelini na javnom nastupu. Pritom se misli od ulaza na pozornicu, tijeka izvedbe i završetka s poklonom i izlazom sa scene. Kako je ples kineziološka aktivnost, razina sposobnosti svakog izvođača te količina utrošenog vremena za usvajanje motoričkih struktura na najvišoj razini u konačnici će pred publikom ili prosudbenom komisijom izdvojiti one izvođače i ansamble kod kojih je vidljiv trud i uloženo vrijeme za izvedbu na višoj razini. Ono što ne znamo i ne možemo utvrditi jest količina utrošenog vremena za primjerenu izvedbu. To će ovisiti o velikom broju unutrašnjih i vanjskih čimbenika.

Sagledavanje poteškoća koje se pojavljuju u radu, od okupljanja članova, uvježbavanja i usavršavanja pojedinih plesova i njihovog uspješnog rješavanje – trebalo bi biti ohrabrujuće za daljnji rad kako pojedinaca tako i folklornog društva u cjelini.

Nakon pregleda folklornih plesova Istre, njihovog načina izvođenja nekad i danas, prelazimo na analizu sve popularnijih mažoret plesova. Kratka povijest mažoret plesova, uvest će nas u zanimljivosti atraktivnog, inovativnog i sve zanimljivijeg plesa, višestruko korisnog za razvoj djece, učenika i mladeži.

5. Mažoret ples i mažoretkinje

5.1. Povijest mažoretkinja

Ne postoje pouzdani zapisi o nastanku mažoretkinja, ali postoje tri vjerodostojne teorije o nastanku mažoret plesova i mažoretkinja.

Jedna od teorija jest da su mažoretkinje nastale od švicarskih bacača zastava, današnjih *bandieratori*⁴, koji su umjesto uobičajenog nošenja zastava radili jednostavne figure kao što su vrtnja, njihanje, okretanje i bacanje zastava. Izvođači na glazbu orkestra zastave rotiraju oko ruku i ostalih dijelova tijela. Neke elemente, poput rotacije, rolova, tradicionalnih uniformi, orkestra imaju i današnje mažoretkinje.

Po Francuskoj teoriji početak mažoret plesa vezuje se uz paradni vojni orkestar s kraja 18. i početka 19. stoljeća. Dirigent je radi vidljivosti dirigirao velikom, ukrašenom palicom (eng. *mace*), odnosno žezlom, koje je dugačko i do dva metra. Te su palice po obliku slične današnjim mažoret štapovima. Dirigent je palicom upravljao smjerom kretanja orkestra i pritom izvodio razne figure. Naziv tog dirigenta je *tambour-major* (franc. bubnjarski bojnik, nadbubnjar), odnosno dirigent-predvodnik. Možda je naziv mažoretkinja došao od te riječi.

Mažoretkinja bi u hrvatskome jeziku bila *bojnikinja*, ali je naziv preuzet iz međunarodne terminologije. Mažoretkinje su bile djevojke koje su nadopunjavale, odnosno zamjenjivale *tambour-majora* te su rukovale i predvodile vojnu paradu s ukrašenim palicama. Time se nastojao odlazak vojnika na bojište učiniti manje stresnim. Djevojke su bile odjevene u paradne odore vojnih postrojbi toga vremena. Kao što postoji civilizacijski trend razvoja u svim segmentima društva, tako su napredovale i mažoretkinje gdje je rukovanje štapom i zastavama dobilo plesne korake i promjene formacija. U Južnoafričkoj Republici su mažoretkinje zadržale te dirigentske štapove te plešu s njima, a naziv za takve mažoretkinje je *drum-majorettes* (ritam-mažoretkinje). Ova je teorija nastanka mažoretkinja najprihvatljivija (Šćuric, 2011).

Američka se teorija temelji na „dokumentima Millsaps Colledgea u Mississippiju, koji tvrde da je nedugo po završetku Građanskog rata (1861 – 1866) poznati osnivač navedenog sveučilišta bojnik (major) Millsaps svoje «dame atletičarke» prozvao Majorettes“ (Šćuric, 2011). Bojnik Millsaps je naziv mažoretkinja vješto spojio sa svojom titulom, što ne dokazuje da je naziv mažoretkinja nastao u Americi. Možemo smo zaključiti da je francuski utjecaj na američkim državama ostavio traga.

5.2. Mažoretkinje u Hrvatskoj

Početkom 20. stoljeća u Europi su se počele pojavljivati mažoretkinje koje nisu imale veze s vojnim paradama, već je njihova uloga postala zabavljачka te su nastupale u pratnji puhačkih orkestara. Prve mažoretkinje na širim prostorima su mažoretkinje iz Herceg Novoga u Crnoj Gori.

⁴ Bandieratori...

Mažoretkinje su u Hrvatskoj nastale krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. Prve su hrvatske mažoretkinje bile Cavtatske mažoretkinje, koje su nastale pod utjecajem Hercegovačkih mažoretkinja. One nisu rabile štapove u svojim nastupima, već s pom-pomima, a tek su nakon Domovinskog rata počele nastupati po načelima mažoret plesa.

Pravi početak mažoret plesa u Hrvatskoj saživio je osnivanjem Samoborskih mažoretkinja 1989. na inicijativu budimpeštanske studentice društvenih plesova Ildike Ilone Varga. Potpuniji razvoj mažoret plesa u Hrvatskoj dogodio se 1993., osnivanjem sastava Zagrebačkih mažoretkinja, praćenih većom medijskom pozornošću.

Godine 1995. osnovana je udruga mažoretkinja pod nazivom Hrvatska udruga mažoretkinja (HUM), kojoj je cilj bila zaštita interesa mažoret timova, bolje koordinacije rada, razmjene iskustava, edukacije voditelja i članova, međusobnih susreta i natjecanja.

«HUM» je kasnije prerastao u «HRSAM» – Hrvatski savez amaterskih mažoret timova. Nekolicina je stručnjaka stvorila pravilnik djelovanja, iako su zbog nedovoljno informacija i nepostojanja određenih smjernica imali problema kod postavljanja kriterija i pravila mažoret plesa. Pravilnik se zato iz godine u godinu nadopunjavao i mijenjao, na temelju međunarodnih iskustava stručnjaka.

Godine 1999. «HRSAM» se transformirao u «HMS» – Hrvatski mažoret savez. Član Upravnog odbora postaje Alen Šćuric koji je inicirao objedinjavanje svih saveza mažoretkinja Europe u «EMA» – Europsku mažoret asocijaciju (*European majorettes' association*) te postaje njezin predsjednik. «EMA» danas broji 12 zemalja članica te svake godine organizira Europsko prvenstvo mažoretkinja.

«HMS» danas ima 56 timova članova, od kojih stotinjak mažoret sastava u Hrvatskoj, što znači ukupno oko 10 000 mažoretkinja. Savez ima svoju edukaciju za suce kroz Sudačku školu, edukaciju za trenere kroz Školu za trenere mažoret sastava te niz drugih seminara. Svake se godine organizira državno prvenstvo mažoretkinja, kao i pet regionalnih prvenstava mažoretkinja diljem Hrvatske. Jedini hrvatski profesionalni sastav mažoretkinja su Zagrebačke mažoretkinje (Šćuric 2011).

5.3. Osnovne karakteristike Mažoret plesa

Dobne skupine djece i učenika mažoretkinja, koje se mogu natjecati za formacijske dijelove natjecanja u Hrvatskoj su:

- kadetski sastavi – od 8 do 11 godina
- juniorski sastavi – od 12 do 14 godina
- seniorski sastavi – od 15 do 25 godina
- veteranski sastavi – starije od 26 godina (rijetko).

Djeca i učenici se mogu natjecati i u neformacijskom dijelu, i to u solo izvedbama ili u parovima. Na europskim se natjecanjima mogu natjecati u disciplinama sa štapovima i u disciplini pom-pona.

Ova podjela za natjecanja postoji u opisanim okvirima, s time da još postoji podjela na *kikiće*, odnosno mažoret sastav za djecu predškolske dobi od 3 do 7

godina, koja se ne natječu, nego samo mogu sudjelovati u neformacijskome dijelu natjecanja.

Mažoret ples ima dva plesna izražaja, a to su paradni defile i statična koreografija.

Paradni defile je plesni izražaj mažoretkinja koji se izvodi u kretanju prema naprijed. Na natjecanjima se izvodi u mimohodu od 65 metara između startne i ciljne crte. Staza je širine 6 metara te ju mažoret sastav mora prijeći za maksimalno dvije minute.

Statična koreografija je plesni izražaj mažoretkinja koji se izvodi na omeđenom prostoru ili pozornici veličine 12x12 metara. Statična koreografija ne smije biti kraća od dvije minute niti duža od četiri minute.

Posebnost mažoretkinja je također predvodnica koja je neka vrsta kapetana, vođe tima, obično najbolja mažoretkinja u svom sastavu ili mažoretkinja s najdužim stažem. Iako se to s vremenom izgubilo, predvodnicom se obično postaje skupljanjem činova, kao u vojsci, dakle marljivim i nesebičnim radom i zalaganjem.

5.3.1. Početni stav i držanje mažoretkinje

Držanje je kao i u svakom plesnom izražaju osnova na koje se nadograđuju koračne strukture i plesni elementi, a uključuje držanje tijela i dijelova tijela počevši od glave i ramena, ruku, grudi i struka, bokova i nogu. Dobro držanje tijela izražava samouvjerenost jer „loše držanje vodi do deformacija i nepotrebnog trošenja energija, pa prema tome i do smanjenja rezervi i slabljenja obrambenih snaga organizma, a pored toga i skučenosti pokreta“ (Maletić 1983: 32). U plesu su bitna dva uporišta važna za držanje tijela i gibanja u prostoru, a to su točka težišta i tzv. laka točka. Osjećaj za točku težišta uvjetovan je zakonom gravitacije, dok je osjećaj za laku točku subjektivan i motiviran jedino našom prirođenom željom za uspravljanjem ili uzdizanjem.

Jako bitan čimbenik uspješne realizacije strukture kretanja jest usmjereni pogled, koji utječe na smjer dijelova tijela i tijela u cjelini (kao kod pokreta u hrvanju i judu) i osmijeh koji može izražavati lakoću izvedbe svih struktura kretanja.



Slika 5.1. Početni stav mažoretkinje⁵

⁵ Omerzu, A., (2010.), Diplomatska naloga, Twirling – nov šport v Sloveniji. Pribavljeno 15.5.2012., s www.fsp.uni-lj.si/COBISS/Diplome/Diploma22069750OmerzuAnita.pdf

5.3.2. Manipuliranje štapom

Pri učenju manipuliranja štapom moramo obratiti pozornost na pripremu manipuliranja, ravninu kretanja štapa, na smjer vrtnje štapa, na postavu štapa u prostoru, na preciznost, na brzinu kretanja štapa, na kontrolu štapa te vrijeme; npr. izbačaja i dohvata štapa.

Vrste mažoret štapa kojim mažoretkinje manipuliraju jesu drveni za početnike i štapovi od prokroma za napredne polaznice, s duljinama od 40 cm, 45 cm, 50 cm za mlađe dobne skupine do duljine štapa od 55 cm, 60 cm, 65 cm, 70 cm i 75 cm za one malo starije.

Prema članku 54. natjecateljskog pravilnika HMS-a manipuliranje, tehniciranje štapom dijeli se u sedam stupnjeva ili na sedam razina usvojenosti znanja tehniciranja.

