

STARO NA NOV NAČIN

Ljudska plesna dediščina in folklorne skupine

Rebeka Kunej

135

IZVLEČEK

Prispevek želi predstaviti, kaj se je zgodilo z ljudskim plesom, ko je iz tradicionalnega okolja stopil na oder s pomočjo folklornih skupin. Ljudska plesna dediščina je bila ob tem bodisi tvorno bodisi trpno preoblikovana in podvržena zakonitostim javnega scenskega uprizarjanja. Kakšne spremembe nastajajo, kdo nanje najbolj vpliva in kako ta segment žive dediščine varovati, je v članku predstavljeno na primeru štajeriša.

Ključne besede: ljudska plesna dediščina, folklorna skupina, folklorni ples, ljudski ples, živa dediščina

ABSTRACT

The article describes what happened to folk dance when folk dance groups transferred it from its traditional environment to the stage. In this process, the folk dance heritage was either actively or passively transformed, and subjected to the principles of public stage performance. Based on a case study of the *štajeriš*, the article describes what changes occurred, who influenced them most, and how to best protect this segment of living heritage.

Keywords: folk dance heritage, folklore group, folklore dance, folk dance, living heritage

Uvod

V Sloveniji se tudi v 21. stol. kar precej pleše. Seveda ne tisto in tako, kot se je plesalo nekdanj, a ples je še vedno prisoten v življenju ljudi. Ob posebnih svečanih priložnostih, kot so zaključek osnovne šole, maturantski ples in maturantska parada ali poročna zabava z obveznim plesom mladoporočencev, je ples neizogiben. Prisoten pa je tudi v vsakdanjem življenju prenekaterega posameznika kot del rekreacije (obiskovanje plesne šole ali plesnih tečajev družabnih plesov, različne plesne delavnice etničnih plesov ...) ali kot del družabnega življenja (plesne zabave mladih in različni elitni plesi predvsem v urbanem okolju, veselice na podeželju ...). Med vsemi temi različnimi zvrstmi ima svoje mesto tudi ples, ki ga je slovenska etnokoreologija opredelila kot ljudski ples (prim. Ramovš 2005a). Tako je poimenovala tiste družabne plesne, ki so na Slovenskem vsaj do druge svetovne vojne živeli na podeželju, in to predvsem med kmečkim prebivalstvom, čeprav so nekatere od njih plesali tudi v mestu.

Večina ljudskih plesov danes ni več del žive plesne tradicije pri Slovencih. Njihova primarna namenskost v okviru spontanah ali predvidenih družabnih priložnosti se je transformirala v predstavitev "nekdanje tradicije" na odru v različnih programskih točkah številnih slovenskih plesnih folklornih skupin.¹ Zato je namen prispevka opozoriti na preoblikovanje plesa, ki je nastalo v teh spremenjenih okoliščinah izvedb. Teoretičnemu ekskurzu o razmerju med ljudskim in folklornim plesom sledi analiza sprememb, ki so nastale pri prenosu izbranega ljudskega plesa na oder. Analizirani so primeri štajeriša v plesnih postavitvah Akademске folklorne skupine France Marolt iz Ljubljane. Na podlagi tega so podane sintezne ugotovitve o štajerišu na odru, ki služijo sklepnemu razmišljanju o problematiki ljudskega plesa kot segmenta žive dediščine in njegovega vpisa v register žive dediščine.

Ljudski ples postane folklorni ples

Ples v izvedbah folklornih skupin se v vsakdanji in (ne)strokovni rabi opredeljuje kot ljudski ples. Ob predpostavki, da gre za ples, ki so bili del plesne prakse ob koncu 19. stol. in v prvi polovici 20. stol., potem pa so počasi začeli zamirati, in sta se podoba in znanje o njih ustvarila predvsem na podlagi terenskega raziskovanja po drugi svetovni vojni, je po mojem mnenju primernejša uporaba termina folklorni ples.² Folklorni ples je torej tisti (ljudski) ples, ki ga izvaja folklorna skupina. Z izjemo valčka in polke se z ostalimi ljudskimi plesi člani folklornih skupin srečajo šele v skupini, saj gre za plesne prakse, ki so današnjim izvajalcem praviloma tuje.³ Poleg tega gre predvsem za rekonstrukcije ljudskega plesa na odru in ne za prenos še žive tradicije v drugačen kontekst. In nenazadnje, ljudski ples je za oder delno preoblikovan in celo prirejen. Temu procesu je v 21. stol. podvržen vsak ljudski ples, ki ga vidimo v izvedbi folklorne skupine.

¹ V folklornih skupinah je bil nekdanj glavni namen predstavitev ljudske plesne dediščine, ki sta jo dopolnjevala izvajanje ustrezne glasbe v ustreznih kostumih (nošah). Danes mnoge folklorne skupine veliko pozornosti namenjajo še drugim segmentom ljudske kulture. Razen na ljudskem plesu je poudarek tudi na predstavitvi oblačilne kulture, različnih šeg in navad (ki so ali pa niso povezane s plesom), ljudske glasbe, različnih rokodelskih spretnosti ipd. Tako imajo nekatere folklorne skupine poleg osnovne plesne še posamezne "specializirane" skupine, ki nastopajo samostojno (npr. skupino pevk ali pevcev, godčevsko skupino). Čeprav v nadaljevanju uporabljam izraz folklorne skupine, s tem mislim tiste skupine oziroma tisto jedro znotraj njih, katerih glavni cilj je še vedno predstavitev ljudske plesne dediščine, in bi jih lahko opredelili tudi kot plesne folklorne skupine. Tovrstne skupine navadno predstavljajo ljudske ples (ljudsko plesno dediščino) in na področja drugih oblik plesne dediščine (npr. baleta, družabnega plesa) praviloma ne posegajo. Poleg tega le redko izstopajo iz časovnega okvirja "konec 19. stol., začetek 20. stol.", pri čemer je bistveno več poskusov interpretacij iz zgodnejšega obdobja, pred navedenim časovnim okvirjem, kot pa iz sodobnejšega, ki je avtorjem sicer bližje, bolj znano, za katero je dosegljivih bistveno več informacij in bi ga zato lažje interpretirali na odru.

