

JOHN FORREST
State University of New York, Purchase

RANA POVIJEST PLESA MORRIS U ENGLJSKOJ: PRIMJER ZA ISTRAŽIVANJE EUROPSKOGA FOLKLORNOG PLESA

Pišući o povijesti *morris* plesanja u Engleskoj i različitim oblika *moreški* u Europi od 15. do 18. st., autor ističe da je ruralno stanovništvo prema vlastitoj kreativnosti oblikovalo i mijenjalo plesove, pa i onda kad su te plesove prihvatili iz viših društvenih slojeva. Engleski primjer pokazuje da se, prihvate li se polazišta da plesovi nisu statični nego da se s vremenom razvijaju, te da su različiti slojevi plesali i da se plesalo za različite slojeve u raznim razdobljima, *moreška* može promatrati na dva načina — kao univerzalni fenomen i kao pokazatelj lokalne kulture i vrijednosti.

Ključne riječi: povijest, *Morris dance*, Engleska, *moreška*, Europa

Znanstvenici, antikvari, pjesnici već stoljećima na različite načine prikupljaju i bilježe europske folklorne tradicije.* No, tek se u 19. stoljeću istraživanje folkloru razvilo u odvojenu disciplinu s prepoznatljivim teorijama i metodama. Tri su elementa djelovala na stvaranje prave okoline za razvoj ove nove discipline: društvene posljedice agrarne i industrijske revolucije, moderni razvoj te uspon nacionalizma (Chandler 1993:207-218).

Nove, učinkovitije metode poljodjelstva i razvoj mehaniziranih tvornica zajedno su imali razarajući učinak na ruralno stanovništvo u dijelovima Europe s razvijenim urbanim industrijskim gospodarstvom, kao što je Engleska. Modernizirana poljoprivredna gospodarstva više nisu trebala brojne radnike koje su zapošljavala dok se svaki posao od sijanja do žetve obavljao ručno. S druge strane, nove, primamljive, urbane tvornice neprestano su tražile novu jeftinu radnu snagu. Ta je potražnja pokrenula val migracije iz sela u grad, prouzročujući masovno opadanje

* Prilog je izlaganje sa znanstvenog skupa "Moreška: prošlost i sadašnjost", Korčula, 3.-6. srpnja 2001.

seoskog stanovništva. Plesne seoske tradicije cvale su dok je na selu živio velik broj mladića i djevojaka koji su ih održavali, ali su izumrle čim su mladi ljudi otišli u gradove u potrazi za poslom. Između 1800. i 1850. godine samo je na području engleskih grofovija Oxfordshire i Gloucestershire djelovalo nekoliko stotina plesnih skupina koje su izvodile ples *morris*, no godine 1900. taj se broj sveo na tek pet skupina. No, čak su i te nepokolebljive pristalice teško novačile članove te su tek rijetko nastupali. Početkom 20. stoljeća stoga je nekoliko pojedinaca, u prvom redu Cecil Sharp, na sebe preuzelo bilježenje ostataka plesnih tradicija, u strahu da će izumrijeti i zauvijek se izgubiti (Sharp et al. 1907-1913 i 1912-1924).

Istodobno s prikupljanjem narodne tradicije u široj je akademskoj zajednici došlo do previranja zbog naglog sloma klasičnih stavova pod naletom teorija poput Darwinove evolucije, Einsteinove teorije relativnosti i Freudove psihoanalize te nastankom takozvane modernističke perspektive. Slična se pojava ovoj revoluciji javila i u umjetnosti, gdje su se klasični uzori također iscrpli. Posebno je stradala umjetnička glazba, jer su tašti skladatelji silom pokušavali proizvesti nove ideje iz postojećih teorija glazbe koje su odlično funkcionirale u Mozartovo i Beethovenovo doba, ali su se sada činile starima i istrošenima.