1. stupanj manipuliranja štapom čine sve one strukture i pokreti štapom u kojima se štap ne rabi dinamično, nego statično, tj. to su one kretnje strukture/figure/likovi koje bi se umjesto štapom mogle izvoditi i nekim drugim rekvizitom ili čak bez rekvizita (npr. držanje štapa u ruci, pomicanje štapa gore-dolje, u stranu, pomicanje ruke sa štapom u jednoj poziciji i sl.).

2. stupanj manipuliranja štapom su sve osnovne figure sa štapom, a to su vodoravna vrtnja (tzv. kuhanje) i okomita vrtnja (tzv. osmica) te sve inačice ovih vrtnji jednom rukom (od tijela, ka tijelu, polovina osmice, u raznim smjerovima, kao npr. gore-dolje ili lijevo-desno i sl.).

3. stupanj manipuliranja štapom su jednostavne figure, a to su:

- figure podržavanja okomite vrtnje ispred tijela, tzv. sunce, i to u svim kombinacijama (iza leđa, iznad glave i s poluokretom)
- figure okomite vrtnje uz obilježavanje kružnice ispred tijela, tzv. zvjezdica, i to u svim kombinacijama (osnovna, ubrzana, iza leđa, ispod noge u različitim varijacijama)
- figure kraćeg i izuzetno jednostavnog lebdenja (kada štap nema kontakta ni s kojim dijelom ruke neko vrijeme) pri čemu odbacivanje i prihvaćanje štapa mora biti izuzetno jednostavno.

4. stupanj manipuliranja štapom su lake figure, a to su:

- figure koje se izvode između prstiju, i to vodoravno i okomito
- figure koje se izvode u kombinaciji s nekim drugim dijelom tijela, kao što su vrtnje oko natkoljenice, potkoljenice i gležnja, struka, preko leđa, oko vrata i ručnih zglobova, tzv. rolovi
- figure lakšeg lebdenja štapa u kojem je prisutan jedan od četiriju elemenata težine: visoko lebdenje, teško odbacivanje, teško prihvaćanje štapa ili zadatak (element koji se izvodi između odbacivanja i dobacivanja, tj. tijekom lebdenja štapa)
- figure lakših dobacivanja štapova (izmjene štapova između mažoretkinja, pri čemu štap mora neko vrijeme lebdjeti), pri čemu štap leti kratko, a odbacivanje i prihvaćanje štapa mora biti izuzetno jednostavno.

5. stupanj manipuliranja štapom su srednje teške figure, a to su:

- figure flipa (konstantno podržavanje lebdeće rotacije preko palca)
- figure koje se izvode na dlanu i na jagodicama prstiju (bez podržavanja vrtnje nekim drugim dijelom tijela)
- figure prelamanja u lebdenju dvaju štapova (kada jedna mažoretkinja baci dva štapa koji se u fazi leta zamjenjuju i međusobno križaju pravac) ili kada se prilikom lebdenja štapa drugi štap prebaci u drugu ruku najmanje figurom 3. stupnja tehniciranja štapom
- figure *lansea* (lebdenje štapa iz rotacije preko palca – tzv. lebdeća modifikacija flipa) bez okreta
 - figure srednje teškog lebdenja štapa, pri čemu su prisutna dva od četiriju elemenata težine: visoko lebdenje, teško odbacivanje, teško prihvaćanje štapa ili zadatak

6. stupanj manipuliranja štapom su vrlo teške figure, a to su:

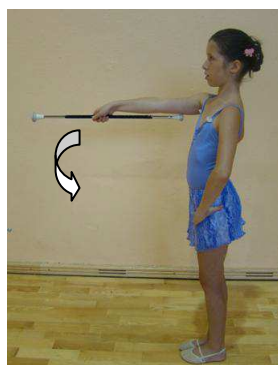
- figure flipa, pri čemu se drugom rukom istovremeno izvodi najmanje figura 2. stupnja tehniciranja štapom
- figure vrlo teškog lebdenja štapa, pri čemu su prisutna tri od četiri elementa težine: visoko lebdenje, teško odbacivanje, teško prihvaćanje štapa ili zadatak
- figure *lansea* s jednim okretom

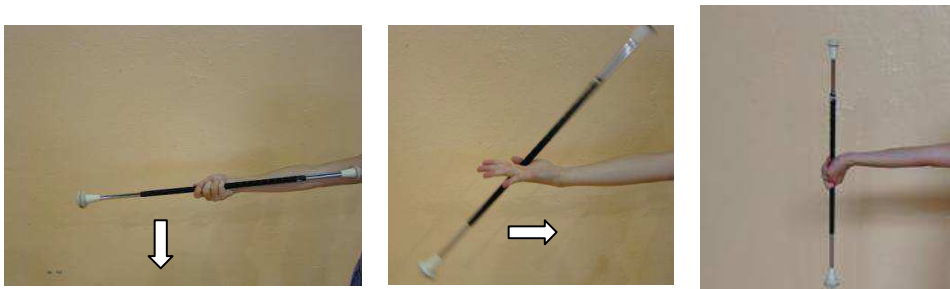
7. stupanj manipuliranja štapom su ekstremno teške figure, a to su:

- figure ekstremno teškog lebdenja štapa, pri čemu su prisutna sva četiri elementa težine: visoko lebdenje, teško odbacivanje, teško prihvaćanje štapa i zadatak
- figure *lansea* s dva okreta
- figure u kojima se štap konstantno rotira vratom, podlakticom i nadlakticom, a da pri konstantnoj vrtnji nema nikakvih kontakata prstima, šakom ili nekim drugim dijelom tijela
- figure s trima štapovima (lebdenje tri štapa) (Šćuric, 2011).

Djeca mlađe školske dobi savladaju samo prva četiri stupnja manipuliranja štapom te pojedine figure iz petog, šestog i sedmog stupnja.

Bez osnovnog poznavanja manipuliranja, tehniciranja štapom mažoretkinja neće savladati sve više stupnjeve manipuliranja, odnosno tehniciranja štapom, što znači da mažoretkinja mora znati vrtnju osmice i kuhanja.





Slika 5.2. Prikaz okomite vrtnje prema sebi odnosno osmice naprijed.⁶

Opis gibanja štapa kod okomite vrtnje, tzv. osmice:

Pratit ćemo veliki gumeni stožac. Započinjemo većim gumenim stošcem okomitim krugom od 360 stupnjeva u smjeru prema tlu, ali prema sebi, s unutarnje strane desne ruke. Završimo u istom položaju kako smo i započeli, ali dlanom okrenutim prema gore. Zatim otvorimo dlan i velikim gumenim stošcem radimo okomiti krug od 360 stupnjeva prema sebi s vanjske strane ruke te završimo u istom položaju kako smo i započeli. Stalnim ponavljanjem tih radnji dolazimo do okomite vrtnje od sebe, odnosno osmice.



Slika 5.3. Prikaz vodoravne vrtnje k sebi, odnosno kuhanja.⁷

Opis gibanja štapa kod vodoravne vrtnje, odnosno kuhanja:

Pratimo veliki gumeni stožac. Počinjemo na način da velikim gumenim stošcem u smjeru prema sebi radimo vodoravni krug od 360 stupnjeva iznad ruke, dok mali gumeni stožac automatski radi krug ispod ruke. Ponavljanjem vodoravnog kruga od 360° iznad ruke dolazimo do vrtnje ili tzv. kuhanje.

⁶ Omerzu, A., (2010), Diplomaska naloga, Twirling – nov šport v Sloveniji. Pribavljeno 15.5.2012., s www.fsp.uni-lj.si/COBISS/Diplome/Diploma22069750OmerzuAnita.pdf

⁷ Omerzu, A., (2010.), Diplomaska naloga, Twirling – nov špor v Sloveniji. Pribavljeno 15.5.2012., s www.fsp.uni-lj.si/COBISS/Diplome/Diploma22069750OmerzuAnita.pdf

5.3.3. Koračne strukture i plesni koraci u mažoret plesu

Mažoret ples je tzv. *step by beat*⁸ ples. To znači da se jedan korak izvodi na jednu dobu (udarac, *beat*). Naravno da je moguće kod nekih koraka izvesti i dva koraka na jednoj dobi. Ritam se može mijenjati unutar određene glazbe, ali ritmička ujednačenost mora ostati ista. (Šćuric, 2011)

Uvijek se broji 8 *beatova* – udaraca koji tvore jednu osmicu – glazbeno-ritmičku strukturu, osnovnu koreografsku jedinicu. Koračanje, stupanje počinje lijevom nogom na prvoj dobi. Jako je važno ujednačeno koračanje na glazbenim dobama. Koračanje je naglašeno podizanjem noge, savijene u koljenu prije prijenosa težine tijela na tu nogu.

Danas se u mažoret plesu mogu vidjeti plesni koraci iz gotovo svih plesnih izričaja, klasičnih i suvremenih plesnih izričaja, no potrebno ih je prilagoditi specifičnostima ovoga plesa. „Jedni od najosnovnijih plesnih elemenata koje mažoret sastavi uključuju u svoje koreografije su *chasse*, *kick-ball-change*, *cha-cha* korak, *samba* korak, itd.“ (Vrvišćar, 2011)

Prema Vrvišćar plesne elemente možemo podijeliti na:

- plesne položaje u kretanju (*tendu*, *releve*, *plie*...)
- plesne korake u mjestu (*chasse*, *jazz* korak, *cha-cha* korak, *foxtrot* korak, *mambo* korak, *valcer* kvadrat, *R&R* korak...)
- okrete – okreti za 90, 180 i 360 stupnjeva za desnim ili lijevim ramenom, *piruete*
- *kickove* i razne vrste podizanja nogu (Vrvišćar, 2011).

5.3.4. Uniformiranost

Svaki mažoret tim obično je uniformiran. Klasična odora mažoretkinje sastoji se od kape, sakoa, suknje i čizama. Predvodnica mažoretkinja jedina može biti drugačije odjevena u odnosu na cijeli tim, npr. u suprotnim kombinacijama boja odore.

5.4. Formacije i tlocrtne strukture u mažoret plesu

Osnovni formacijski oblici tima mažoretkinja su kvadrat, krug, pravokutnik, trokut te vrste i kolone okrenute u svim smjerovima i poravnanjima u desnu i lijevu stranu, u sredinu i po dijagonalama.

Formaciju čine kolone i vrste (redovi). Poravnanje formacije održava se prema mažoretkinji koja se nalazi ispred, na udaljenosti s rukom u predručenju sa statičnim štapom koji se drži za gumeni stožac. U odnosu na mažoretkinju pored sebe s desne strane, udaljenost bi trebala iznositi za duljinu odručenja sa statičnim štapom koji se drži za gumeni stožac. Na taj način dobivamo optimalan razmak između vrsta (redova) i kolona, tj. međuprostor.

Formacijske promjene se odvijaju uz plesne pokrete i istovremeno manipuliranje štapom sinkronizirano i zrcalnim plesanjem. Sinkronizirano plesanje možemo definirati kao plesanje pri kojem sve mažoretkinje u jednom sastavu

⁸ Prijevod: koraci s udarcima.

jednakim plesnim korakom i elementima tehniciranja štapa plešu zadanu koreografiju. Zrcalno plesanje možemo definirati kao oblik plesanja pri čemu jedna strana tima pleše točno obrnuto od druge strane sastava, ali u isto vrijeme rabi jednake plesne korake i elemente tehniciranja štapa.

Kretanje mažoret sastava u formaciji može se izvoditi zaobilaženjem vrsta i kolona, mimoilaženjem vrsta/redova i kolona, preplitanjem vrsta i kolona, kruženjem vrsta/redova i kolona u lijevu ili desnu stranu te na druge načine uz plesne pokrete.