² Isti izraz v istem pomenu predlaga tudi Slovenski etnološki leksikon (Ramovš 2004) in ni izveden po analogiji s terminom folklorna pesem, ki je "v sodobnem folklorističnem izrazju sopomenka ljud. pesmi" (Stanonik in Terseglav 2004: 123).

³ Izjema so Rezijani, ki še vedno ob različnih priložnosti zase plešejo "po rezijansko", tako imenovani rezijanski ples, ki ga rezijanska folklorna skupina (istočasno) tudi predstavlja na odru. Med izjeme pa bi mogli uvrstiti tudi kakšnega Prekmurca, saj bi ta izjemoma v domačem okolju še lahko videl plesati ljudi (in z njimi zaplesal) sotiš ali šamarjanko.

Sprememba konteksta plesa zahteva v novih okoliščinah določene prilagoditve (Bakka 2002: 61). Ljudski ples na odru zaradi svoje specifičnosti ne more biti več avtentičen⁴, ampak se lahko le približuje svoji predlogi. Izhodišče, ki ponuja možnost opredeljevanja načina predstavljanja ljudskega plesa na odru, je sistem trpnega in tvornega stikanja ljudskega z umetnim, izdelanega na podlagi teorije intertekstualnosti in predstavljenega na primeru pesmi (Golež Kaučič 2003a, 2003b). Prevzemanje prototeksta (predloge, t. j. ljudskega plesa) in ustvarjanja metateksta (pologa, t. j. folklorne plesa) je lahko trpno ali tvorno. Kadar se želi ljudski ples na odru predstaviti kot čim bolj zvest približek predlogi in se ga zato posnema v vseh značilnih elementih ter v razmerjih teh elementov, tak poskus opredelimo kot trpni način prevzemanja. Za tvorni način prenosa pa je značilno, da se posnema le nekatere segmente ljudskega plesa, ostali pa so opazno predrugačeni.

Ločnica med obema načinoma je nejasna in težko opredeljiva. Skrajna načina sta lažje opredeljiva – izrazimo ju lahko kot opozicijo med trpnim, pasivnim, nevariabilnim, konvencionalnim načinom predstavljanja plesa in tvornim, aktivnim, variabilnim, inovativnim načinom predstavljanja. Model trpnega prenosa želi doseči pristnost, nemalokrat celo idealizacijo in fiksiranje podobe ljudskega plesa, medtem ko je pri tvornem načinu predloga v večji meri podvržena ustvarjalnosti avtorja postavitve. V vsakem plesu na odru gre bodisi za posnemanje (trpni način) bodisi za poustvarjanje in nadgrajevanje (tvorni način) oziroma za prepletanje teh dveh načinov in iskanje kompromisa med njima. Opozicija med trpnim in tvornim je osnovna premisa, ki zaznamuje predstavitev ljudskega plesa na odru.

Način predstavljanja ljudskega plesa na odru je bolj kot od izvajalcev – plesalcev odvisen od avtorja postavitve. Avtorji plesnih odrskih postavitev uporabljajo za svoje delo različne izraze – koreografija, plesna priredba, postavitev plesov, splet plesov idr.⁵ Z njimi izražajo predvsem svoj odnos do razumevanja tega fenomena in manj dejansko stopnjo posega v ples. To je opazno v programskih listih samostojnih celovečernih nastopov folklorne skupine pri napovedi posameznih točk, medtem ko pri revijah folklorne skupine opredelitev določi organizator z namenom poenotenja in uporabe le enega izraza.

Folklorne skupine plesno postavitev navadno izvajajo s šestimi do desetimi pari. Ti plesalci in plesalke imajo bistveno manjši vpliv na način poustvarjanja ljudskega plesa. V izvajanju skupine plesalcev se odraža predvsem kreativnost (enega) posameznika – avtorja postavitve, pri čemer lahko ta ohranja značaj plesnega izročila ali pa vanj vnaša tuje elemente. Podobno za Poljsko ugotavlja etnokoreologinja Grażyna W. Dąbrowska (2002: 96), ki pravi, da na predstavitev ljudskega plesa vplivajo posamezniki ter različna

⁴ Avtentičnost oz. pristnost, izvornost ljudskega plesa na odru se poskuša izražati predvsem na različne posredne načine, ki so navadno zelo očitni. Pogosti so komentarji oz. napovedi plesnih postavitev, v katerih se poudarja pristnost zaplesanega. Avtentičnost plesa na odru se želi poudariti tudi z različnimi odorskimi rekviziti iz zakladnice materialne dediščine (npr. različno orodje, kot so kose, cepci, koši ali miza s klopjo in stoli ter bogkov kot) in tudi z oblačilnim videzom nastopajočih. S kostumi na odru se v materialnih, izvedbi in podobi želijo čim bolj približati razmeram (času in prostoru), ki ga predstavljajo na odru.

⁵ Podobno je v muzikologiji z izrazom "harmonizacija ljudske pesmi" nakazan manjši poseg v predlogo, z izrazom "priredba ljudske pesmi" pa očitnejši avtorski poseg.

srečanja in festivali doma in na tujem, kar vodi v uporabo elementov in prostorskih rešitev, ki v njihovi lastni tradiciji niso nikoli obstajali.

