

Klapsko pjevanje u gradu Splitu: paradigmatški konteksti izvođenja i izgradnja klapskog identiteta grada

Ćaleta, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:460279>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

PETRA ČALETA

**KLAPSKO PJEVANJE U GRADU SPLITU:
PARADIGMATSKI KONTEKSTI IZVOĐENJA I
IZGRADNJA KLAPSKOG IDENTITETA GRADA**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

**KLAPSKO PJEVANJE U GRADU SPLITU:
PARADIGMATSKI KONTEKSTI IZVOĐENJA I
IZGRADNJA KLAPSKOG IDENTITETA GRADA**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

Komentor: dr. sc. Joško Čaleta

Studentica: Petra Čaleta

Ak.god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA I KOMENTOR

dr. sc. Naila Ceribašić

dr. sc. Joško Čaleta

U Zagrebu, 24. rujna 2020.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

2. dr. sc. Joško Čaleta

3. dr. sc. Grozdana Marošević

4. dr. sc. Mojca Piškor

5. dr. sc. Jelka Vukobratović

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Zahvala

Zaista se zahvaljujem metorici dr.sc. Naili Ceribašić i kometoru dr. sc. Jošku Čaleti što su tijekom cijelog procesa izrade ovog diplomskog rada uvijek imali strpljenja i savjeta na pretek. Zahvalna sam i svim sugovornicama i sugovornicima koji su se spremno i po nekoliko puta odazvali i odgovarali na moja bezbrojna pitanja te rješavali dileme.

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada obuhvaća četiri prakse koje sadrže klapsko pjevanje, a odvijaju se u gradu Splitu: pjevanje na prostoru Vestibula u svrhu turističke promidžbe, neformalnu praksu koja se popularno naziva *klapski afteri*, a odvija se nakon službenih koncerata, spontano klapsko okupljanje na prostoru koji se naziva *Ispod ure* koje se svake godine odvija na Staru godinu 31.12. te niz situacija koje su u nekom pogledu sadržavale klapsko pjevanje, a odvale su se u vezi ispraćaja Olivera Dragovjevića. Istraživanjem sam došla do zaključka kako se klapski značaj unutar heterogeno glazbujuće sredine očituje u mogućnosti da značenjski oblikuje prostor i stvara zajednicu u situacijama kulturne prisnosti. Iz istraživanja također ishodi da performativne kompetencije karakteristične Splitu (p)ostaju značajne za klapsku zajednicu u cjelini.

Ključne riječi: klapsko pjevanje, Vestibul, *Ispod ure*, after, Oliver Dragojević, prostor, mjesto, glazbena prisnost

Summary

The topic of this thesis includes four practices that contain klapa singing, which take place in the city of Split: singing in the Vestibule for tourism purposes, an informal practice popularly called *klapski afteri* (klapa afters), which take place after official concerts, a spontaneous klapa gathering in an area called *Ispod ure* (Under the Clock), which takes place every year on December 31, and a series of situations that in some ways included klapa singing, which were a part of the farewell from the belated singer Oliver Dragovjević. Through my research, I came to the conclusion that the significance of klapa singing within a heterogeneous music center is manifested in the ability to form meaningful spaces and create a community in situations of cultural intimacy. The research also shows that the competencies of performance characteristic for Split remain important for the klapa community as a whole.

Key words: klapa singing, Vestibul, *Ispod ure*, klapa after party, Oliver Dragojević, space, place, musical intimacy

SADRŽAJ

1.	Uvod: o vlastitoj motivaciji za odabir klapske teme, teorijska uporišta i fragmenti iz klapske literature	1
2.	Ispod ure: Glazba, prostor i mjesto	21
3.	Vestibul: klapska ponuda u turističke svrhe	37
4.	Oliver: kulturna prisnost i stvaranje simbola grada	52
5.	Afteri: specijalizirani užitek klapskih sudionika	62
6.	Zaključak	70
7.	Literatura	75

Uvod: o vlastitoj motivaciji za odabir klapske teme, teorijska uporišta i fragmenti iz klapske literature