Sva tlocrtna rješenja i načini kretanja u koreografiji uglavnom će ovisiti o uzrastnim kategorijama djece i učenika s kojima se radi, o veličini prostora na kojemu se koreografija izvodi te o maštovitosti koreografa.



Slika 5.4. Primjer formacije u kvadratu postavljenom dijagonalno i u dvjema vrstama (dvama redovima)

5.5. Glazba u mažoret plesu

Mažoret ples se temelji na koračnicama jer je nastao kao pratnja vojnim orkestrima. Od devedesetih godina prošloga stoljeća sve se češće upotrebljavaju moderne i popularne skladbe koje se aranžiraju za puhače ili slične orkestre u obliku koračnica. Prema članku 32. natjecateljskog pravilnika HMS-a glazba mora biti koračnica ili neka druga melodija 2/4 (dvočetvrtinske) ili 4/4 (četveročetvrtinske) mjere klasičnog oblika. Mora biti aranžirana isključivo za puhački orkestar, limenu glazbu, *marching band*, *brass band*, *percussion band* (orkestar udaraljki), simfonijski ili filharmonijski orkestar, *jazz band* itd.

Prema članku 32. pravilnika HMS-a zabranjena je upotreba računala u svrhu muziciranja ili izvođenja bilo kojih dionica te samostalnog računalnog montiranja elektroničnih *ritam naprava* i/ili električnih gitara. Najstrože su zabranjena sljedeća vrsta glazbe: *pop*, *rock*, *reggae*, *house*, *soul*, *funky*, *disco*, *rap*, *techno*, *hip-hop*, *disco-folk* i slični stilovi. Svi ovi oblici dozvoljeni su samo ako su aranžirani za navedene orkestre (Šćuric, 2011).

Tempo u mažoret plesu nije zadan, ali jasno je ako je glazba sporija od 110 *beatova* (doba) u minuti, gdje će mažoretkinje vrlo sporo koračati, i brža od 140 u minuti, gdje će vrlo brzo koračati, nije primjerena mažoret plesu. Naravno, pojedini su, prespori ili prebrzi, dijelovi mogući radi pojedinih elemenata ili plesnih koraka. (Šćurić 2011).

5.6. Strukture kretanja i gibanja u mažoret plesu

Karakteristične strukture u mažoret plesu jesu dobro koordinirane osnovne i složene kretnje ruku i nogu.

Gibanjem rukama mogu biti izvođeni pokreti opruženim rukama od predručenja, predručenja gore lijevo ili desno, predručenja dolje lijevo ili desno, preko odručenja, odručenja pod kutom dolje i gore, uzručenja i zaručenja. U mažoret plesu se također upotrebljavaju gibanja sa zgrčenim rukama, i to zaručenje zgrčeno, odručenje zgrčeno s podlakticama u uzručenju pod 90 stupnjeva i to sa statičnim štapom. Kod kružnih gibanja rukama, najizraženiji su pokreti bočni krugovi naprijed i nazad, s time da je lijeva ruka uvijek u predručenju dok se desnom rade kružni pokreti unazad s vrtnjom osmice, pri čemu štap može biti i statičan. Jednako su tako izraženi i čeonu krugovi prema van i prema unutra sa statičnim ili dinamičnim štapom. Vrtanja zvijezde je primjer gdje je lijeva ruka u odručenju, dok se desnom izvodi čeonu krug sa dinamičnim štapom. U mažoret plesu se često izvode čeonu krugovi prema van sa završetkom u ulučenom uzručenju (Kosinac 1998: 160-162).

Kod svih ovih gibanja, kretanja i položaja ruku, u mažoret plesu su izražena i gibanja nogu, gdje moramo paziti na „odnos potkoljenice naspram natkoljenice“ (Kosinac 1998: 162).

Karakteristična gibanja nogu u mažoret plesu, prema Kosincu, su:

1. stavovi opruženih nogu
 - a) sunožni stavovi – stav spojni i stav spetni
 - b) koračni stavovi – stav pretkorak desnom ili lijevom, stav otkoračno desnom ili lijevom
 - c) iskoraki stavovi – iskorak desnom ili lijevom nogom naprijed, odnoženje desnom ili lijevom nogom
 - d) nožni stavovi – stav prednoženje desnom ili lijevom, stav odnoženje desnom ili lijevom nogom, zanoženje lijevom ili desnom nogom.

Ova se gibanja izvode iz zgloba kuka, pri čemu natkoljenica i potkoljenica čine ravnu liniju. Osnovni početni stav je prinoženje u stavu spojenom. Karakteristična gibanja opruženim nogama su prednoženje, odnoženje, zanoženje, prednoženje vodoravno i odnoženje vodoravno, dok su koračne strukture zgrčenim nogama izražene u koračanju i u prednoženju zgrčeno.

2. Stavovi mažoretkinja zgrčenim nogama jesu:

- a) čučnjevi – polučučanj, čučanj spojni
- b) ispadi – ispad naprijed, ispad strance, ispad nazad, pregib-zagib
- c) klekovi – klek pretkorakom, klek jednonožni, klek odnožno

(Kosinac 1998: 142-149 i 163-164).

Primjer najčešćeg pokreta u mažoret plesu jest stav spetni, iskorak desnom nogom strance, otklon trupa u lijevo, odručenje lijevom, uzručenje desnom rukom s vrtnjom osmice unatrag i povrat u stav spetni s priručanjem uz vrtnju osmice naprijed.

5.6.1. Odnos zadanih struktura kretanja u mažoret plesu i njihov utjecaj na ravnotežu, preciznost i koordinaciju

U plesu je pokret sredstvo estetskog izražavanja. Uz usvajanje i usavršavanje motoričkih znanja i razvoj motoričkih sposobnosti, teži se i razvijanju glazbenog ritma i tempa izvođenja, odnosno onih elemenata koji su potrebni za kvalitetno izražavanje pokretom.

„Dinamika pokreta, odnosno stupanj njegova intenziteta, brzina, tj. tempo i vremensko trajanje i prostorna ekspanzija elementi su ritma i činitelji pokreta“ (Maletić 1983: 12).

U mažoret plesu se teži razvijanju kinestetičkog osjećaja, odnosno njegovim razvijanjem težimo „stjecanju sposobnosti da mnoge spontane motoričke reakcije pretvorimo u svjesno odabrane, disciplinirane akcije“ (Maletić 1983: 21). Kinestetički osjeti daju informacije o položaju i pokretima udova i glave u odnosu na tijelo. U mažoret plesu su najizraženiji pokreti ruku i nogu, bilo da je tijelo u simetričnom ili u asimetričnom stavu. Stabilniji su pokreti ako se stoji u simetričnom stavu, dok je pokret u asimetričnom stavu labilan. Da bi određeni zadatak ili pokret bio izveden u asimetričnom stavu, potreban je osjećaj za ravnotežu te kontrola, tj. koordinacija ruku i nogu pri zadanom pokretu. Pri izvođenju određenoga, zadanog pokreta važna je i dinamika pokreta, pomoću koje je određeni zadatak izveden napeto ili opušteno, snažno ili slabo, teško ili lako te naglašeno ili nenaglašeno.

Osnovni je karakteristični pokret u mažoret plesu koračanje i naziva se stupanje, pri čemu noge imaju veliku ulogu. Osim stupanja, izvode se i razni *kickovi*, poskoci i naskoci te skokovi iz čučnja, pri čemu automatski utječemo na razvoj eksplozivne snage nogu. Ruke također imaju veliku ulogu jer se njima manipulira rekvizitom, u ovom slučaju štapom gdje je moguće, dinamičnim ili statičnim štapom, uzručiti, predručiti, odručiti simetrično ili asimetrično, npr. lijeva ruka je u odručenju, dok je desna u predručenju s vrtnjom osmice, gdje automatski utječemo na razvijanje repetitivne i statičke snage ruku. Istovremeno gibanje noge i suprotne ruke pridaje se estetskoj važnosti u mažoret plesu, odnosno moguće su brojne estetske kombinacije pokreta ruku i nogu.

Metode motoričkih učenja koje se rabe u mažoret plesu su „ideomotorička, sintetička metoda i analitička metoda.“⁹ Ideomotorička metoda u mažoret plesu je važna jer dijete mora vizualizirati zadani pokret, zatim ga povezati sa sljedećim zadanim pokretom, a to postižemo metodom demonstracije i izlaganjem. Sintetička je metoda česta kada zadani pokret nije složen te se pokušava provesti u cjelini. Ova se metoda upotrebljava u samoj pripremi cijele formacije na zadanu koreografiju, odnosno provjera određenih pokreta za daljnju uporabu u samoj koreografiji. Analitička se metoda rabi kada se zadani pokret mora naučiti odvojeno u pojedinim fazama te se nakon toga spaja u cjelinu zbog same složenosti i zahtjevnosti zadanoga pokreta. Ova se metoda rabi nakon sintetičke metode, odnosno kada smo ustanovili da su određeni, zadani, pokreti savladani, kreće se na sklapanje zadanih, savladanih pokreta u cjelinu, tj. u koreografiju.

⁹ Kineziologija znanost o pokretu. Pribavljeno 24.6.2012., sa www.ffst.hr/~nrogulj/predavanje.pps, slide 125 – 129.

Razvoj preciznosti u mažoret plesu se prvenstveno odnosi na manipuliranje štapom gdje je potrebna preciznost u lociranju predmeta u prostoru. Bacanje i hvatanje štapa na različite načine, bilo preko palca ili iz šake, povezano je s koordinacijom ruku i šaka, ali i cijelog tijela. Da bi štap imao pravilnu putanju u visini, moramo utjecati na razvoj statičke i dinamičke ravnoteže te precizno osjećanje vremena za ispuštanje štapa iz ruke, ali i prihvaćanje štapa te dobru koordinaciju ruku i nogu. Preciznost je vidljiva i u okretima gdje je izražen centripetalni okret kojemu pomažu ruke k tijelu i noge na punim stopalima ili na poluprstima, što nadalje dovodi do ponovne orijentacije.

Na razvoj preciznosti možemo utjecati i vremenskim faktorom, odnosno osjećajem za vrijeme kada i u kojem trenutku treba usporiti, odnosno ubrzati određeni pokret, što je usko povezano s ritmom i brzinom pokreta. Preciznošću u izvođenju određenog pokreta ili bacanja štapa, potpomognuta dobrom ravnotežom i koordinacijom tijela u prostoru, dolazimo do sinkroniziranog plesanja cijele formacije. Dobar se razvoj postiže dugotrajnim vježbanjem i stalnim ponavljanjem određenoga, zadanoga zadatka ili pokreta, dok na razvoj ravnoteže utječemo određenim, zadanim zadacima u statičnim ili dinamičnim položajima.

Osim folklornog plesnog izričaja i realizacije mažoret plesnih struktura, veliku ulogu u razvoju osobina i sposobnosti djece i učenika svakako ima i plesna dramatizacija.

Kako provode plesnu dramatizaciju na Sveučilištu u Mariboru prikazano je u nastavku priručnika.

6. Plesna dramatizacija

Plesna dramatizacija je vrsta plesne djelatnosti u kojoj pojedinčevo izražavanje pokretom proizlazi iz oživljavanja određene priče, a u svojoj biti predstavlja integraciju svih odgojno-obrazovnih područja udruženih u skladnu cjelinu te na taj način doprinosi cjelovitom razvoju djetetove osobnosti.