Na oblikovanje postavitev torej delujejo različni tuji in domači vplivi. Menim, da imajo večji učinek kot tuji vplivi, od zunaj (tuji festivali in srečanja s tujimi – podobnimi ali drugačnimi – plesnimi izročili), domači vplivi, od znotraj. V Sloveniji je danes na prvem mestu gotovo Javni sklad RS za kulturne dejavnosti s svetovalcem za folklorno dejavnost, ki idejno usmerja to zvrst plesne dejavnosti z organiziranjem srečanj folklornih skupin (od območnih in medobmočnih do državnega) na eni strani in predvsem z izobraževalnim programom in njegovo vsebino na drugi strani. Ta institucija izdaja tudi glasilo *Folklornik*, ki je namenjeno poustvarjalcem ljudskega izročila, po vsebini periodike sodeč prednostno plesnega. V drugi številki glasila so objavljene smernice za vrednotenje odrskih postavitev odrskih folklornih skupin (Knific 2006), ki neposredno vplivajo na odrske postavitve ljudskega plesa. Smernice med drugim priporočajo, da se ljudskih plesov oblikovno ne spreminja, razen “če gre za vsebinsko (sporočilno) nadgradnjo odrske postavitve” (Knific 2006: 129), kar pa je ljudski ples na odru že v svojem bistvu. Podpira se ustvarjanje različnih odrskih postavitev in spodbuja k pripravi novih, pri čemer smernice opozarjajo, naj pri tem ne nastajajo novi plesi ali njihove variante, ampak naj se obstoječi plesi prikažejo na različne načine. Nadalje ni zaželeno prenašanje odrskih postavitev iz ene folklorne skupine v drugo, temveč spodbujajo ustvarjalnost in nagovarjajo skupine k samostojni pripravi novih odrskih postavitev, saj vidijo v tem edino možnost, da bodo programi za člane in gledalce zanimivi. Čeprav praviloma avtorjem odrskih postavitev predstavljajo predlogo za njihovo ustvarjalno delo zapisi ljudskih plesov v zbirki sedmih knjig Mirka Ramovša s skupnim naslovom *Polka je ukazana* – torej je prototekst nespremenljiv, smernice ugotavljajo, da “skupine, katerih program temelji izključno na odrskih postavitvah, narejenih pred desetletjem in prej, zgubljuje stik z napredkom” (Knific 2006: 129), kar lahko razumemo, da se ob postavitvi plesov na oder vedno znova ustvarjajo novi folklorni plesi (metateksti). A zdi se bolj verjetno, da je pisec mislil na druge segmente odrskega uprizorjanja, npr. na razvoj kostumiranja in uveljavljanje gledaliških prvin, ki so v zadnjem obdobju močno prisotne v plesno-folklornih postavitvah. Na koncu smernice še poudarjajo usklajenost vseh elementov odrske postavitve v isto časovno in krajevno območje.

Drugi domači vpliv, ki ga ni mogoče prezreti, predstavljajo “vodilne” folklorne skupine, ki so s svojim programom uspešne doma (in na tujem). Gre za skupine, ki so v javnosti in med člani folklornih skupin cenjene, čeprav ni nujno, da enak ugled uživajo tudi pri strokovni javnosti. Mednje sodijo tudi tiste, ki so bile uspešne v tristopenjskem izboru za državno srečanje folklornih skupin. Navadno so to številčno večje skupine, praviloma iz urbanega okolja. G. W. Dąbrowska (2002: 95) podobno ugotavlja za Poljsko, da so veliki (folklorni) ansambli zgled, ki mu sledijo drugi, in T. Zebec (1998: 123) za Hrvaško, da mestni ansambli v stilu izvedb vplivajo na podeželske. Med skupinami, ki so v Sloveniji posredno vplivale na delovanje in oblikovanje programa drugih, je imela v preteklosti še bolj kot danes vodilno vlogo Akademsko folklorna skupina France Marolt (AFS Marolt) iz Ljubljane, saj je njen dolgoletni umetniški vodja hkrati tudi eden glavnih predavateljev na seminarjih, ki jih organizira Javni sklad RS za kulturne

dejavnosti, istočasno pa se je tudi poklicno ukvarjal z raziskovanjem slovenskega ljudskega plesa.

Štajeriš – iz plesa “zase” v ples “za druge”

Kaj se dogaja s plesom, ko preneha biti del vsakdanjika in stopi na oder v soj luči kot eksponat pozabljene tradicije oz. njeno logično nadaljevanje, je v nadaljevanju prikazano na primeru ljudskega plesa, štajeriša.⁶ Danes namreč štajeriš⁷ živi le na odru v izvedbah folklornih skupin in je stvar sedanjosti samo, kadar se želi predstaviti preteklost.

Njegovo “prvotno” in “drugotno” življenje (prim. Nahachewsky 2001a) v slovenskem prostoru praviloma ni bilo hkratno, temveč sosledno, kar je vplivalo na to, da življenje plesa na odru ni vplivalo na njegov obstoj in obliko v tradicionalnih ljudsko-plesnih okvirih, saj je bil takrat, ko se je začel pojavljati na odru v ljudsko-plesni tradiciji večinoma že pozabljen. Novega (folklorni ples) torej ne moremo razbrati kot inovativno prilagoditev starega (ljudski ples) in s tem nadaljevanje tradicije, temveč gre za ustvarjanje radikalne spremembe (prim. Glassie 2003), s čimer novo prepoznamo kot samostojno, s tem pa upravičimo tudi novo poimenovanje. Tako štajeriš na odru ni več ljudski ples, temveč je folklorni ples, ki pa je vzniknil prav zaradi želje predstaviti na odru ljudski ples.

139

Štajeriš se je kot ljudski ples na odru preoblikoval iz plesa “zase” v ples “za druge”, pri čemer se je moral podrediti zahtevam javnega uprizorjanja in scenskega izvajanja. Spremenjen kontekst je na njem pustil sledi tudi na tekstualnem nivoju. Današnje splošno mnenje je, da “ljudske plesne gojijo in prikazujejo le še folklorne skupine, ki so nekakšen ‘živi muzej’ ljudske plesne dediščine” (Ramovš 2005b: 101). Res je pri današnjih folklornih skupinah želja po poustvarjanju neke pretekle tradicije in njene predstavitve v “nespremenjeni” obliki. S tem je postal ples – v slovenskem prostoru praviloma že pozabljen – eksponat, v katerem sta idejni nasprotji “avtentičnost in konvencionalnost tradicije” in “odrska inovacija” nenehno nasprotujoča si pola v konceptu odrske postavitve.

Predmet etnokoreoloških raziskav postane štajeriš razmeroma pozno (Šuštar 1960), še kasneje pa predmet odrskih izvajanj različnih folklornih skupin. Šele v šestdesetih letih 20. stol. je bilo v sklopu razprave o štajerišu objavljenih tudi sedem kinetogramov

⁶ Rezultati so povzeti iz obsežnejše študije o štajerišu, ki je nastala v okviru doktorskega študija na Univerzi v Novi Gorici, in jih je avtorica predstavila v disertaciji Štajeriš na Slovenskem – etnokoreološki in plesno-antropološki vidiki (Kunej 2007).