Budući da su novi folkloristi od seljaka prikupljali melodije i plesove, u prvom redu da bi ih sačuvali, klasično obrazovani glazbenici su tu glazbu i plesove počeli smatrati riznicama "novih" ideja koje bi im mogle pomoći u oživljavanju potrošenih glazbenih okvira. Béla Bartók, Zoltán Kodály, Ralph Vaughan-Williams, Percy Grainger i mnogi drugi skladatelji odlučili su i sami prikupljati građu tradicionalnih izvođača i koristiti je u svojim umjetničkim djelima. Skladatelji su za takav pristup imali nekoliko motiva. Glazba koju su otkrivali u seoskim zabitima Europe posjedovala je svježinu, izravnost i autentičnost koja je nedostajala u urbanim središtima elitne kulture. Štoviše, ta glazba nipošto nije bila jednostavna, iako njezini izvođači nisu imali formalno glazbeno obrazovanje. Kad je Grainger napisao skladbu za orkestar drvenih puhača, uklopivši napjeve plesa *morris*, naišao je na mnogobrojne probleme dok je pokušavao uskladiti svirače da izvedu točnu mjeru. Kada sam prije nekoliko godina aranžirao *morris jig* za puhački orkestar, morao sam odustati od izvedbe jer nisam uspio postići da klasično obrazovani glazbenici brzo izmijene melodiju iz 6/8 u 3/8 takt — nešto što nepismeni engleski narodni svirač može izvesti bez razmišljanja. Napokon, otkrivene su melodije u očima skladatelja bile izvorna nacionalna glazba koja kompozicijama može dati uočljivi "etnički" ton.

Takve su nacionalne težnje skladatelja bile u skladu s jačanjem nacionalizma u 19. stoljeću. Svi smo, na žalost, vrlo svjesni — posebno na prostoru Balkana — cijene političkih odluka donešenih nakon napoleonskih ratova na Bečkom kongresu, kad je Europa teritorijalno razdijeljena u niz novonastalih država i tampon-zona koje su, zajedno sa savezima i paktovima, stvorene kako bi se uspostavila ravnoteža moći koja

bi teoretski mogla spriječiti buduća ratovanja. Teška posljedica ovog pristupa bilo je gušenje etničkih skupina u većim državama, odnosno, kao što pokazuje povijest 19. i 20. stoljeća, snažno nastojanje potisnutih skupina da zadrže vlastiti identitet i uspostave određeni oblik političke autonomije. Kako se folkloristika krajem 19. stoljeća razvijala kao disciplina, etničke su skupine diljem Europe prihvatile onodobnu narodnu glazbu i plesne tradicije kao simbole vlastitog nacionalnog ponosa i identiteta.

Situacija u Engleskoj bila je nešto složenija jer Englezi nikad nisu bili etnička manjina u velikim pluralističkim carstvima Osmanlija ili Habsburgovaca. Naprotiv, Englezi su na svim kontinentima bili imperijalni ugnjetavači. Pa ipak, na početku 20. stoljeća tek skupljena narodna glazba i plesovi prihvaćeni su kao simboli onoga što se smatralo izvorno engleskim, pružajući dojam da engleska nacija ima vlastite autentične korijene i da će engleski skladatelji i koreografi na tim folklornim oblicima moći napisati nova djela kao protutežu već zastarjelim klasičnim stilovima francuskog baleta, talijanske opere ili njemačke skladane glazbe.

Kad je Cecil Sharp ranih godina 20. stoljeća prvi počeo sakupljati *morris* plesove, poigravao se s nekoliko različitih teorija podrijetla, u prvom redu zato što gotovo uopće nije imao povijesne građe na kojoj bi mogao raditi. Smatrao je da je naziv *morris* indikativan za povijest tih plesova. Točnije, kako riječ "*morris*" (analogna riječima *morisco*, *moreška* ili *morisque*) znači "maurski", Sharp je pretpostavljao da ples dolazi od europskih ili afričkih Maura, iako nije imao jasnu predodžbu zašto, kako ili kada je maurski ples dospio u Englesku. Ova se teorija pojavila godine 1907. u prvome svesku prvoga izdanja Sharpove zbirke transkripcija plesova *The Morris Book* (Sharp i MacIlwaine 1907/1:13), ali se već 1912., kad je knjiga doživjela drugo izdanje, Sharp predomislio i tvrdio da su, unatoč imenu, *morris* plesovi pravi engleski proizvodi (Sharp i MacIlwaine 1912). Pritom Sharp još uvijek nije koristio povijesnu građu, ali se predomislio i odlučio upitnim dokazima potkrijepiti svoju novu tezu.