Stvaranje bi se trebalo odvijati u četiri faze: improvizacija, izborni postupak, fiksacija i oblikovanje konačnog uratka. Pri nastajanju koreografije učenicima bi trebalo pomoći takozvano gradivo pokreta u kojem su obuhvaćene osobine plesa. Te osobine je slovenska plesačica suvremenog plesa Marija Vogeltnik sažela u kratku definiciju koja glasi: ples je ritmičko gibanje tijela u povezanosti s nekim emotivnim ili duševnim dijelom naše osobnosti, a plesati znači spontano ili svjesno se podrediti zakonima i uvjetima koji određuju ples:

- Prostor kao prostorna dimenzija,
- plesni ritam kao dimenzija vremena i naglasaka,
- plesačevo tijelo koje je instrument izražavanja.

6.1.Uvod

Prije no što ples uvedemo u djetetov svijet, osim znanja iz drugih odgojnih područja, moramo usvojiti širok pogled na to što je ples i u kojim sadržajima ga možemo prepoznati. Pod plesom smatramo mnogo različitih područja, različitost stilova, osoba, vremena i kultura.... Autori koji su željeli u nekoliko rečenica odrediti što je to ples, zasigurno su imali težak zadatak. Ne zato što bi svojom definicijom pogrešno prosudili što je to ples (to u principu i ne možemo, jer on je posvuda i u svakome), već bi se pitali jesu li pogodili njegovu bit. Koliko ljudi – toliko plesova. Odlučili smo se za kratku definiciju slovenske plesne pedagoginje Marije Vogeltnik koja kaže da je ples ritmičko kretanje tijela povezano s nekim emotivnim ili duševnim dijelom naše osobnosti, a plesati znači spontano ili svjesno se podrediti zakonitostima i uvjetima koji određuju ples. Te zakone uvjetuju plesni prostor kao prostorna dimenzija, plesni ritam kao dimenzija vremena i naglasaka i plesačevo tijelo koje omogućava iznimnu raznolikost plesnih pokreta te ujedno određuje njegov oblik i granice (Vogeltnik, 1994).

U ovom prilogu ćemo se plesom baviti kao dijelom umjetničkog odgoja čije ciljeve ostvarujemo sistematičnim planiranjem u odgojno-obrazovnom procesu na predškolskom i osnovnoškolskom stupnju. Područje plesnog odgoja pokriva cijelu paletu plesnih djelatnosti koje su stručnjaci iz ovoga područja, radi lakše analize, podijelili na različite plesne djelatnosti. Tako se na ovom području susrećemo s igrama pokreta za najmlađe, didaktičkim igrama, plesnim izražavanjem i plesnom dramatizacijom kao najzahtjevnijim oblikom plesnog stvaralaštva koje u sebi objedinjuje sve ranije nabrojane plesne djelatnosti (Kroftlić i Gobec, 1995).

Plesna dramatizacija je vrsta plesne djelatnosti u kojoj izrazi pokreta pojedinca proizlaze iz njegova doživljavanja određene priče, a u svojoj biti predstavlja integraciju svih odgojno-obrazovnih područja udruženih u skladnu cjelinu te na taj način doprinose cjelovitom razvoju djetetove osobnosti. Teoretska ishodišta za praktično izvođenje plesne dramatizacije proizlaze iz načela suvremenog umjetničkog plesa, odnosno učenja Rudolfa Labana, čiji je rad nastavila hrvatska

plesna pedagoginja Ana Maletić. Laban je utro puteve u predškolski i osnovnoškolski odgoj i obrazovanje kroz ples na području Slovenije.

Uloga učitelja odnosno odgajatelja u nastajanju plesne dramatizacije je višeslojna: mora uzeti u obzir činjenicu da se suvremeni umjetnički ples značajno razlikuje od tradicionalnih plesova (ovdje je naglasak na individualnom i prirodnom izražavanju pokretom i grupnom dinamikom. Rad nije usmjeren samo na oblikovanje završnog uratka, već je naglasak na procesu njegova nastajanja). Kako bi izvedba plesne dramatizacije bila što kvalitetnija, prvo je potrebno učitelje odnosno odgojitelje upoznati s osnovnim informacijama o suvremenom plesu, stvaralačkom procesu, gradivu o pokretu, a tek potom se uhvatiti u koštac s praktičnim radom. Zbog toga prvo govorimo o gore spomenutim dosezima na području suvremenog plesa, a na kraju ćemo se usredotočiti na scensko uprizorenje plesne dramatizacije.

6.2. Suvremeni ples

Suvremeni ples je umjetnost 20. stoljeća za koju su karakteristična različiti suvremeni plesni smjerovi. U prilogu ćemo polaziti s teoretskih ishodišta suvremenog odnosno odgojnog plesa kojeg je osnovao Rudolf Laban, a njegov rad nastavila Ana Maletić. Uz pomoć plesne pedagoginje Brede Kroflič postao je osnovna metoda u plesnom odgoju u vrtićima i osnovnim školama na području Slovenije.

Rudolf Laban je ples shvaćao kao odgojno sredstvo u kojem je tijelo instrument za istraživanje i kojim se komunicira putem osjećaja, emocija, misli, priča, događaja. Naglašavao je ravnopravnost članova u plesnim grupama u kojima svatko doprinosi uspjehu cjeline i u kojima nema pojedinaca koji iskaču. Individualno stvaranje u grupi je usmjeravao prema suradnji, prilagođavanju, vođenju i podređivanju skupini radi dosezanja zajedničkog cilja (Maletić, 1983).

Odgojni ples je Laban utemeljio na načelima modernog umjetničkog plesa:

- Prirodno čovjekovo kretanje koje se temelji na prirođenim uvjetima njegova organizma i koje je sredstvo izražavanja i stvaranja,
- kretanje je prirodni izraz čovjekove duševnosti i prirodnosti,
- pokret je sredstvo izražavanja i stvaranja pojedinca, kao što je to zvuk u glazbi ili materijal u likovnoj umjetnosti,
- plesač, odrastao ili dijete, individualan je stvaratelj koji pokretima izražava svoje osjećaje, doživljaje, misli, odnos prema svijetu (Isto).

U suvremenom umjetničkom plesu ishodište oblikovanja je stvaranje tj., plesni umjetnik uvijek traži nove oblike pokreta kojima može nešto izreći. U obrazovnu svrhu, Laban je svoje gradivo umjetnosti pokreta podijelio u šesnaest tema koje bi služile u odgoju. Za naše je potrebe dovoljno spomenuti prvih osam tema:

- Svijest o vlastitom tijelu,
- Upoznavanje vremenskog trajanja i dinamike kao elemenata ritma,
- Upoznavanje prostora,
- Tijek gibanja,
- Prilagođavanje partneru i suradnja s drugima,
- Tijelo kao oruđe i instrument plesnog izražavanja,

- Upoznavanje osnovnih izražajnih akcija,
- Radni ritmovi i radni ples.

Slijedećih osam tema su nadgradnja prvih osam (Isto).

6.2.1. Stvaralačke faze

Plesno stvaranje može se izvoditi individualno ili u grupi. Stvaranje u grupi ne može se izvoditi bez međusobne komunikacije. Ako više osoba radi na istom prostoru, u isto vrijeme, u istom ritmu, kada su povezane i sa sličnim nastojanjima, nastaje zajednička sila, zajednička energija, čiji učinak pojedinac ne bi mogao doseći ili bi mu za to trebalo mnogo više vremena. Međusobni dodir uzrokuje svojevrsno buđenje životne energije, uzajamnu pomoć i solidarnost, a ujedno i natjecanje sa samim sobom i drugima, radost u osjećanju drugoga, neprestano izmjenjivanje uloga na putu prema zajedničkom cilju. Važan je proces rada i ono što se događa tijekom rada. Važno je mijenjanje pojedinca u grupi i razvoj cijele grupe te da je osoba svjesna ljudi oko sebe, da osjeti njihovo raspoloženje i njihove osjećaje. Isto tako je prisutan i osjećaj prostora u kojem se grupa kreće kao i predmeta u tom prostoru. Međusobnom suradnjom grupa se navikne biti osjećajna i osjetljiva, ne samo kad se radi o pojedincu, već i kada se radi o suradnji s drugima (Vogel, 1999.).

Bez obzira na to je li stvaralaštvo u grupi ili individualno, u njemu postoji određena zakonitost koju Maletićeva (1983) određuje kao faze u suvremenom plesnom izražavanju. U tradicionalnom plesu se plesni sadržaji usvajaju po ustaljenom redu: pedagog odnosno koreograf predstavi plesnu kombinaciju, djeca prate i potom višekratnim ponavljanjima uče pokrete, pozicije i njihove kombinacije. U suvremenom je plesu taj princip tek jedan od pristupa u stvaranju određenih plesnih sadržaja. Isti problem se ovdje rješava iz različitih kutova gledanja: jednom je naglasak na mehaničkom kretanju tijela, drugi put u ritmu pokreta, treći put u obliku, četvrti u osjećajima i asocijacijama koje stvara pokret itd. Takav pristup zahtjeva dublje bavljenje određenom temom, no bez obvezne vježbe koja je karakteristična za druge vrste plesa. U suvremenom plesu je naglasak na integraciji fizičkog, emotivnog i intelektualnog sudjelovanja, a to znači i potpuni doživljaj pokreta.

Važan pristup u suvremenom plesu je neprestano poticanje samostalne uporabe naučenog i djetetovo osobno stvaranje. Bez obzira na to koliko je stvaralaštvo individualno, postoje opća pravila koja nam pomažu u radu s djecom na području plesa.

Stvaralaštvo počinje improvizacijom koja je prva faza u suvremenom plesnom izražavanju. Poticaj za stvaranje nudi pedagog kako bi što bolje psihički i fizički opustio djecu. Improvizacija predstavlja prvi korak stvaranja nečeg novog na osnovi vlastitih iskustava. Glazba kao poticaj za spontano ritmičko i dinamičko kretanje je jedinstveni poticaj za plesne improvizacije. Faza improvizacije je jedinstven, neponovljiv događaj koji postoji "ovdje i sada". Zato je iznimno važno da djeci ostavimo dovoljno vremena ne bi li se u ovoj fazi izživjela, opustila i pronašla svoj plesni izraz. U radu na predškolskom stupnju se najčešće zaustavljamo na fazi improvizacije. Improvizacija nudi široku osnovu za kasnija, zrelija stvaranja. Određeni sadržaji (pokretno-ritmički poslovi, umjetne igre divljanja, plesne

dramatizacije) nude mogućnost dubljeg razvoja u smjeru oblikovanja plesa kao konačnog uratka zajedničkog stvaranja.

U drugoj, izbornoj fazi je zadaća odgajatelja da iz obilja ponuđenih spontanih pokreta (iz prve faze) odabere one koji sadržajno odgovaraju zadatku te ih prenese i na drugu djecu. Ova se faza sastoji od grupnog praćenja individualnog stvaranja odnosno zajedničkog dogovora o tome kako rješavati pojedine dijelove plesnog rada. U ovoj fazi je važno da dijete sudjeluje, dogovara se s drugima i poštuje dogovor grupe.

Treća faza, faza fiksacije doprinosi dinamičnom oblikovanju plesnog uratka. U ovoj fazi ostvarujemo ciljeve pokreta: razvijanje motorike, utvrđivanje tjelesne sheme, jačanje mišića, jačanje opće kondicije. Imaju li djeca oblikovan zajednički cilj kojeg će slijediti u ugodnoj atmosferi, faza fiksacije odnosno uređivanja će proteći u igri, a ne pod prisilom.