⁷ Štajeriš je na Slovenskem časovno omejen na obdobje od 17. do 21. stol., pri čemer se zgodnje datacije nanašajo na slikovne vire in skope pisne vire, na podlagi katerih ne moremo z gotovostjo trditi o njegovem obstoju. Viri pričajo, da je bil štajeriš med Slovenci dobro znan v 19. in tudi v 20. stol., ko je kot del žive plesne tradicije začel zamirati. V 21. stol. štajeriš kot ljudski ples na Slovenskem ne živi več, čeprav ga prikazujejo na odru številne folklorne skupine. Najbolj značilni figuri parnega štajeriša na Slovenskem sta vrtenje plesalke pod dvignjeno plesalčevo roko ali previjanje obeh pod dvignjenimi sprjetimi rokami. Ples se je lahko izvajal zdržema ali pa so ga plesalci prekinjali z vmesnim petjem poskočnic. Poleg najpogostejše oblike v paru je znan še štajeriš s tremi ali več plesalci, kjer se največkrat pojavljata premet plesalca in previjanje celotne skupine, ne da bi pri tem razdrli sklenjen krog. Starejše variante štajeriša so večinoma oblikovno preprostejše in so povezane s petjem poskočnic. Kasneje se je ples osamosvojil, plesali so ga brez vmesnega petja in se je oblikovno razvijal naprej.

tega plesa, ki so lahko avtorjem plesnih postavitvev služili kot prototekst. Skoraj gotovo je, da večina takratnih avtorjev postavitvev, ki so bili praviloma vsi ljubiteljski ustvarjalci, ni vedela za objavo zapisov štajeriša v zborniku s strokovnega posveta. Prvi splošno dostopni zapisi in kinetogrami štajeriša so bili objavljeni tako šele dvajset let pozneje v knjigi *Plesat me pelji* (Ramovš 1980). Kljub temu danes sodi štajeriš med tiste ljudske plesne, ki jih folklorne skupine pogosto vključujejo v svoje postavitve in razmeroma redke so tiste, ki ga nimajo v svojem repertoarju. Gre predvsem za skupine s programom, ki zajema zgolj ples domačega okolja (prim. Kranjec 2001: 72–73). Če ob njihovem ustanavljanju v bližnji okolici štajeriš ni bil poznan in ga tudi z raziskavami niso odkrili ali našli vsaj podatkov o njem, ga tovrstne skupine niso mogle vključiti v svoj program. Druge tovrstne folklorne skupine, ki pa ga v svojem programu imajo, ga prikazujejo tako, kakor so jim ga pokazali in jih ga naučili starejši domačini. Štajeriš, seveda rekonstruiran in prilagojen zahtevam odra, imajo praviloma v programih tudi skupine, ki ples za odrske predstaviteve povzemajo po objavljenih zapisih ali kakor so se jih naučili na različnih tečajih, namenjenih vodjem folklornih skupin. Prav slednje skupine predstavljajo jedro današnjih odrskih predstavitev štajeriša.

Štajeriš v plesnih postavitvah AFS France Marolt

Po številu “stalnih” programskih točk⁸ sodi AFS Marolt v sam vrh slovenskih folklornih skupin. Ker se podobne težnje v preoblikovanju štajeriša zaradi odra pojavljajo tudi pri drugih skupinah, ki pa imajo glede geografske razprostranjenosti kot tudi številčnosti postavitvev večinoma skromnejši program, temelji nadaljnja analiza preoblikovanj štajeriša prvenstveno na postavitvah AFS Marolt. Njen umetniški vodja je že več kot 40 let Mirko Ramovš, ki se je tudi poklicno ukvarjal z raziskavami ljudskega plesa kot sodelavec Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU. Svoja etnokoreološka spoznanja je apliciral v plesnih postavitvah, kakor sam imenuje priredbe ljudskega plesa za oder, za navedeno folklorno skupino in tudi druge folklorne skupine doma in v nekdanjem širšem jugoslovanskem prostoru. S koreografskim delom je začel leta 1969. Preseneča dejstvo, da je štajeriš najprej vključil v postavitve pri skupinah zunaj Slovenije, nato pri drugih domačih in šele nato pri svoji “matični” skupini, Akademski folklorni skupini France Marolt. Po njegovem pripovedovanju in seznamu plesnih postavitvev (Ramovš 2007) ga je prvič vključil v plesno postavitev gorenjskih plesov za folklorno skupino “Zadar” v Zadru in folklorno skupino “Abrašević” v Pančevu leta 1972. V obeh primerih je uporabil preproste različice štajeriša z motivom vrtenja pod roko, vrtenja okoli skupne osi in previjanja. Za folklorno skupino “Koleda” iz Velenja je v letu 1973 postavil zahodnoštajerske plesne, v katere je med drugim vključil tudi štajeriš iz Tera. AFS Marolt je v svoj repertoar štajeriš prvič vključila šele leta 1974.

Za matično folklorno skupino je Ramovš v letih 1969–2007 napravil 22 postavitvev in v šest vključil tudi štajeriš; pri tem je v eno postavitev vključil štajeriš s petjem poskočnic, v tri pa štajeriš, za katerega izvedbo je potreben robec. Štajeriš je bil vključen

⁸ Stalne programske točke so tiste, ki se v primerjavi s priložnostnimi, navadno le enkrat ali dvakrat izvedenimi plesnimi točkami ob posebnih priložnostih, pogosto izvajajo in tvorijo repertoar določene folklorne skupine.

v naslednje plesne postavitve: *Vzhodnoštajerski plesi* (1974), *Dolenjski plesi* (1978), *Plesi Zgornje Soške doline* (1988), *Gorenjski plesi iz Zg. Savske doline* (1988), *Plesi iz Porabja* (1992) in *Plesi iz Razkrižja in okolice* (1996).