Nekoliko dobro poznatih primarnih izvora iz 16. i 17. stoljeća govore o plesu *morris* kao o "poganskom" plesu (Forrest 1999:3-5). Sharp je protumačio da su autori tih izvora uglavnom puritanci koji su se protivili svakom obliku plesa, vjerovali ili imali dokaza da *morris* plesovi potječu iz razdoblja pretkršćanske europske povijesti. Ta je teza bila poticajna na nekoliko načina. U prvome redu pridavala je ugled seljacima koji su plesove izvodili. Dok ih je društvena elita ranije smatrala *seljačinama*, a njihove plesove budalastima i djetinjastima, sada su seljaci shvaćeni kao ponosni nositelji svetih i tajanstvenih starih tradicija. Takvo je shvaćanje odgovaralo Sharpu, koji je snažno vjerovao u dostojanstvo radničke klase, te postalo potporanj svim njegovim sljedećim teorijama. Sharp je tako mogao zagovarati ugnjetavane i uzdizati njihovu prošlost, dok je zapravo zagovarao tezu da su seljaci ruralne Engleske na neki način bolji Englezi od njihovih gospodara. Upravo su ti seljaci stoljećima održavali na životu pravu englesku baštinu, dok su aristokrati bili zaposleni skitanjem po

Europi skupljajući djeliće kulture gdje god im se svidjelo. Pravi Britanci bili su muškarci i žene britanskoga tla, a njihove su pjesme i plesovi bili istinska baština domovine.

Sharpa su u ispravnost njegova mišljenja uvjerali neki iskazi samih plesača o plesovima, kao i poneke tradicije koje su se odnosile na plesove. Neki su plesači govorili da ples *morris* priziva "sreću", a katkad "plodnost", što je Sharp shvatio kao znak da su plesovi zadržali tragove svoje magijske, ritualne prošlosti. Neki su plesači za vrijeme plesa nosili u krug voćni kolač nataknut na mač i dijelili ga prisutnoj svjetini — također za sreću — — dok su drugi sudjelovali u proljetnim obredima za kojih se jela mlada janjetina. Oba običaja Sharp je shvatio kao ostatke starih žrtvovanja i popratnih obrednih gozbi (Sharp i MacIlwaine 1912/1:12-13). Takvo je razmišljanje nedvojbeno vrlo romantičarsko, ali iznimno ustrajno u plesnim krugovima, unatoč argumentima koje sam, zajedno sa svojim kolegama, iznosio tijekom posljednjih desetljeća, a koji upućuju na suprotno.

Jedan se problem Sharpova tumačenja neprestano javljao i isticao. Kasnih 1920-ih godina i početkom 1930-ih engleski folkloristi, kao što su Rodney Gallop i Violet Alford, počeli su prisustvovati tradicionalnim plesnim zbivanjima u kontinentalnoj Europi, gdje ih je zapanjila činjenica da *morisques*, *moresce*, *mouriscade* i drugi srodni plesovi imaju mnogo sličnosti s *morris* plesovima (Alford 1933 i 1935; Gallop 1934). Kako je ples *morris* s jedne strane mogao biti prepoznatljiv kao samo engleski ples, a s druge je strane bio tako sličan plesovima koji su se izvodili diljem Europe, od Pirineja do Hrvatske? Odgovor Violete Alford bila je teza da su temeljni obredi plodnosti doista bili stoljećima stari i da su ih u davnoj prapovijesti dijelili narodi širom Europe, ali da su se poslije u različitim regijama razvili u različite varijante. Alford je također tvrdila da su izvorni obredi plodnosti u 15. stoljeću bili zasjenjeni novim masovnim hirom — — popularnom *moreškom* ili maurskim plesom (Alford 1964).

Ukratko, Violet Alford je vjerovala da su se izvorni obredi temeljili na godišnjim dobima, posebno na sunčevu ciklusu, odnosno na nestajanju sunca zimi i ponovnom rađanju u proljeće. Ovakve su teorije bile glavni oslonac antropologiji i folkloristici u 19. stoljeću, a najjasnije su uobličene u golemoj zbirci sir Jamesa Georgea Frazera *Zlatna grana* (Frazer 1907-1915). Sve takve teorije podrazumijevaju da su se primitivni narodi iz godine u godinu bojali da će zimi sunce nestati i da se nikad više neće pojaviti, pa su održavali magijske obrede kako bi osigurali njegov povratak. Jedan takav (hipotetični) obred uključuje prividnu borbu sila tame/noći/zime i sila svjetla/dana/ljeta. Kao što u obredu sile svjetla pobjeđuju sile tame, tako će i samilosno sunce magično pobijediti zimu i dovesti proljeće.