Oblikovanje konačnog uratka je četvrta faza u suvremenom plesnom izražavanju. Ova faza nije nužna pri radu s predškolskom djecom. Upotrijebit ćemo je kao zaključak određene teme. Tako će dijete imati iskustvo u određenom području koje će mu predstavljati ishodišnu točku pri slijedećem zahtijevnijem plesnom zadatku. U ovoj fazi nije važno da dijete prenese naučeni pokret u novi plesni rad, već da razvija svijest o vlastitom kretanju i volju za istraživanjem novih plesnih sadržaja. Konačni uradak možemo izvesti kao priredbu za roditelje ili slične nastupe.

6.2.2. Gradivo pokreta

Svaki umjetnički jezik ima svoje sredstvo kojim umjetnik poručuje svoje misli, osjeća, spoznaje... Tako su boja i linija jezik u likovnoj umjetnosti, riječ odnosno rečenice u književnosti, u glazbi su to tonovi, a u plesu gradivo pokreta. Zato je dobro poznavanje istoga veoma važno; hoće li naš konačni uradak pripadati području umjetnosti ili će biti tek golo preplitanje oblika pokreta. To ne znači da je u svakom plesu potrebno upotrijebiti cjelokupno gradivo (kao što ne upotrebljavamo sve boje, linije, riječi, tonove u drugim vrstama umjetnosti). Ključan je način i njegova upotreba. Gradivo pokreta (u slovenske vrtiće i škole ga je uvela plesna pedagoginja Breda Kroflič) možemo usporediti s Labanovim temama, s tom razlikom da je gradivo pokreta prilagođeno radu s djecom u okviru odgojno-obrazovnog procesa u vrtićima i osnovnim školama.

Rad u odgoju mora biti planski i sistematičan te je stoga iznimno važno da je gradivo pokreta uređeno u sustavu koji uključuje tjelesnu aktivnost, oblikovanje pokreta, oblikovanje prostora, dinamičke kvalitete, odnose pokreta i plesni izraz odnosno poruku (Kroflič i Gobec, 1995).

Tjelesna aktivnost je u plesnom odgoju spontana i usmjerena, organizirana je i služi izražavanju pojedinca. Potrebno je poticati razvoj sposobnosti pokreta kako bi nam tijelo postalo instrument koji svjesno upotrebljavamo u stvaralačkom procesu.

Kao što nekoliko riječi čini rečenicu, nekoliko nota melodiju, tako i u plesu nekoliko pokreta stvara ples. Naravno, želimo li ostati na području umjetnosti, ti pokreti moraju imati neku poruku koju stvaramo sadržajem (unutarnjim doživljajima) u skladu s glazbenom pratnjom (ako stvaramo ples uz glazbu).

Drugim riječima, pokret, sadržaj i glazbena pratnja moraju biti usklađeni i oblikovani u samostalne motive.

Oblikovanje prostora jedan je od osnovnih dijelova plesa. U prostoru se odvijaju plesni pokreti pojedinca ili grupe, kretanje može biti na mjestu, kroz prostor, u različitim smjerovima (naprijed, natrag, dijagonalno) i razinama (niska, srednja, visoka), no uvijek u trima dimenzijama (širina, dužina, visina). Prostor koristimo svjesno i ne tek slučajno. Planska upotreba prostora je dio plesne kompozicije i omogućava određen plesni izraz.

Brzina, snaga, napetost, popuštanje, rast, opadanje, naglasci, ritmovi ..., sva raznolikost i šarolikost u kretanju su dinamičke kvalitete ili kvalitete kretanja. Pokret tako može biti nagao, mekan, brz ..., a tijelo napeto, mlohavo, gipko u kretanju. Kada povezujemo plesno kretanje s glazbom, dinamiku pokretno-plesnih motiva potiče i usmjerava dinamika sadržajnih motiva.

Odnosi u kretanju su dio plesa pojedinca ili plesa grupe: odnosi između pokreta pojedinih dijelova tijela, u kretanju pojedinca u odnosu prema sebi ... u nekim vrstama plesa su ti odnosi oblikovani (igre divljanja) ili izrazito puni doživljaja (igre kretanja s pravilima), a u plesnoj dramatizaciji i plesu sadrže izraz i poruku.

Plesni izraz i poruka su uvjetovani plesačevim doživljajem i proživljavanjem. Naše izražajo kretanje u svakodnevnom životu može biti spontano ili namjerno, izraz pokretom može biti posljedica napetosti različitih izvora, a kretanje može biti posljedica fiziološki uvjetovane napetosti. U plesu izraz može biti spontan ili proživljen uz ponovno umjetno stvaranje unutarnjih napetosti (Kroflič i Gobec, 1995).

6.3. Plesna dramatizacija

U uvodu smo već rekli da je plesna dramatizacija vrsta plesne djelatnosti u kojoj izraz pokretom pojedinca proizlazi iz doživljavanja određene priče. U svojoj biti ona predstavlja integraciju svih obrazovnih područja sjedinjenih u skladnu cjelinu i na taj način doprinosi cjelovitom razvoju djetetove osobnosti. Njome potičemo individualno izražavanje i grupno stvaranje u kojem se pojedinac potvrđuje kao član grupe. Plesnu dramatizaciju vodimo uz pomoć pripovjedaka o nekom događaju. Naime, obično nam je ishodište priča, a jezično izražavanje koje je prirodno povezano s kretanjem na taj se način još bolje doživljava, lakše se i učinkovitije pamti. Nastajanje plesne dramatizacije bi se trebalo odvijati u spomenutim četirima fazama stvaralačkog procesa: improvizacije, postupka izbora, fiksacije i oblikovanja konačnog uratka. Pri nastajanju koreografije učenicima će pomoći takozvano gradivo pokreta u kojem su objedinjene značajke plesa. Dodatni poticaj za uživanje u uloge dat će nam kostimi, lutke, glazbala. Veće izražajne mogućnosti nam ostavlja instrumentalna glazba pa se stoga i više preporuča od vokalne, koja nas vuče da uprizorimo riječi. Uz odgovarajuć glazbeni poticaj, plesnu dramatizaciju možemo razviti u dječju operu ili mjuzikl (Kroflič i Gobec, 1995, str. 60).

Plesnu dramatizaciju često uprizorujemo na pozornici pred gledateljima (to se zove scensko uprizorenje) kao konačni uradak odnosno kazališnu predstavu, a time

već stupamo na područje kazališnog odgoja. Bit kazališne umjetnosti je u tome da glumac preuzima osobine pojedinca kojeg predstavlja u predstavi tako da s glumljenjem te uloge iskazuje različite osjećaje i pokrete uprizorenog lika. Načini na koje pojedinac može iskazati određene osobine igrane uloge su različiti, a jedan od načina izražavanja osjećanja i ponašanja je i plesno izražavanje. Na taj način glumac može primjerenom plesnom izražajnošću do detalja izraziti osjećaje koje preuzima u određenoj ulozi te pomoću plesa potpuno izraziti kretanje uprizorenog lika.

Kao i svaka umjetnost i ona kazališna ima svoja izražajna sredstva; scena, kostimi, osvjetljenje, scenska glazba i drugi scenski učinci. Glavno i neizostavno sredstvo dramskog kazališta je glumčeva gluma odnosno glumčevo tijelo. Pritom moramo reći da je bit svake glume u tome da glumac preuzima ponašanje koje proizlazi iz doživljavanja neke njegove predstave i pri glumljenju se pravi da je netko drukčiji od njega samoga, tako da se svjesno ili nesvjesno pretvara. Ovo posljednje vrijedi posebice za djecu (igraju se predmetima kao da su živi, razne životinje predstavljaju njihovim karakterističnim držanjem i kretanjem) (Ahačič i Pignarre, 1985).

S plesnom dramatizacijom počinjemo već u predškolskoj dobi kada djeca mogu uz pomoć igranja uloga, mimikom i pantomimom te improvizacijom početi stvarati svoje vlastito izražavanje. Značenje plesne dramatizacije je tako dvojako. Prvo značenje je u tome što možemo odgovarajućim uključivanjem djece u aktivnosti plesne dramatizacije kod njih doseći određenu razinu kreativnosti, gdje se s preuzimanjem manjih uloga u plesnim dramatizacijama mogu suočiti i s dramskim izražavanjem. Drugo značenje je u tome što djeci uz pomoć plesne dramatizacije približimo priču koja je uprizorena. Na taj način povećavamo zanimanje djece za priču koju prate, jer je priča koja uključuje ples djeci zasigurno mnogo zanimljivija i privlačnija.

6.3.1. Scensko uprizorenje plesne dramatizacije – etape nastajanja

Put do scenskog uprizorenja priče plesne dramatizacije trebao bi se odvijati tijekom duljeg vremenskog razdoblja.

Prvi korak je izbor teksta ili priče na osnovi koje napravimo raščlanjenje plesne dramatizacije odnosno scenarij. Koje priče su najprimjerenije za plesnu dramatizaciju? Mogli bismo reći: sve. Svaka literarna podloga nam nudi mogućnost prikaza pokretom odnosno plesom. Na raspolaganju nam je literatura za djecu i mlade koja svojom raznolikošću i tematikom najviše privlači djetetovu pažnju. U priči moramo prepoznati one sadržaje koji su primjereni za uprizorenje pokretom. Trebamo se kloniti detalja koji ne doprinose razvoju dramaturške niti i prisiljavaju sile plesače na kretanje prema uzorku. Ukratko, plesom pokušavamo nadograditi sadržaj u smislu apstrakcije odnosno uopćavanja onoga što je riječima već bilo rečeno. Broj plesnih prizora odnosno scena ovisi o dužini priče. Prizori mogu biti povezani i tekstom kojeg izgovara pripovjedač ili pak uloge koje nastupaju u priči. (Za uključivanje pripovjedača se odlučujemo onda kada vidimo da nam pojedini plesovi koji se nižu jedan za drugim ne omogućavaju nazorno prikazivanje tijeka dramaturških događaja. Doduše, pri plesnoj dramatizaciji težimo da što više kažemo

pokretima, a ne tekstem. Pojedine prizore možemo povezati i takozvanim veznim dijelom koji nam omogućava svojevrsnu stanku između dva plesa odnosno prizora.)

Slijedeći korak u pripremi plesne dramatizacije je izbor glazbe. Pri izboru nas treba voditi želja za dobrom odnosno kvalitetnom glazbom, bez obzira na to je li narodna, klasična, suvremena ili dječja. Poželjno je da u svim prizorima koristimo istu vrstu glazbe, naravno ako sadržaj priče ne iziskuje drukčije. Glazbena pratnja može se odvijati i uživo. Glazbenik ili glazbenici ju izvode neposredno uz ples ili pak možemo upotrijebiti glazbene snimke (moramo paziti da snimke obuhvate zaokruženu glazbenu cjelinu i da je glazba kvalitetno snimljena). Treba napomenuti da izbor glazbe možemo prepustiti djeci, naravno pod našim mentorstvom. Na taj način doprinosimo tomu da djeca još više osjete stvaralački proces te ga dožive iznutra i prepuste se stvaralaštvu. Glazbu možemo koristiti kao sredstvo za stvaranje određene atmosfere, a u tom slučaju koreografija ne prati glazbene posebnosti. Kada stvaramo koreografiju na zadanu glazbu, djecu usmjeravamo u svjesno slušanje glazbe, analizu njenih značajki (tempa, dinamike, ritma...) i odgovarajuće »oslikavanje« pokretom onoga što nam glazba govori (naravno, povezano sa sadržajem priče).