V postavitvi vzhodnoštajerskih plesov, nastalih leta 1974, je AFS Marolt prvič v svoj repertoar vključila štajeriš. Predloga zanj sta bila zapisa štajeriša iz Senika in Bučečevcev, Ramovš pa je dodal še "splošno znan" motiv: vrtenje ženske na mestu s hkratnim obkroževanjem moškega ali vrtenje moškega na mestu s hkratnim obkroževanjem ženske, moški jo obkroži ali obratno. Vse tri figure se v koreološkem smislu zaradi postavitve na oder niso opazno preoblikovale. Pač pa je Ramovš v ples vključil tudi svoje avtorske stvaritve. Figura "njegovega" štajeriša se začne v frontalno-dvoročni drži. Plesalka se pod eno dvignjeno roko zavrti na mestu za $\frac{3}{4}$ obrata, da nastane modificirana bočno-križna mešana drža, v kateri se par na mestu zavrti za $\frac{1}{2}$ obrata okoli skupne osi, nakar se dekle odvrta v začetni položaj. Figura se ponovi, vendar v obrnjeni vlogi. Figura sicer močno spominja na nekatere motive v drugih štajeriševih figurah, vendar enake figure v zapisih slovenske ljudskoplesne dediščine ni zaslediti, a ji nikakor ne moremo odreči oblikovanosti v maniri štajeriša. To navsezadnje dokazuje tudi dejstvo, da so jo nekateri avtorji, misleč, da je to izvirna figura, uvrstili v svoje postavitve. Tako je bila prav ta "Ramovševa" figura v izvedbi folklorne skupine iz Hotinje vasi prikazana na državnem srečanju odraslih folklornih skupin v Beltincih leta 2007. Poleg tega je Ramovš v postavitev vzhodnoštajerskih plesov vključil še motiv mostnega prehoda, ki se sicer ne pojavlja pri štajerišu, a je značilen za ples *kačo vit*, kakor je bil v navadi v Zgornji Savinjski dolini (Ter nad Ljubnem ob Savinji). V tem primeru gre za vnos elementov drugega plesa v štajeriš. V postavitvi vzhodnoštajerskih plesov ne izvajajo vsi pari hkrati iste figure, saj ima vsaka skupina parov svoj vrstni red izvedbe, s čimer je bila dosežena pluralnost, ki je bila sicer značilna za štajeriš kot ljudski ples. Tujka v primerjavi s plesnim izročilom sta orientiranost vseh plesalcev proti občinstvu in prostorska razporeditev parov na odru, kar je očiten dolg javnemu uprizarjanju za "druge" in ne "zase".

Leta 1978 je Ramovš v postavitev dolenjskih plesov vključil najpreprostejše oblike štajeriša. Najprej pari na štajeriševo melodijo (dvakrat osem taktov) tečejo po krogu naprej in iz kroga oblikujejo polkrog. Nato sledi osem solističnih izvedb različnih figur štajeriša. Najvidnejšo nadgradnjo ljudskega plesa v tem primeru predstavlja dodano gibanje po polkrogu naprej, kar daje opazovalcu misliti, da je s tem želel preproste figure narediti atraktivnejše za občinstvo. Vendar avtor pravi, da mu je misel za to dal Valvasorjev opis plesa. Predstavljene figure si po zahtevnosti sledijo od preproste do zahtevnejše, kar je tudi sicer razvidno pri vrstnem redu figur v zapisih plesa. Ob koncu je motiv vrtenja ženske pod roko uporabljen za "prehod" v novo pozicijo skupine za naslednji ples.

Prvič in edinkrat doslej v plesnih postavitvah za AFS Marolt M. Ramovš leta 1988 uporabi štajeriš s petjem poskočnic. V postavitvi plesov iz Zgornje Soške doline lahko prenos poskočnic na oder označimo za trpni, saj ni odstopanj ne v besedilu ne v melodiji. Največja prilagoditev se zdi petje poskočnic proti občinstvu in ne proti drugim sodelujočim pri plesu. Za ponazoritev navedemo primer, da se plesalec, ki je sicer obrnjen

s hrbtom proti občinstvu, pri petju poskočnice obrne proti gledalcem in pokaže hrbet svojim soplesalcem, saj s tem želi doseči dobro slišnost zapetega pri publiku. Uvod v ples predstavlja štajeriševa melodija, na katero plesalci ne plešejo, ampak se le postavijo na svoje pozicije. V tem primeru oblikujejo krog, ki ostaja ves čas edina formacija, in v tej prostorski postavitvi se ples tudi zaključi, plesna postavitve pa se v isti formaciji nadaljuje z drugim plesom.

Štajerišu, ki je vključen v postavitev plesov iz Zgornje Savske doline iz leta 1988, je bila predloga zapis parnega štajeriša iz Bohinjske Bistrice. Ples tokrat kljub odru ostaja oblikovno in strukturno nespremenjen. Občinstvu prilagojena je le razvrstitev in usmerjenost parov. Več tvornosti je avtor postavitve pokazal v začetnem delu s skupinskima oblikama, posebej za plesalke in plesalce, pri čemer plešejo skupinsko obliko le dekleta, čeprav za povsem tako obliko ni dokumentacije. Pri nobenem zapisu skupinskega štajeriša namreč ni eksplicitno navedeno, da ga izvajajo le ženske. Plesalci pa na štajerišovo melodijo izvajajo plesni element prehoda pod mostom sklenjenih rok dveh plesalcev, ki v koreološkem smislu prej sodi med prvine plesa *vrečo šivat* kot pa v štajeriš. Prehode iz skupinskih oblik v parno obliko, ki so namenjeni spremembi pozicij, plesalci izvajajo s štajeriševimi koraki, ki so slogovno podobni valčku.

V postavitvi plesov iz Porabja, nastalih leta 1992, ima vključeni štajeriš za predlogo zapis iz Gornjega Senika, ki v morfološko-strukturnem smislu tudi ni doživel sprememb s postavitvijo na oder. Razlog za to je relativna kompleksnost in zapletenost predloge, kar posledično prinaša manjše možnosti preoblikovanja v uprizarjanju. Pri postavitvi je najbolj opazna umetelna razporeditev parov po odru in njihova usmerjenost proti občinstvu, da bi bilo njihovo izvajanje kar najbolj vidno gledalcem.

Štajeriš iz Razkrižja je bil v odrski postavitvi plesov iz Razkrižja in okolice, nastalih leta 1996, zelo tvorno preoblikovan. Največje odstopanje predstavlja njegova melodija, saj je tista, ki pripada zapisu plesa, v menjajočem 2+3/4 ritmu, medtem ko je v postavitvi izvedena dosledno v 2/4 ritmu, in sicer na podlagi zapisa iz Gibine. Če odmislimo spremembe v melodiji in prostorsko razporeditev parov, je bila originalna zapisana figura štajeriša na oder trpno prenesena. Tej je bila dodana še figura, ki se oblikovno zelo razlikuje od znanih štajeriševih figur štajeriša. Nastala je kot Ramovševa avtorska rekonstrukcija, temelječa na terenskih podatkih o tem, da se je štajeriš v tem območju plesal na melodijo v 2/4 taktu tudi hitro in živahno. "Umetna" figura je izvedena v hitrem tempu, z nizkimi poskoki, pri čemer je njeno bistvo v menjavanju prostora med soplesalcema in v samostojnem vrtenju na mestu.