Zakoračimo sada u kasni srednji vijek, u doba kad je španjolska vojska polako, ali sustavno pobjeđivala Maure, tjerajući ih prema rubu Pirinejskog poluotoka. Violet Alford tvrdi da je stari obred borbe svjetla i

tame preoblikovan u prikaz borbe kršćana i Maura (prikladno označenima kao sile svjetla i tame) te da se takav novi masovni hir širio gradovima Španjolske tijekom izгона Maura da bi se zatim proširio po čitavoj Europi pod nazivima kao što su *moresca*, *moreška*, *morisque* i slično, jer je sve što je imalo veze s Maurima postalo popularno u jeku njihove propasti. Violet Alford je domoljubno vjerovala da je engleski *morris* izbjegao ono što je nazivala "okaljanom *moreškom*" (po svoj prilici zato što se Engleski kanal pokazao odličnom obrambenom barijerom) i da je engleski *morris* stoga najčišća i najstarija preživjela tradicija. Ostatak Europe do neke je mjere pao pod utjecaj *moreške*, a njihovi su prvobitni obredni plesovi nepovratno izmijenjeni.

Nekoliko problema izvire iz teorija Alfordove i Sharpa i moguće su kobne pogreške u tumačenju. Kad puritanci u 16. i 17. stoljeću govore o *morrisu* kao o "poganskom" plesu, oni tada pod tom riječju ne podrazumijevaju značenje koje joj danas pripisujemo (Forrest 1999:3-5). Puritanci su stari Rim smatrali velikim poganskim središtem i izjednačavali rimsko katoličanstvo s poganstvom. Tako njima "poganski" znači "katolički", što govori da puritanci nisu mislili da je *morris* prežetak starih pretkršćanskih obreda plodnosti, već su pod tim nazivom podrazumijevali ples koji su izvodili katolici i stoga nešto što nikako ne smiju tolerirati dobri, bogobojažni (mrzitelji plesa) prezbiterijanci i njihove pristalice. Takva je interpretacija stavova puritanaca doista točna. Mnoštvo primjera iz 16. stoljeća pokazuje da je katolička crkva sponzorirala plesače plesova *morris*, jer je to doživljavala kao poslovno ulaganje — crkve su u to doba spravljale pivo i prodavale ga župljanima, a trudile su se i zabaviti ljude, primjerice plesom *morris* kako bi ih razveselile i natjerale da kupe još piva. To je "poganstvo" protiv kojeg su se puritanci bunili.

Drugi problem, koji ni Sharp ni Alfordova (kao ni suvremeniji znanstvenici) nisu uspjeli nadići, činjenica je da nema primarnih izvora koji bi govorili o plesu *morris* u Engleskoj prije sredine 15. stoljeća. Alfordovu takve "neznatne" poteškoće nisu obeshrabrile pa je olako, bez argumenata, izjavila da ples *morris* postoji već oko dvije tisuće godina, samo što ni na koji način nije bio dokumentiran. Ovaj tobožnji fenomen nazvala je "folkloristički jaz".

U prvoj knjizi koju sam napisao o plesu *morris*, *Morris and Mattachin* (Forrest 1984), pristupio sam jednostavnije, u prvome redu tvrdeći da *morris* nije postojao na mjestima na kojima o njemu nema zapisa. To znači da čak i ako možemo povijest plesa *morris* smjestiti malo dublje u povijest Engleske od prvog objavljenog izvještaja iz 1458., ne možemo ekstrapolirati višestoljetno razdoblje koje je potpuno nedokumentirano. Zajedno s kolegom Mikeom Heaneyjom spremam se objaviti prikaz slike plesa *morris* iz 1438. godine, koju je Heaney nedavno potvrdio kao autentičnu. Čak i s ovim novim nalazom zasad postoji tek šest primarnih dokumenata iz 15. stoljeća koji se odnose na *morris* (ili *morisk*), u usporedbi sa stotinama zapisa iz 16. stoljeća.