Kada imamo oblikovan scenarij i pripremljenu glazbu, prelazimo na proces plesnog stvaralaštva po metodi od improvizacije, postupka izbora do završnog oblikovanja plesnoga uratka. U vrijeme nastajanja koreografije, za svaki prizor se usput dogovaramo i izrađujemo rekvizite odnosno scenu. Iskustva govore da unaprijed pripremljena scena ograničava plesne zamisli, a često ograničava i sam rad. Preporuča se da potreba za scenom odnosno kostimima proizlazi iz koreografije koju stvaraju djeca. Oprema na pozornici mora biti funkcionalna, ništa ne smije odvrćati pozornost gledatelja. Scenski okvir određujemo i oživljavamo nekim detaljem koji je odskočna daska u gledateljevoj mašti. Vrijednost kostima nije u materijalima i izradi, već u izražajnosti koja naglašava karakter osobe koja ga nosi. Kostim se mora u osnovnoj liniji i boji slagati sa scenom. Kostimi za dječje priredbe mogu biti izrađeni u cjelini ili možemo naglasiti tek nužne detalje. Želimo li isti kostim koristiti više puta, nećemo ga oblikovati u neki određeni oblik. Možemo izraditi jednostavne halje različitih boja koje možemo koristiti u različitim predstavama i na različitim osobama. Odjeću možemo upotpuniti dodatcima kao što su pokrivala za glavu, pregače, ogrtači ... (Ahačič, 1969, str. 69-71). Pri izboru kostima za ples moramo biti još pozorniji. Dobro je da plesači već na prvoj probi imaju odjevenu odjeću koja je slična onoj koju će nositi u predstavi. Ples je drukčiji ako ga plesač izvodi u uskim ili pak širokim hlačama ili u kostimima do poda sa širokim rukavima. Isto vrijedi i za obuću jer imamo brojne mogućnosti; od bose noge, mekanih papuča, cipela s većom ili manjom petom, čizama, tvrdih papuča i slično. I osvjetljenje pozornice je važan dio priprema. Stručnjak za svjetla mora znati koliko intenzivno svjetlo mora biti na pojedinom plesnom dijelu, a posebno mora obratiti pozornost na osvjetljenje predstave iz različitih smjerova - odozdo, odozgo, sa strane, sprijeda i straga. Tijekom priprema predstave važna je proba kostima, koja je obično tik pred posljednjim probama. Na toj se probi usklađuje cjelokupan izgled onih koji nastupaju, od oblačenja kostima, uređivanja frizure do oslikavanja lica. Ustanove li se nedostatci oni se mogu popraviti manjim preinakama. Posljednja u nizu priprema je generalna proba na kojoj svi izvođači

nastupaju u kostimima, uz potpunu scensku opremu i osvjetljenje pozornice. Generalna proba odnosno generalka je često konačni rezultat višemjesečnog rada (Neubauer, 2006).

Uloga učitelja odnosno odgajatelja pri nastajanju plesne dramatizacije je u koordinaciji. Trebali bi pratiti dječje zamisli, pomagati im i pobrinuti se za stvaralačke dinamičke procese u grupi.

7. Dječje igre: uvod u folklorne plesove

Uvođenje djece u svijet plesa može se odvijati na različite načine. Koja je uloga odgajatelja i učitelja, istaknuto je u nekoliko detalja. Kakva su razmišljanja te kako je to zapazila i komentirala učiteljica razredne nastave iz Trsta, voditeljica plesnih radionica Tatijana Mercandel, donosimo u sljedećem poglavlju. Osim dječjih igara i njihovih inačica u Sloveniji i Italiji, također će biti opisan ples šetepaši prema načinu izvođenja u kraju u kojem je zabilježen.

7.1. Folklorni ples kao važan sadržaj rada u osnovnoj školi

Kao što sama riječ kaže, folklorni ples je ples koji "pripada narodu", a nastao je i izvodi se u posebnim prigodama koje su povezane sa životom jedne zajednice. Folklorni ples imao je u prošlosti, i to posebice u ruralnim sredinama, različite funkcije: plesalo se na svečanostima, na vjerskim slavljima, tijekom praktičnih aktivnosti zajednice (poput berbe grožđa, pripreme zemlje) ili jednostavno radi rekreacije. Ples je bio i način kulturnog izražavanja, društvenog povezivanja i identificiranja s vlastitom grupom.

Iz tih je razloga folklorni ples jedan od najznačajnijih ekspresivnih kodova određene kulture, usko je vezan s instrumentalnom glazbom i pjevanjem. Kako navode Staccioli i Biach (1992), odvajanje glazbe, kao instrumentalnog događaja, i pokreta, kao tjelesne aktivnosti sa svojevrsnim značenjem, ne nalazi opravdanje u počecima i u značenju same glazbe.

Autori navode:

...što se više ide u prošlost, to su jasnije povezanosti između te dvije discipline: pjevanje ples (plesovi uz koje se pjeva), religioni rituali, društveni događaji, nekada su bili istaknuti velikim brojem različitih motoričkih struktura kretanja uz glazbenu pratnju u čemu je sudjelovala cijela društvena zajednica.

Ljudi su pratili pjesmom svakodnevne radnje (zibanje djeteta, mješanje tjest, stupanje, povlačenje...), a uz glazbenu pratnju instrumenata su se ljudi kretali (sa predmetima obješanima po tijelu), a igrom su pratili brojalice i pjevine ritmove... (itd).

Već kod prvih melodija sa dva do tri tona – koji su zajednički u većini dječjih pjesmica, najrazličitijih kultura i to bez zajedničkih dodirnih točaka – kretanja su integrirani dio glazbe i pjevanja: uspavanke uvijek prati spontano njihanje tijela, brojalice prate ritmički pokreti ruke koja pokazuje na sudionike brojalice, dječje pjesmice prate kretne strukture (pokreti) rukama koje upućuju na značenje riječi, itd (Tablica 7.1)

Što više melodije postaju kompleksnije, također i pokreti postaju složeniji (djeca hodaju u koloni, u kruga, plešu u parovima...), a dječji repertoar služi za učenje koračnih struktura i njihovo konačno usavršavanje. (Tab. 2)¹⁰.

¹⁰ Premda postoji zajednička osnova svim kulturama, važno je naglasiti da svaka koreutička tradicija uglavnom odabire određeni oblik i formacije. Tako napr, na Balkanu i Bretanji se upotrebljavaju otvoreni krugovi; u Anglosaksonskim zemljama više vole pravokutne formacije sa

U tom repertoaru plesne sekvence usvajaju se automatski, usvajanjem pravila igre, promatranjem i oponašanjem.

Tablica 7.1. (Izvor: Mercandel, T.)

<i>Ghirin ghirin gaia</i> (Trieste)	<i>Ringa-ringa raja</i> (Slovenia)
<i>Ghirin ghirin gaia, Martin sula paja; paja pajeta, paff, una s'ciafeta!</i>	<i>Ringa-ringa raja, muca pa nagaja; kužek pa priteče, vse na tla pomeče.</i>
Ova plesna igra zajednička talijanskoj, slovenskoj kulturnoj baštini tršćanskog teritorija u obim verzijama pratili su kružni pokreti prsta odrasle osobe na dlanu djeteta; na kraju u zadnjem stihu odrasla osoba blagim je udarcem dodirnuo djetetovu ruku. U slovenskoj zajednici dječju pjesmicu su upotrebljavali za klasičnu igru "giro girotondo".	

Tablica 7.2 (Izvor: Mercandel, T)

Igra	<i>Giro giro tondo</i>	<i>Le violette</i> (Marche)	<i>La bella pecorina</i> (Toscana)
	Običan krug	U parovima	U koloni
Opis	Djeca plešu u krugu pjevajući <i>Giro giro tondo casca il Mondo casca la Terra tutti giù per terra!</i> U posljednjem stihu djeca čučnu	Dvoje djece hoda jedan pored drugoga držeći se križno za ruke (desna u desnoj lijeva u lijevoj), sa koracima koji odgovaraju naglašenim tonovima dječije pjesme. Na kraju izvode nagli okret unatrag za 180 stupnjeva bez otpuštanja ruku i započinju igru ispočetka. (Goitre e Seritti, 1980: 52).	Dvoje djece staju jedno nasuprot drugoma i podižu ruke čineći most ispod kojeg prolaze ostala djeca jedan iza drugoga. Kada se u pjesmi ogласи, pojavi ovčica, ruke dvoje djece se spuštaju i zarobe dijete koje mora izabrati između bata i nakovnja kojima odgovaraju dvije kazne. Na kraju dijete koje je odradilo svoju kaznu može zauzeti mjesto jednog od dvoje djece koje je simboliziralo most. (Goitre e Seritti, <i>op. cit.</i> : 64)

2 - 4 para ili pak nasuprotne vrste (posebno u Škotskoj i Irskoj); u sjevernoj Italiji se najviše upotrebljavaju jednostavni ili dvostruki krugovi itd.

Upravo zbog toga što su folklorni plesovi bliski kulturnom životu djeteta nastavnici ih ne bi smjeli zanemariti u svojoj nastavnoj praksi. Oni predstavljaju savršeno sredstvo za učvršćivanje komunikativnih i interaktivnih sposobnosti (društveni aspekt) kao i za postizanje kompetencija koje se odnose na različite discipline (kognitivni aspekt)¹¹.

Već prvih godina prošlog stoljeća švicarac Émile Jaques-Dalcroze obradio je metodu za učenje glazbe koja se bazira na ritmu povezanom sa pokretom i time je označio značajan zaokret u obnovi glazbene kulture.

Njegove studije i istraživanja nisu se ograničile na obnovi nastave glazbe, već su značajno obilježile način gledanja na ples i koreografiju.

Temelji Dalcroze-ove misli temelje se na uvjerenju da glazba, tijelo i misao moraju biti savršeno povezane, a tijelo mora biti "radionica" u kojemu se glazba uobličuje i dobiva smisao. (Delfrati, 2008: X).

Tijelo postaje posrednik između muzike i misli, osim što je privilegirano sredstvo za glazbeno usvajanje, posebno za ritam.

Ritmica Dalcroze omogućava približavanje glazbi na kreativan način, globalni i afektivni. Ona razvija tjelesnu osvještenost, sposobnost koordinacije pokreta, muzikalnost i sposobnost vokalne, instrumentalne i tjelesne interpretacije. (Loiacono-Husain, s.d.).

Iskustvo Dalcroze u Njemačkoj preuzima i proširuje Carl Orff. U *Schulwerku* Orff nudi metodologiju koja uveliko upotrebljava pokret i motoriku za dječje aktivno usvajanje glazbe.

Orff, crpeći iz osnovnog repertoara folklorne glazbe kao i iz složenijih struktura kretanja, postavki, oblika, koračnih struktura, plesnih kretnji i koreutičkih novina, potvrđuje važnost i moć koju ples ima u spontanom razvoju djetetovih motoričkih sposobnosti¹².

7.2. Sedam koraka: primjer narodnog plesa "transfrontaliera"¹³

Opis plesova predviđa rekonstrukciju koraka i pokreta prema kodu koji je koristio Orff u *Schulwerku* za prezentaciju pokreta. Za pokrete se koriste glazbene figure kao **q** ili **Ê** – crtica prema gore označava jedan korak desnom nogom u navedenom ritmu, a crtica prema dolje označava jedan korak lijevom nogom - dok se za označavanje pokreta u zraku koriste strelice, ravne ili zaobljene crte te geometrijski oblici.¹⁴

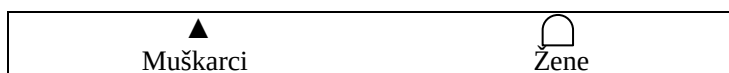
¹¹ U Italiji se nažalost samo površno iskorištava odgojni potencijal plesa, primjerice u projektima interkulturalnog odgoja u kojima se uzimaju u obzir samo kulturni aspekti plesa i glazbe, a još je više to slučaj u predstavama za Božić ili kraj školske godine čiji je isključivi cilj zabavljanje roditelja, baka i djedova i drugih. Nije tako u drugim zemljama, posebice u onima u s bogatom glazbenom tradicijom (Austrija, Njemačka, istočne zemlje itd.) u kojima ples igra veliku ulogu u glazbenom odgoju djece.