Na podlagi gornje analize lahko zaključimo, da je Ramovš v postavitvah ljudskega plesa na oder uporabljal za predlogo predvsem zapletene in bolj umetelne oblike štajeriša (kar v treh postavitvah štajeriš z robcem), ki jih na odru plesno skoraj ni spreminjal. Bolj kot v sam ples je posegel v njegovo prostorsko umeščenost, saj so v njegovih postavitvah pari enakomerno oziroma simetrično razporejeni po prostoru, in sicer tako, da je njihov ples dobro viden gledalcem, čeprav se ravno zaradi tega njihove pozicije pogosto zdijo precej umetelno ustvarjene. Preprostejšim oblikam štajeriša je dodal gibanje po krogu in s tem ples naredil bolj dinamičen. Najbolj trpno je prenesel na oder poskočnice, kjer se je tako na besedilni kot melodični ravni želel čim bolj približati izvirnikom.

Transformacije plesa za oder

Pri folklornih skupinah je način prenosa štajeriša na oder težko opredeliti, še posebej, če plesa ne dojemamo v ozkem koreološkem smislu, ampak celostno in sinkretično, saj se lahko trpnosti določenega segmenta plesa (npr. izvedbi figure, petju poskočnice) zoperstavlja tvorni angažma drugih segmentov (npr. v instrumentalni glasbi, v izrabi danega prostora, orientiranosti plesalcev proti občinstvu itn.). Ne glede na to, ali avtorji postavitev tvorno ali trpno prenašajo štajeriš na oder, je gotovo, da želijo poudariti predvsem njegovo gibno različnost. Veliko manj pozornosti posvečajo poskočnicam in njihovi vsebinski različnosti, čeprav so poskočnice v razvoju štajeriša sooblikovale njegov značaj snubitvenega plesa.

Petje poskočnic skoraj ni podvrženo tekstološkim in melodičnim spremembam. Opaža se, da v postavitvah plesalci ob petju poskočnice stojijo na mestu, čeprav raziskave plesnega izročila dokazujejo, da se je med petjem lahko tudi hodilo. Toda petje ob hkratni hoji po krogu je slabo slišno za gledalce, ker hoja povzroča dodatno zvočno kuliso, ki občinstvu onemogoča dobro slišnost poskočnice. Ta problem skupine rešujejo tako, da plesalci in plesalke poskočnico med hojo po krogu pojejo skupinsko in ne solistično. Sicer se nastopajoči praviloma pri petju poskočnic izmenjujejo, opazno pa je, da "moške" poskočnice pogosteje poje samo en plesalec, kar je verjetno posledica pomanjkanja dobrih pevcev v skupini. Kljub številnim poskočnicam, ki so objavljene v *Slovenskih narodnih pesmih* (Štrekelj 1980), je opaziti, da se na odru pogosto pojavljajo le nekateri primeri (npr. *Le plesat me pelji*, *Oj, godci godite*, *Le tista bo moja*, *Ti rajtaš, ti misliš*).

143

Pri štajerišu je bolj kot poskočnice podvržen transformacijam sam ples, vendar manj kot nekateri drugi parni plesi (npr. zibenšrit, nojkatoliš). Tako se tudi pri štajerišu potrjuje ugotovitev, ki jo je na primeru mehiškega Ballet Folklórico de México podala A. P. Royce (2002: 73–75). Ta pravi, da se na odru tisti tradicionalni plesi, ki imajo manj strogo določen vrstni red enot in hkrati vsebujejo več plesnih gibanj, ki jih lahko zamenjujemo med seboj, ne da bi se pri tem pomenska raven plesa spremenila, boljše prilagodijo kot tisti z manj gibanja in večjo togostjo.

Štajeriš je v prostorskem smislu dokaj statičen in z njim ni možno doseči nekega razgibanega gibanja na odru. Še posebno kompleksnejše in zapletenejše figure štajeriša ne dopuščajo gibanja po krogu; to je omogočeno le nekaterim preprostejšim, večinoma enomotivnim figuram.

Terenskih podatkov o razporeditvi parov med plesom je malo, na njihovi podlagi pa vendarle ugotavljamo, da se kot najpogostejša razporeditev pri ljudskem plesu prvotno pojavlja krog, včasih celo dva koncentrična kroga, pozneje, vsekakor že na prelomu iz 19. v 20. stol., pa krog razpade in so pari razporejeni poljubno po plesišču (enakomerno, vendar neurejeno na vsem razpoložljivem prostoru). Zato se zdijo simetrične razporeditve parov v linijah, polkrogih in podobno tuje v odrskih postavitvah plesnega izročila. Produkt odrskih pravil in javnega uprizarjanja nasploh je tudi usmerjenost parov proti občinstvu oziroma tako, da je slednjemu ples dobro viden, kar dokazuje njegovo preobrazbo iz plesa za lastno veselje izvajalcev (plesalcev) v ples, ki naj ga občudujejo in v njem uživajo gledalci. Preobrazba je očitna tudi v tem, da plesalka in plesalec med

plesom nenehno drug drugemu dvorita, se gledata in včasih morda še bolj nazorno kot v realnem plesu z obrazno mimiko in pogledi želita poudariti snubitveno vlogo štajeriša in njegovo erotičnost. To dokazujejo večkrat slišana razlaga vodij folklornih skupin, naj se plesalci med plesom “zaljubljeno gledajo” in ustvarjajo vzdušje oziroma podobo ljubezenskega snubljenja.

Pri štajerišu kot ljudskem plesu so bile zapletene figure štajeriša rezervirane za spretno in dobre plesalce. V izvajanjih na odru pa vidimo, da te figure izvaja posamezni par, pogosto pa kar vsi pari na odru, kar je paradoks. Toda zelo redko se dogaja, da bi hkrati nekateri pari izvajali preproste, drugi pa zapletene figure.