Jednostavan nedostatak primarnih izvora svake vrste, koji se javlja što se dublje zalazi u prošlost, ne može se, kao što se često tvrdi, navoditi kao jedini razlog pomanjkanja ranih izvora. Jednostavan statistički pregled zapisa supredsjednika anglikanskog crkvenog odbora od sredine 15. stoljeća nadalje pokazuje dramatični porast u *postotku* navoda koji se odnose na izvođenje *morrisa* na crkvenim pivskim zabavama (vidi Forrest 1999:392-393). Ako je *morris* sve vrijeme bio zajedničko obilježje takvih zabava, može se očekivati da je postotak navoda o plesu *morris* ostao isti, bez obzira na apsolutni broj postojećih zapisa. Najjednostavniji je zaključak da je novi plesni fenomen — *morris* — stigao u Englesku iz kontinentalne Europe u 15. stoljeću te da je procvao i doživio preinake u 16. stoljeću.

Duljina teksta mi ne dopušta da podnesem sve dokaze da ovaj plesni oblik potječe iz Europe (Forrest 1999:57-91). Odlučio sam stoga navesti tek nekoliko vrlo opisnih natuknica. Kao prvo, u kasnom 15. i ranom 16. stoljeću riječ "*morris*" koristila se u Engleskoj naizmjenice s drugim europskim sinonimima: *moresque*, *morisco*, *morisk*, itd. Kao drugo, poznati opisi engleskih plesnih oblika toga razdoblja odgovaraju opisima europskih *moreški*.

Postavlja se pitanje kako su plesni oblici stigli s kontinentalne Europe u Englesku, a na to nemamo ni jednostavna ni jedinstvena odgovora. Jedan broj plesova bio je popularan na dvoru, među prinčevima i plemićima. Ti su plesovi često dijelom uključivali i dvorska maskiranja koja su prethodila kasnijim engleskim maskeratama.

Obično su plesovi bili kružni, s ritmičnim koracima koje je naglašavao zvuk zvona prišivenih na kostime. Središnji dio plesova bilo je ukrštavanje pribora (primjerice mačeva, štapova, nap. ur.), što je imalo natjecateljski element (katkad kao dio prošenja određene dame).

Zapisi iz Engleske u 16. stoljeću na žalost pretežno nisu detaljni i najčešće se tiču plaćanja materijala za scenografiju, kostime i slično. Ali ono malo detalja što imamo snažno upućuje na uske paralele između engleskih dvorskih plesova *morris* i kontinentalnih *moreški*. Donosimo dio računa za *morisk* izveden za Henrija VIII. 1514. godine (tekst je transliteriran u suvremeni engleski).

Da bi se zadovoljilo milostivog kralja i da bi se ugodno provelo vrijeme za Božić, sir Harry Guildford, majstor slavlja, domislio je međuigru koja je sadržavala ples *morris*, koji je izvodilo šest muškaraca i dvije dame (nazvane Ljepota i Venera). Na zapovijed našega vrhovnog vladara i kralja i po odredbi sir Harryja Guildforda sašiveno je nekoliko različitih kostima. Artikl: 48 jarda¹ belgijskog satena za 2 šilinga² i 6 penija po jardu. Materijal je upotrijebljen za izradu 6 jakni za gospodu, za svaku jaknu 6 jarda materijala. Jakne su imale široke obješene rukave. Artikl: 38 jarda čiste svile za 4 šilinga po jardu, od kojih su 4

¹ Jard — mjera za duljinu = 91 cm (nap. prev.)

² Šiling — brit. novčana jedinica (= 12 *pence* = 1/20 funte) ukinuta 1971. (nap. prev.)

jarda upotrijebljena za izradu kaputa lude. Artikl: 24 tuceta zvončića za 12 penija po tucetu. Ovi su iskorišteni za ples *morris* zajedno s još 5 tuceta iz kraljevske zalihe. Artikl: 38 jarda čiste crne svile za 3 šilinga po jardu. To je upotrijebljeno za izradu 6 halji kojima će muškarci plesači *morrisa* prekriti svoje odore; svaka halja sašivena je od 5 jarda materijala. Artikl: 4 jarda crne svile za izradu 6 pari vrećastih visokih čarapa koje prekrivaju zvonca (Gibson 1514:ff 74-76).