¹² Više o tome u Giovanni Piazza, *Orff-Schulwerk Musica per bambini, Manuale*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1979.

¹³ Plesovi koji su ovdje opisani samo su neke od varijanata plesa "I sette passi". Moguće je da folklorna društva s istog teritorija izvode ples na različiti način.

¹⁴ Ova shematska vrsta koja koristi glazbene figure za opis plesnih koraka pomaže djetetu u postizanju sljedećih ciljeva:

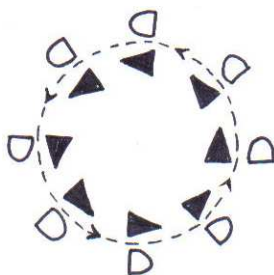
U shemama u kojima se prikazuju početni položaj plesa i sljedeće promjene, muškarci su označeni crnim trokutom, a žene bijelim polukrugom (Slika 7.1.).



Slika 7.1 (Izvor: Mercandel, T)

7.2.1. Verzija Furlanije (I siet pas)¹⁵

Pozicija: parovi u duplom krugu, držanje na V



Prikazuju se pokreti plesača koji se nalazi izvan kruga. Plesač koji se nalazi unutar kruga izvest će sve korake kao plesač izvan kruga počevši lijevom nogom, pa će svi koraci biti u obrnutom smjeru.

-
- postići osjećaj za ritam i prostornost, strukturiranje vremena – shvaćanje prostora;
 - poboljšati svijest o tijelu i njegovo korištenje;
 - poboljšati držanje tijela, motoriku;
 - naučiti se na pozornost, koncentraciju i pamćenje;
 - razviti sposobnost povezivanja pokreta s trajanjem glazbe / ritmom;
 - razviti kreativnost za stvaranje pokreta u svrhu izražavanja .

Kroz nastavu narodnih plesova, analiza glazbe izgleda mnogo jednostavnija i vježbanje ritma tijelom olakšava razumijevanje i reprodukciju ritma, kao što i tvrdi Dalcroziana.

¹⁵ Preuzeto s Višegodišnjeg seminara o učenju o glazbi i zvukovima pri Pedagoškom centru regije Friuli Venezia Giulia, 2007.-2008.

A

Napredovati u smjeru suprotnom od kazaljke na satu

Povlačiti se

B

Odvajati se

Spajati se

Partneri se križaju desnom podlakticom i okreću se poskakajući

B₁ kao B

Počinje se ispočetka od A

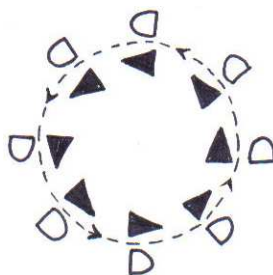
Tekst:

- A. *Un, doi, trei, quatri, cinc, sîs, siet* dvaput
 B. *Un, doi, trei, un, doi, trei*
Bambinute ven cun mei dvaput
 A. *Un, doi, trei, quatri, cinc, sîs, siet* dvaput
 B. *Un, doi, trei, un, doi, trei*
Cui sa mai ce ch'al' è vuei dvaput
 A. *Un, doi, trei, quatri, cinc, sîs, siet* dvaput
 B. *Oi nî nî! Oi no no!*
A l'usanče di cumò. dvaput

7.2.2. Verzija Donje Austrije

izvođači *Blumenauer Volktanzgruppe (Sieben schritt)*

Pozicija: parovi u duplom krugu, držanje na W



Opis:

A

Napredovati u smjeru suprotnom od kazaljke na satu

Povlačiti se

B

Odvajati se

Spajati se

Partneri se križaju desnom podlakticom i okreću se poskakajući

B₁ kao B

Počinje se ispočetka od A

Tekst:

*Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,
schönes Maderl, wo fährst hin,
wo fährst hin, nach Berlin,
wo die schönen Maderln sind.*

*Bauer, bind dein Pudel an,
dass er mi net beißen kann.
beißt er mi, klag i di,
tausend Taler kostet's di.*

*Tausend Taler ist kein Geld,
wann i nur mein Madel hätt.
Madel hin, Madel her,
Madel ist kein Zottelbär.*

*Tausend Taler ist kein Geld,
wann i nur mein Madel hätt.
das mi rupft, das mi zupft,
das mit mir ins Betterl hupft*

Glazba:

MM-72

E

G C D7 G e a D7 G

I

G D7 G G D7 G G C D7 G

a a D7 G G C D7 G a a D7 G

II

D A7 A7 D G D

A7 D G B A7 D

III

D A7 A7 D A7

D A7 D A7 D

A7 D

Kao što se može primijetiti, austrijska i furlanska verzija skoro su identične izuzev držanja (Slika 7.2).

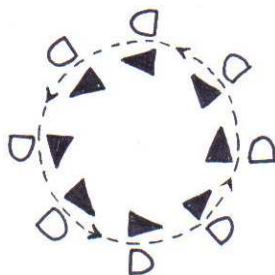
Furlanska verzija	Austrijska verzija
Držanje na V 	Držanje na W 

Slika 7.2 (Izvor: Mercandel, T)

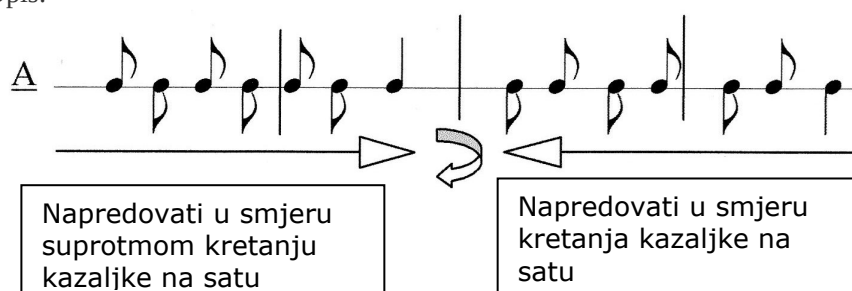
7.3.3. Verzija Trentina

izvođači *Gruppo Folk di Canazei (Pairisc)*
Pozicija: parovi u duplom krugu

Držanje: desna ruka muškarca na lijevom boku žene, lijeva ruka žene na desnom ramenu muškarca¹⁶.



Opis:



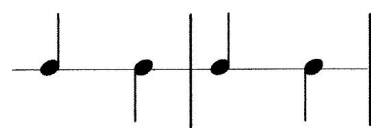
U tom slučaju koraci za naprijed nisu izmjenični već otvori-zatvori (otvaram s desnom, zatvaram s lijevom za žene i obrnuto za muškarce) držeći uvijek desnu nogu naprijed.

Nakon prvih sedam početnih koraka plesači čine pola kruga oko sebe gledajući u partnera ("diestro-front") kako bi promijenili smjer kretanja i onda se vraćaju na mjesto okrećući se u smjeru kretanja kazaljke na satu.

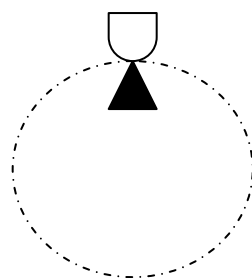


Na posljednja dva takta dolazi do promjene držanja: zatvoreno držanje (žena položi ruke na ramena partnera, a on položi ruke na njezine bokove).

¹⁶ I ovdje, ako nije drukčije definirano, prikazani koraci su oni koje izvodi žena. Muškarac izvodi sve korake suprotnom nogom.



Kompletan krug poskakujući na mjestu



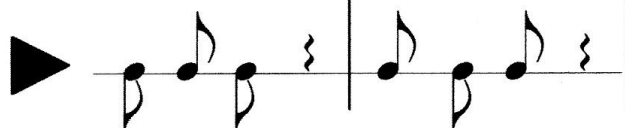
B₁ MIX ER (promjena partnera). Odvojiti se.

Nova pozicija za zadnja dva takta pod B

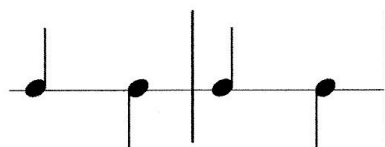


Krug na mjestu u smjeru kretanja kazaljke na satu

Krug na mjestu u suprotnom smjeru kretanja



Napredujući u smjeru suprotnom od kretanja kazaljke na satu dok se ne stigne na sljedeću poziciju



Kompletan krug na mjestu poskakujući s novim partnerom

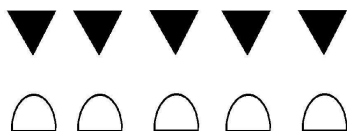
Počinje se iznova od A.

7.2.4. Verzija Veneta

izvođači *Gruppo Ricerca Danza Popolare di Verona (I sete pasi)*

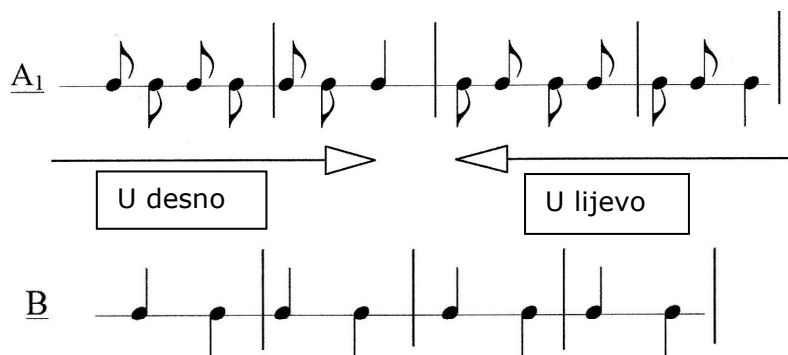
U toj verziji ne mijenja se samo oblikovanje plesa, već i struktura glazbe koja je u prethodnim plesovima bila A B B₁, dok ovdje postaje A₁ B A₂ B A₃ B.

Pozicija: redovi jedan nasuprot drugome, nema držanja¹⁷

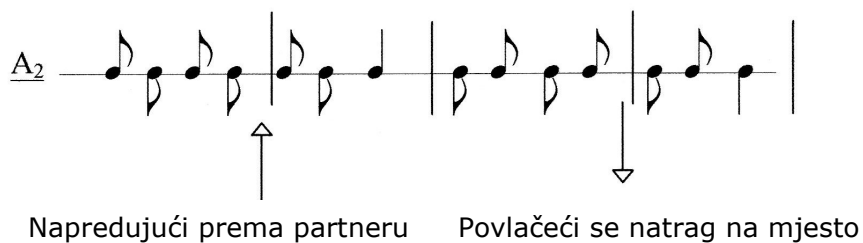


Opis:

Izvodi se sedam koraka bočno udesno (lijeva se noga prekriži iza) i natrag (sada se desna noga prekriži iza).