144 Vsakokratna ponovitev ljudskega plesa je bila unikatna in podvržena trenutnim okoliščinam, vendar je tempo izvedbe potekal v okvirih, ki niso odstopali od ustaljenih. Drugače je s plesom na odru, kjer ples doživlja transformacije tudi v tempu, saj so izvedbe navadno hitrejše. Seveda je ob prenosu plesa na oder potrebno upoštevati, da je večina zapisov štajeriša nastala z eksplorativno metodo in kot informatorjeva rekonstrukcija “kako se je včasih plesalo”, kar pa poustvarjalcem pušča relativno svobodo. Na vsakokratno odrsko izvedbo plesa vedno vpliva tudi trenutno razpoloženje izvajalcev, predvsem glasbenikov, ki imajo odločilno vlogo pri določevanju hitrosti izvedbe. Ta pa je odvisna tudi od starosti plesalcev. Tako so izvedbe štajeriša v tako imenovanih veteranskih ali upokojenskih skupinah počasnejše od izvedb, v katerih sodelujejo le mladi ljudje, polni življenjske energije in fizično sposobnejši kot šestdeset- ali sedemdesetletniki. Generacijske razlike se nenazadnje kažejo v samem načinu prenašanja ljudskega plesa na oder, saj avtorji mlajše generacije v predstavitev in odrskem preoblikovanju ljudskega plesa nimajo zadržkov in so bolj liberalni, bolj svobodni. V njihovih postavitvah je precej več tvornega načina prenašanja kot pri starejši generaciji avtorjev, kjer je več trpnega. Za slednje sklepam, da tiči vzrok v tem, da so posamezni predstavniki starejše generacije ljudski ples poznali ali vsaj videli še v njegovem “prvotnem” življenju.

Podobno kot A. Nahachewsky (2001b: 233) ugotavlja za ukrajinske razmere, da nekateri avtorji ne delajo postavitve na podlagi lastne participacije v plesnih dogodkih ali na podlagi dokumentiranega gradiva, temveč jim osnovo predstavlja že ples na odru, velja tudi za naše razmere. Nekateri avtorji namreč za postavitve štajeriša in drugih plesov ne iščejo gradiva v objavljenih zapisih, pač pa jim za predlogo služijo avtorske postavitve ljudskega plesa za folklorne skupine, torej jim je osnova že folklorni ples. V tem primeru metatekst (pologa) pridobiva značaj prototeksta (predloge).

Za konec

Štjeteriš na odru kaže na prvi pogled veliko bolj enotno podobo, kot jo je imel v funkciji ljudskega plesa. Postal je bolj ustaljen. Redke so postavitve, v katerih pari na odru izvajajo hkrati različne figure štajeriša, če pa jih, potem je izvajanje normirano in podrejeno celostni predstavitvi plesa na odru, čeprav mogoče na prvi pogled dajejo občutek spontanosti in svobodne izbire figur. Ne poznam plesne postavitve, v kateri bi pari svobodno izbirali iz določenega števila štajeriševih figur, s čimer bi izvedba pridobila na spontanosti in neponovljivosti. Razlog za to je želja avtorjev postavitve vnaprej določiti

dogajanje na odru in se izogniti improvizaciji. Če pogledamo na fenomen ljudskega plesa na odru še z druge plati, ni videti le “osiromašenja” ljudskega plesa v smislu predstavitve le nekaterih plesnih različic, ampak tudi njegovo oplajanje. Kreativnost avtorjev postavitev se odraža v vedno novih izvajalskih različicah enega in istega plesa – ena varianta ljudskega plesa ima lahko na odru številne podobe (nove različice). Tako gledalci na podlagi le enega plesa uživajo in občudujejo številne folklorne plesne. Nekateri med njimi izgubljajo značaj pologa ter pridobivajo funkcijo predloge – in tako se pri plesu vrtimo naprej ...

In prav na tej točki se pojavi vprašanje, kako ta del žive dediščine zaščititi in varovati. V slovenskem registru žive dediščine, v katerega za zdaj še ni bil vpisan noben primer plesa (Živa ... 2010), spada ples v vrst uprizoritev in predstavitev. Navidez enostavna rešitev vpisa v podvrsto ljudski ples nudi na podlagi zgoraj povedanega o štajerišu dodaten razmislek. Ples je po svoji naravi nesoven, neponovljiv in težko zapisljiv⁹. Zato je potrebno poudariti, da z zapisom neulovljivega fenomena, kakršen ples je, in z njegovim vpisom v register lahko hitro okrnimo njegov nadaljnji razvoj, njegovo nenehno poustvarjanje in prilagajanje estetiki in okusu trenutnim izvajalcem in skupnosti. Glede na današnje stanje ljudskega plesa pri nas, ko ga praviloma poustvarjajo le plesne folklorne skupine, se mi zdi smiselno “varovanje” tudi tistih, ki to plesno prakso izvajajo, torej ljudi, nosilcev te tradicije. Konkretno v primeru štajeriša: poleg vpisa njegovih posameznih različic in s tem njihovo posledično fiksacijo se mi zdi primerno vpisati v register tudi tiste plesne folklorne skupine, ki te različice izvajajo. Na ta način bo štajeriš varovan, ne pa zgolj konzerviran. Saj ples kot nesovna materija ne more ostajati brez izvajalcev in le živa plesna praksa zagotavlja njegovo živost in živahnost tudi za prihodnje rodove.

LITERATURA IN VIRI

BAKKA, Egil

2002 Whose dances, whose authenticity? V: *Authenticity: whose tradition?* / L. Felföldi, T. J. Buckland (ur.). Budapest: European folklore institute. Str. 60–69.

DĄBROWSKA, Grażyna W.

2002 The place of tradition in culture: authenticity and the stage. V: *Authenticity: whose tradition?* / L. Felföldi, T. J. Buckland (ur.). Budapest: European Folklore Institute. Str. 93–99.

GLASSIE, Henry

2003 Tradition. V: *Eight words for the study of expressive culture* / B. Feintuch (ur.). Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka

2003a *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

2003b Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističnih raziskavah. *Slavistična revija* 51, posebna št. (junij 2003), str. 311–328.

KNIFIC, Bojan

2006 Načrt državnih akcij JSKD za sezono 2006/07. *Folkloristik* 2, str. 128–132.

KRANJEC, Rebeka

2001 *Folklorne skupine kot oblika folklorizma na Slovenskem: diplomatska naloga*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

⁹ Slovita raziskovalka plesa antropologinja A. P. Royce je opozorila na težavnost zapisovanja plesa in med drugim zapisala: “Čeprav je ples ena najstarejših umetnosti, ima eno najkrajših zgodovin permanentnega zapisa” (Royce 2002: 39). In dodala, da mora zapis plesa poudariti tri stvari: gibanje v prostoru, gibanje v času ter stilistično razlikovanje in idiosinkrazije, ki se združujejo v izvajanju.