Jedan je dio artikala na popisu zanimljiv, a može se dovesti u vezu s europskim *moreškama* toga doba. Iako su muškarci kao kostime nosili moderne jakne od zelenog i bijelog satena s visećim rukavima, račun navodi čistu crnu svilu za izradu "6 halji kojima će muškarci plesači *morrisa* prekriti svoje odore" kao i "6 pari vrećastih visokih čarapa koje prekrivaju zvonca". Čini se da su muškarci izašli na scenu dvostruko prurušeni te da u jednom trenutku zbacuju sa sebe crne halje i čarape, otkrivajući sav sjaj svojih nakićenih kostima. Ako je to točno, izvedba vrlo podsjeća na *morešku* izvedenu pred papom Leom X. u dvorcu San Angelo:

Prvo izade jedna žena i pjesmom u *ottava rimi* preklinjaše Veneru da joj podari hrabra ljubavnika. Na to, uz zvuk bubnjeva, iz sivozelenog visokog, šiljatog šatora od satena, koji su ranije podigli, izade *moreška* od osam pustinjaka. Pustinjaci su okruživali Kupida, kojemu su oduzeli tobolac za strijele i kojega su tukli kao da je neprijatelj svijeta. Kupido je preklinjao Veneru da ga oslobodi. Prizvana Venera siđe i pustinjake omami napitkom, a Kupidu vrati luk i strijele, kojima počne gađati jadne redovnike. Oni ustadu glasno zapomažući, zaplešu ukруг oko Kupida i zapjevaju ljubavne riječi upućene ženi koja je prva prizvala Veneru. Ona ih zamoli da joj pokažu svoju hrabrost. Pustinjaci zbac sa sebe redovničke halje, pokažu se kao mladići odjeveni u viteške odore gospode i započnu se međusobno boriti, a jedini koji preživi postade djevojčin suđeni ljubavnik (D'Ancona 1891/2:92).

Takve podudarnosti između engleskih i kontinentalnih dvorskih plesova snažno upućuju da su engleski plesovi u to doba bili dio šireg europskog fenomena. Nije teško razumijeti kako su ti plesovi stigli u Englesku, s obzirom na to da su svirači i izvođači sa svih dvorova u Europi bili u međusobnoj vezi. Primjerice, na vjenčanju Charlesa Hrabrog, vojvode od Burgundije, s Margaret od Yorcka u Brugesu godine 1468. (stanovnici Flandrije su tada bili pod vlašću Burgundije) engleski i lokalni svirači zajedno su svirali. Olivier de la Marche zabilježio je u svojim memoarima da je Margaret, kad je ušla u Bruges, pozdravilo

... jednako mnogo engleskih kao i burgundijskih klarinetista, trubača i gudača (La Marche 1883-1888/3:110).

La Marche daje i duge opise nekoliko *moreški* izvedenih kako bi se zabavili gosti na vjenčanju za koje su svirači svirali.

Ali u 15. stoljeću bilo je *morrisa* i *moreški* koji su se odnosili na gradske procesije, koje su uglavnom sponzorirali trgovački cehovi, a

njihov je prijelaz iz Europe u Englesku teže objasniti (Forrest 1999:92-139). Ne čini mi se vjerojatnim da su se ti procesijski plesovi razvili iz dvorskih prerusenih *moreški* jer su njihovi oblici vrlo različiti (iako postoje sličnosti kao što su ritmični koraci i uporaba zvona na kostimima). Ne mogu se na ovome mjestu pozabaviti tom zagonetkom, ali želim istaći da postojanje dvaju sasvim različitih tipova *morrisa* u različitim kontekstima u isto vrijeme razbija pretjerano pojednostavljenu ili monolitnu teoriju postanka i razvoja toga plesa. Također bih istaknuo da su u to doba postojali i drugi plesni oblici, kao što je dvorska procesija *Lord of Misrule* ("Vladar loše vladavine") u božićno doba. Drugim riječima, ne vjerujem da je iz Europe stigao samo jedan tip *moreške*, koji se razvio u različite tipove koje imamo danas. Štoviše, mislim da su različiti tipovi *moreške* došli u Englesku u različita vremena, a sama ta pretpostavka sugerira da su europske *moreške* bile vrlo različite tijekom vlastite povijesti, odnosno, da ti europski plesovi možda nemaju jedinstveno podrijetlo.