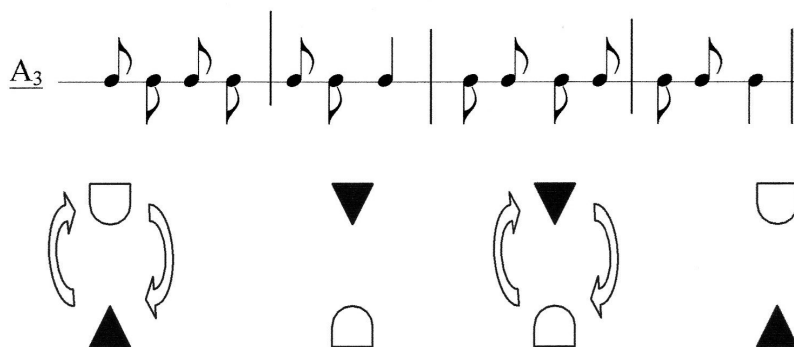


Partneri se križaju desnom podlakticom i okreću se poskakajućim korakom



¹⁷ U ovom slučaju, svi plesači započinju istom nogom.

B. Kao prije



Sa sedam malih koraka muškarci zauzimaju mjesto žena i obratno, prolazeći s lijeve strane. Tijekom zamjene mjesta parovi se gledaju. Ruke su ravne i lagano podignute kako bi si plesači napravili put prilikom križanja s partnerom.

Počinje se od A1

Tekst i glazba (Cornoldi, 2002):



Literatura

- Ahačič, D. (1969). Mladina na odru. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ahačič, D. (1998). Gledališče besede. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ahačič, D. in Pignarre, R. (1985). Dramsko gledališče. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.
- Bingulac P., Hercigonja N., Zečević S.(1951.): Pjesme, plesovi i običaji naroda Jugoslavije na prvom festivalu, Savez kulturno-prosvjetnih društava Hrvatske, na festivalu u Opatiji 9-13 IX 1951., Hrvatska seljačka tiskara, Zagreb.
- Cornoldi, A. (2002.) Ande, bali e cante del Veneto, Rovigo: nuova Ed. Minelliana,
- Delfrati, C. (2008.) Attualità di Jaques-Dalcroze, in Jaques-Dalcroze Emile, Il ritmo, la musica e l'educazione, Torino, EDT
- Findak V, Metikoš D, Mraković M, Neljak B. (1996.) Primjenjena kineziologija u školstvu, Norme. Hrvatski pedagoško-književni zbor Zagreb, Fakultet za fizičku kulturu Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb
- Findak V, Metikoš D, Mraković M, Neljak B., Prot F. (1996.): Primjenjena kineziologija u školstvu, Motorička znanja, Fakultet za fizičku kulturu Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb
- Findak V, Mraković M, (1996.) Primjenjena kineziologija u rekreaciji, Zašto, što, koliko, kako vježbati, Fakultet za fizičku kulturu Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatski savez sportske rekreacije „Sport za sve“, Zagreb
- Findak V, Prskalo I. (2002.) Pripremljenost odgojitelja za rad u tjelesnom i zdravstvenom odgojno-obrazovnom području uvjet kvalitetnog predškolskog odgoja. Edukacija-rekreacija-sport - glasilo udruge pedagoga tjelesne kulture Grada Rijeke
- Findak V. (2001.) Metodika tjelesne i zdravstvene kulture. Priručnik za nastavnike tjelesne i zdravstvene kulture. Zagreb: Školska knjiga
- Findak V., Prskalo I. (2004.) Kineziološki laksikon za učitelje, Visoka učiteljska škola, Petrinja
- Goitre, R., Seritti, E. (1980.) Canti per giocare, Milano: Suvini Zerboni
- Haramija, D. (2005). Prekmurska narečna slovstvena ustvarjalnost. Teme prekmurskih pravljic V. J. Vugrinec (Ur.), Zbornik mednarodnega znanstvenega srečanja, Murska Sobota, 14. 15. Julij 2003 (str. 257-266). Murska Sobota Petanjci: Ustanova dr. Šiftarjeva fundacija.
- Ivančan I. (1963.) Folklorni plesovi Istre, Institut za narodnu umjetnost u Zagrebu, Zagreb
- Kineziologija znanost o pokretu. Pribavljeno 24.6.2012., sa www.ffst.hr/~nrogulj/predavanje.pps
- Kos, J. (2001). Literarna teorija. Ljubljana: DZS.
- Kosinac, Z. (1998.) Osnove anatomije i fiziologije, Razvoj pokreta i psihomotoričkih sposobnosti, Udruga za šport i rekreaciju djece i mladeži grada Splita, Split

- Kroflič, B. (1999). *Ustvarjalni gib – tretje razsežnost pouka*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Kroflič, B. in Gobec, D. (1995). *Igra – gib – ustvarjanje – učenje: metodični priročnik za usmerjene ustvarjalne gibno-plesne dejavnosti*. Novo mesto: Pedagoška obzorja.
- Laban, R. (2002). *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Loiacono-Husain, A. *Senso e percezione*, Copyright Alta Scuola Pedagogica, Locarno, in <http://www.dalcroze.it> pridobljeno 12.5.2012.
- Maletić, A. (1983). *Pokret i ples*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Maletić, A. (1983.) *Pokret i ples, Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*, Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb
- Maraković M. (1992.) *Uvod u sistematsku kineziologiju*. Zagreb: Fakultet za fizičku kulturu Sveučilišta u Zagrebu
- Medved-Udovič, V. (2000). *Igra videza: teoretična izhodišča branja dramskih besedil v osnovni šoli*. Ljubljana: Rokus.
- Neubauer, H. (2006). *Umetnost koreografije*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti.
- Otrin, I. (1998). *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.
- Prskalo I., *Osnove kineziologije, Udžbenik za studente učiteljskih škola, Visoka učiteljska škola u Petrinji, Petrinja, 2001.*
- Sachs, C. (1997). *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče
- Schmidt, G. (b.l.). *Plesna dramatizacija*. Pridobljeno 28. 1. 2012, iz <http://www2.arnes.si/~gschmi/studenti/>
- Staccioli, G., Biach, C. *Il grano è maturo. 23 danze collettive per la scuola di base*
- Šćuric, A. (2011.) *Sudačko pravo i metodologija u mažoret plesu, Škola za trenere mažoret sastava, Zagreb (HMS pravilnik)*
- Šćuric, A., *Glazba u mažoret plesu, Škola za trenere mažoret sastava, Zagreb, 2011.*
- Šćuric, A., *Natjecateljska, trenerska i sudačka pravila i naputci mažoret plesa, Povijest mažoret plesa, Škola za trenere mažoret sastava Zagreb, 1997., uz nadopune za vrijeme od 1997. do 2011.,*
- Tomljenović B. (2002.) *Kvalitetna edukacija nastavnika Tjelesne i zdravstvene kulture u razrednoj nastavi i stvaralaštvo, U: Zbornik znanstvenih i stručnih radova, Drugi dani Mate Demarina, Kvalitetna edukacija i stvaralaštvo, knjiga II, Sveučilište u Rijeci, Visoka učiteljska škola u Puli, Hrvatski pedagoško-književni zbor. Pula*
- Vogelnik, M. (1994). *Ustvarjalni gib: Plesno-gledališki priročnik*. Ljubljana: NUK.
- Vrviščar, I. (2011.) *Elementi mažoret plesa, Škola za trenere mažoret sastava, Zagreb*

Izvori slika

- 7.1., 7.2. i 7.3. Omerzu, A., (2010), Diplomski naloga, Twirling – nov šport v Sloveniji. Pribavljeno 15.5.2012., sa
www.fsp.unilj.si/COBISS/Diplome/Diploma22069750OmerzuAnita.pdf
- 7.4. Pribavljeno 17.4.2012., sa
<http://www.google.hr/imgres?q=formacije+u+ma%C5%BEoretkinjama&um=1&hl=hr&sa=X&biw=1024&bih=653&tbnid=1Xf8PvDEZdO9XM:&imgrefurl=http://zgmazoretkinje.blog.hr/2008/06/index.html&docid=dX8zzAXlp7jl7M&imgurl=http://i26.tinypic.com/2pqnn61.jpg&w=640&h=480&ei=1WD0T4LjI4ri4QSmpojzBg&zoom=1&iact=hc&vpx=112&vpy=321&dur=1549&hovh=194&hovw=259&tx=143&ty=99&sig=111540905180503281910&page=3&tbnh=146&tbnw=203&start=34&ndsp=18&ved=1t:429,r:0,s:34,i:177>
- 7.5. Pribavljeno 17.4.2012., s
http://www.google.hr/imgres?q=formacije+u+ma%C5%BEoretkinjama&start=137&um=1&hl=hr&sa=X&biw=1024&bih=653&tbnid=JtNIIdykyCH9O6M:&imgrefurl=http://zgmazoretkinje.blog.hr/2008/07/index.html&docid=9hJJbR-DYirD1M&imgurl=http://i29.tinypic.com/2exu91c.jpg&w=511&h=269&ei=QmH0T_6AAqnE4gTRmKj7Bg&zoom=1&iact=hc&vpx=502&vpy=304&dur=4974&hovh=163&hovw=310&tx=200&ty=86&sig=111540905180503281910&page=9&tbnh=137&tbnw=251&ndsp=18&ved=1t:429,r:2,s:137,i:180

Prilozi

Prilog 1: Raščlamba plesne dramatizacije, Fran Levstvik: VIDKOVA SRAJČICA

Prizor	Naslov prizora	Glazba	Vrijeme	Instrument
1.	Obitelj	Mati zakliče	1'30"	Citre
2. (vezni dio)	Predstavljanje vidka	Pastirče mlado i milo	32"	Flauta + citre
3.	Ovčica	Izidor, ovčice pasel	40"	Tamburica
4. (vezni dio)	Predstavljanje Vidka	Pastirče mlado i milo	32"	Flauta + citre
5.	Grm	Kje so tiste stezice	53"	Tamburica + flauta
6. (vezni dio)	Predstavljanje Vidka	Pastirče mlado i milo	32"	Flauta + citre
7.	Pauk	Da hõra ta banõrina	30"	Flauta + topot
8. (vezni dio)	Predstavljanje Vidka	Pastirče mlado i milo	32"	Flauta + citre
9.	Rak	Jaz bi rad cigajnar bil	30"	Tamburica
10. (vezni dio)	Predstavljanje Vidka	Pastirče mlado i milo	32"	Flauta + citre
11.	Ptica	Sinička se je usedla	27"	Flauta
12.	Veselje	Preljubo veselje	53"	Citre, flauta, tamburica
Ukupno vrijeme			8' 3"	

Prilog 2. Note za glazbu „Balun“

Balun

$\text{♩} = 94$

Uvod C

5. I. C D7 G C G D7 G H H V

9. 2. D7 G H H V II. G D7 G C C D7 C G

12. G C G D7 I. G H H 2. D7 G H H V III. G C D7 H G

16. G C D7 H G C D7 H I. G C D7 H Fine rall. G C D7 H H

Prilog 3. Note za glazbu „Sette passi“

Sette passi

♩ = 84

Uvod B Es F7 B Es F7 B I. B F7 B F7 B

9 B Es F7 B Es F7 Dal segno II. F C7 F

15 C7 F B C7 F B C7 F Dal segno

Prilog 4. Note za glazbu „Stara polka“

Stara polka

♩ = 92

Uvod B F C7 A A I. C7 F C7 F B F

11 C7 A A II. F7 B F7 B Es B F7 D D Od do ponoviti tri puta.

21 F7 B F7 B Es B F7 D D C7

30 F C7 F B F C7 1. A A 2. A A gliss.

Špic polka

♩ = 108

Uvod B F7 B I. B F7 Es B F7

6 B II. F C7 B F C7 F

Prilog 5. Note za glazbu „Mazurka“

Mazurka

♩ = 180

E7 A D A E7 A D A E7

10 A A E H7 E A E H7 E