KUNEJ, Rebeka

2007 *Štajeriš na Slovenskem – etnokoreološki in plesno-antropološki vidiki: doktorska disertacija*. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za podiplomski študij.

NAHACHEWSKY, Andriy

2001a Once again: on the concept of “second existence folk dance“. *Yearbook for traditional music* 23, str. 17–28.

2001b Strategies for theatricalizing folk dance. V: *Proceedings: 21st symposium of the ICTM Study group on ethnochoreology* / E. I. Dunin in T. Zebec (ur.). Zagreb: International council for traditional music, Study group on ethnochoreology: Institute of ethnology and folklore research. Str. 228–234.

RAMOVŠ, Mirko

1980 *Plesat me pelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

2004 Folklorni ples. V: *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 133–134.

2005a Plesna dediščina. V: *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Str. 89–91.

2005b Ljudska plesna dediščina danes. V: *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije. Str. 101–102.

2007 *Plesne postavitve*. [Seznam.] Tipkopis v osebnem arhivu M. Ramovša.

ROYCE, Anya Peterson

2002 *The anthropology of dance*. Hampshire: Dance Books.

STANONIK, Marija; TERSEGLAV, Marko

2004 Folklorna pesem. V: *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 132.

ŠTREKELJ, Karel

1980 *Slovenske narodne pesmi. Zv. 3*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

ŠUŠTAR, Marija

1960 Oblike plesa štajeriš na Slovenskem. V: *Rad kongresa folklorista Jugoslavije VI / Z. Kumer* (ur.). Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije. Str. 83–99.

ZEBEC, Tvrtko

1998 Differences and changes in style: the example of Croatian dance research. V: *Dance, style, youth, identities: proceedings of the 19th Symposium of the International council for traditional music Study group on ethnochoreology*, / T. Buckland, G. Gore (ur.). Strážnice: Institute of Folk Culture. Str. 119–126.

ŽIVA ...

2010 *Živa kulturna dediščina Slovenije: katalog po abecedi*. <<http://www.zkds.si/?q=node/71>> [23. junij 2010]

BESEDA O AVTORICI

Rebeka Kuncj, dr., etnokoreologinja, je zaposlena na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU. Po diplomi iz etnologije in kulturne antropologije leta 2001 je kot mlada raziskovalka nadaljevala s študijem, leta 2004 zagovarjala magistrsko delo "Vplivi folklorizma na slovensko ljudsko plesno izročilo: na primeru Bele krajine" in leta 2007 doktorsko disertacijo "Štajeriš na Slovenskem – etnokoreološki in plesno-antropološki vidiki". Njeno raziskovalno področje obsega raziskovanje plesa in plesanja na Slovenskem, predvsem v povezavi s slovenskim ljudskim plesom in njegovimi transformacijami. Je soavtorica zgoščenk iz serije Slovenske ljudske plesne viže, ki nastajajo v okviru inštituta. Aktivno sodeluje tudi v študijski skupini za etnokoreologijo pri mednarodnem združenju ICTM.

ABOUT THE AUTHOR

Rebeka Kuncj, Ph. D., is an ethnochoreologist, employed at the Institute of Ethnomusicology, SRC SASA. After graduating in ethnology and cultural anthropology in 2001, she continued her studies as a junior researcher; she completed her master's degree with a dissertation entitled *Influences of folklorism on the Slovene folk dance heritage in the case of Bela krajina* in 2004, and took her PhD degree with a dissertation on *The štajeriš in Slovenia – aspects of ethnochoreology and dance anthropology* in 2007. Her research interests include research into dance and dancing in Slovenia, especially related to Slovene folk dance and its transformations. She has co-authored CDs in the series *Slovene folk dance music*, which are produced by the institute. She is an active member of the study group of ethnochoreology with the International Council for Traditional Music – ICTM.

SUMMARY

TRADITION IN A NEW WAY. FOLK DANCE HERITAGE AND FOLK DANCE GROUPS

Most folk dances are no longer part of the living dance tradition among the Slovenes. As part of spontaneous or planned social events their primary function transformed into the stage presentation of "past traditions" in the repertoires of numerous Slovene folk dance groups. Because folk dances are partly transformed or even adapted to stage performance, we call them folklore dances. Folk dances are presented on the stage as faithful as possible to the original and are therefore either imitated in all their characteristic elements and proportions of these elements (passive adoption), or only some elements are used and the others are visibly transformed (active transfer to the stage). The way of presenting folk dance on the stage depends more on the author of the choreography than on the performers - dancers. Various foreign influences have an impact on the choreography (through festivals abroad and encounters with foreign dance traditions), but there are also domestic influences (the Public Fund of the Republic of Slovenia for Cultural Activities and its adviser on folklore activities, which organises meetings of folklore groups and provides education to groups, as well as the leading domestic folklore groups through their activities).

The article presents the transformation of folk dance for the stage in a case study of the *štajeriš*. It analyses the *štajeriš* in detail in the choreographies of the Student Folk Dance Group France Marolt, where its artistic director Mirko Ramovš created 22 choreographies in the 1969–2007 period, including the *štajeriš* in six of them. The author further presents reflections that are applicable to the general conditions in Slovenia. In the transfer of the *štajeriš* onto the stage, the passive aspect of a certain segment of the dance (e.g. the execution of a figure, singing dance songs) is countered by the active engagement of other segments (e.g. in the instrumental music, the use of the given space, the orientation of the dancers towards the audience). The

general conclusion is that the authors of the choreographies mostly emphasise the variety of movements of the *štajeriš* and devote much less attention to the songs and their diverse contents. At first sight glance, the *štajeriš* on stage seems much more uniform than it was in the function of a folk dance. It has become more fixed. But if we look at the phenomenon from another angle, there is no “impoverishment” of the folk dance in the sense of presenting only selected dance variations, but indeed enrichment. The creativity of the authors of the choreographies is reflected in continuously new variations of performing one and the same dance – a single folk dance may have numerous variations on the stage and the audience can enjoy many folklore dances based on a single folk dance.