Do početka 16. stoljeća ples *morris* se počinje javljati u zapisima crkvenih odbora, najčešće povezan sa spomenutim crkvenim pivskim zabavama. Iako je na tim priredbama prikupljanje novčanih sredstava od prodaje piva koje je pripremala crkva bilo primarno, popratna su atrakcija različiti oblici zabave. Popularna zabava bilo je biranje lažnoga kralja, koji se budalasto ponašao i pred kojim se tijekom dana izvodio ples *morris*. U skladu s općom temom lošeg vladanja, ti su plesovi lako mogli biti i parodije dvorskih *morrisa*. I ova je priča preduga i presložena da bi se ovdje potanko obradila (Forrest 1999:140-185). Želim samo naglasiti da je do sredine 16. stoljeća *morris* prešao iz Europe u Englesku te da se prvo nalazi u kontekstu dvora, a zatim, za kratko vrijeme, u gradskim procesijama te na koncu sve češće na selu (pod pokroviteljstvom crkve).

Razmišljanje koje moramo pokušati izbjeći nakon ovog prekratkog sažetka jest pretpostavka da plesne ideje počinju s elitama i putem klasnih slojeva zatim sele prema dolje. Takvo shvaćanje, iako vrijedna protuteža teorijama o ruralnoj kulturi kao riznici starih poganskih obreda, ipak ograničava našu predodžbu kreativnih sposobnosti seljaka. Valja pokazati da engleski seljaci nisu nesamostalno oponašali svoje gospodare kad su jednom usvojili *morris* od elitnih uzora sve dok se na posljetku izvorni oblici nisu zaboravili, a ostale su samo rudimentarne seljačke tradicije kao putokazi prema elegantnim plesovima koji su krasili kraljevske dvorove. Takvo razmišljanje o ishodištu plesa *morris* zamjenjuje stare poganske rituale s dvorskim plesnim tradicijama, ali je ideja još uvijek ista: seljaci su nesvjesni nositelji starih tradicija, a folklor je prežetak prošlosti.

Prihvatimo drukčiji pristup (koji se ne bi trebao činiti toliko radikalnim) i recimo da su seljaci sposobni za vlastite oblike kreativnosti koji su također vrijedni divljenja. Recimo, zatim, da jednom kada dođu do određenoga plesnog oblika, kao što je *morris*, čak i ako im je taj pristigao iz elitnih krugova, seljaci su ga u stanju preoblikovati na zanimljive načine. Doista vjerujem da se to dogodilo nekoliko puta u povijesti plesanja *morrisa* u razdoblju od 15. do 18. stoljeća. Zadovoljimo se zasad *morrisonom*

na crkvenoj pivskoj proslavi iz 16. stoljeća. Vjerujem da se ovaj oblik razvio na zanimljive načine i da su ga na posljetku prihvatili i elitni izvođači, posebno na elizabetinskoj pozornici u izvedbama u doba rane vladavine Stuarta te u dvorskim maskeradama (Forrest 1999:213-258).

Pokušavam pokazati da ne samo što *morris* nije nastao u Engleskoj već je oduvijek bio raznolik u stilovima izvedbe i svim načinima izvedbenih oblika koji su se razvili i jedni na druge utjecali i utječu sve do današnjih dana. Čini mi se da je isto i u kontinentalnoj Europi. Jedini siguran način na koji se može odrediti valjanost takve pretpostavke jest postupiti onako kako sam ja učinio, a to je iscrpno proći sve dostupne arhive rukopisne građe i moliti svakoga tko se bavi sličnim istraživanjem da s vama podijeli svoje spoznaje, dok ne skupite što više primarne građe na temelju koje možete raditi.

No što s mojim uvodnim opaskama? Ako su *moreške* općeeuropski fenomen, mogu li one legitimno biti iskorištene za nacionalni i etnički identitet? Uvjeren sam da iscrpno proučavanje primarnih podataka može uroditi plodom. Vjerujem da engleski primjer pokazuje da se *morešku* može sagledati i kao univerzalni fenomen i kao znakovitu za lokalne kulture i vrijednosti, pod uvjetom da prihvatimo dvije tvrdnje:

1. □ Plesovi nisu statični, već se neprestano razvijaju tijekom vremena.

2. □ Plesove izvode različiti slojevi za različite slojeve u različitim vremenima.

Ove tvrdnje rađaju sljedeće hipoteze. U jednom trenutku (na primjer od kasnog 14. do ranog 16. stoljeća) veliki broj raznolikih plesova zvanih *moreška* (ili slično) bili su popularni na europskim kraljevskim dvorovima. Valja primijetiti da ne sugeriram da su svi potekli iz jednoga plesa s jednoga mjesta, već da su se uvijek sastojali od niza srodnih plesova. Zbog internacionalne prirode dvorova, plesovi su se raspršili diljem kontinenta. No na brojnim su ih mjestima prihvatili ili parodirali niži slojevi, koji su ih preuzeli i preoblikovali prema svojim potrebama i željama. Tako su plesovi razvili lokalni značaj te dijelili neke od općih obilježja s izvornim plesovima, ali su se istodobno od njih i razlikovali. Zajednička obilježja koja prepoznajemo upućuju na jedinstvenu ishodišnu populaciju, a razlikovne vrsnoće su ono što su lokalne zajednice pridodale zajedničkom podrijetlu. Stoga, kao plesači, možemo uživati u temeljnim elementima koji nas ujedinjuju u zajedničko bratstvo i sestrinstvo, ali isto tako i u jedinstvenim vrsnoćama koje su u ples unijele naše različite kulture.

NAVEDENA LITERATURA

Alford, Violet. 1933. "Midsummer and Morris in Portugal". *Folklore* 44:218-235.

- Alford, Violet. 1935. "Morris and Morisca". *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 2:41-49.
- Alford, Violet. 1962. *Sword Dance and Drama*. London: The Merlin Press Ltd.
- D'Ancona, Alessandro. 1891. *Origini del Teatro Italiano*. 2 sv. Torino: E. Loescher.
- Chandler, Keith. 1993. *Ribbons Bells and Squeaking Fiddels: The Social History of Morris Dancing in the English South Midlands 1660-1900*. London: Hisarlik Press.
- Forrest, John. 1984. *Morris and Matachin: A Study in Comparative Choreography*. Sheffield: Centre for English Cultural Tradition and Language, University of Sheffield.
- Forrest, John. 1999. *The History of Morris Dancing, 1458-1750*. Toronto -
- Cambridge: James Clarke & Co. Ltd.

- Frazer, James George. 1907-1915. *The Golden Bough*. (3. izd.). 12 sv. London: Macmillan & Co.
- Gallop, Rodney. 1934. "The Origins of the Morris Dance". *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 1:122-129.
- Gibson, Richard. 1514. *Account Book*. Rkp u Public Record Office E 36/217. London.
- La Marche, Olivier de. 1883-1888. *Mémoires*. 4 sv. Paris: Librairie Renouard, H. Loones, Successeur.
- Sharp, Cecil J., Herbert MacIlwaine (sv. 1-3) i George Butterworth (sv. 5). 1907-1913. *The Morris Book*. 5 sv. London: Novello Company.
- Sharp, Cecil J. i Herbert MacIlwaine. 1912-1924. *The Morris Book*. 3 sv. London: Novello Company.



Morris ples, foto: J. Forrest

THE EARLY HISTORY OF *MORRIS DANCE* IN ENGLAND: LESSONS FOR THE STUDY OF EUROPEAN FOLK DANCE

SUMMARY

Writing about the history of *morris dance* from the fifteenth to the eighteenth century, the author argues that rural people are capable of creating their own forms of creativity which are admirable in their own right. He further argues that once they find a particular dance

form, such as *morris*, even if it originally came to them from elite circles, they are capable of transforming it in interesting ways.

He also thinks that the English case shows that *moresca* can be seen as both a universal phenomenon and indicative of local culture and values, provided we accept two propositions:

- (1) The dances have not remained static, but have evolved constantly over time.
- (2) The dances have been performed by and for different classes at different times.

At one time (i.e. the late fourteenth to the early sixteenth century) a variety of dances called *moresca* (or some analog name) were popular among the royal courts of Europe. The author is not suggesting that they all originated from a single dance in a single place, but always consisted of a stock of related dances. Because of the international nature of these courts, the dances spread the length and breadth of the continent. But in numerous locations these dances were adopted or parodied by lower classes who took them and transformed them to suit their own needs and desires. They, thus, evolved a local character that shared some of the general characteristics of the originals, but were also distinctive. The common features that we see thus reflect the common origin pool, and the distinctive qualities represent what local communities have added to the common stock.

Keywords: history, *Morris dance*, England, *moreška*, Europe