Početak 2017. godine dobila sam poziv da pjevam u studentskoj ženskoj klapi Euterpa. Djevojke su se okupile nakon završetka jednog od projekata na Muzičkoj akademiji u Zagrebu te su potaknute novim prijateljstvima odlučile osnovati klapu. Poznavala sam ih i pojedinačno, osobno i kao klapu, štoviše, sjedila sam u publici tijekom njihovog prvog nastupa, svesrdno ih podržavajući i ne imajući ideju o tome da ću im se ubrzo pridružiti. S obzirom na to da sam rođena i živim u Splitu, klapa mi nije bila “strani pojam”. Moji su roditelji posjedovali nekoliko klapskih kaseti i CD-ova koje smo povremeno i zajednički slušali. Ljeti su često odlazili slušati neke od večeri *Festivala dalmatinskih klapa* u Omišu, a i ja sam pratila rezultate *Festivala* toliko da sam znala tko je pobijedio te sam znala nabrojati nekoliko aktualnih splitskih klapa. Susrela sam se i s postojanjem klapa u Zagrebu, premda nisam o njima imala neko afirmativno mišljenje. Ta kako bi oni mogli razumjeti *dalmatinsku pismu* i uopće postići dobru izvedbu? Za mene je dalmatinska klapa u Zagrebu tada bila poput nekakvog neuspjelog eksperimenta. Treba uzeti u obzir da svoje mišljenje nisam temeljila na aktivnom preslušavanju klapskog repertoara i snimki koncerata ili poznavanju klapske scene. O klapama sam znala isključivo onoliko koliko je do mene dolazilo putem raznih medija, bilo da su to bili novinski napisi ili *Facebook* stranice pojedinih klapa. Poziv u klapu sam prihvatila zato što je u tom trenutku klapa bila novi pjevački izazov u kojemu se još nisam okušala. Imajući već iskustva pjevanja u komornom zboru i ansamblu za tradicijsku glazbu, klapa je bila nešto novo što sam ujedno htjela isprobati da maksimalno utvrdim svoju *dalmatinskost*. Kao studenticu etnomuzikologije, klapsko pjevanje kao tema istraživanja me nije previše privlačila. Nisam imala snažne osobne povezanosti s tom temom, što je inače barem donekle bila okosnica drugih istraživanja koje sam provodila kao zadatke za pojedine

kolegije. Ipak, pristavši na ulazak u žensku studentsku klapu, bila sam postepeno uvučena u klapski pokret i klapsku scenu. Nisam bila oduševljena od samog početka, neki su me aspekti privlačili, dok su mi neki bili odbojni. Uživala sam u „glazbenom čitanju“ (termin se odnosi na početnu fazu procesa usvajanja novog glazbenog materijala) novih pjesama, zanimala me klapska scena u Zagrebu koja me iznenadila bogatstvom događaja i aktivnošću članova. S druge strane, bila sam prestravljena količinom klapske literature, činila mi se kao “rupa bez dna” te kao da joj nikada neću uspjeti pohvatati niti obrise, a kamoli je razumjeti u cijelosti. Nisam imala nikakve poznate dodirne točke s ovom zagrebačkom klapskom scenom i to me na neki način plašilo. Ipak, s vremenom sam počela sve više razumijevati načine funkcioniranja scene te se počela sve više i više interesirati. Najviše su me zanimali oni aspekti klapske scene koji su bili drugačiji u odnosu na zborsku scenu kojoj sam pripadala ili scenu klasične glazbe općenito. Koncertni prostori su bili često isti, brojnost i ponašanje publike je bilo veoma slično, analitičke i detaljne pripreme za nastupe su bile jednako profesionalne – naizgled, klapska scena u Zagrebu se nije pretjerano razlikovala od bilo koje druge usko profilirane glazbene scene. Ipak, način na koji se klapska scena pokretala iznutra bio je drugačiji od onoga što mi je bilo poznato. Od koncepta probe, odabira odjeće za nastup, načina odnošenja klapa međusobno, poznanstava, izmjena klapa na pozornici, druženja nakon nastupa, sve je upućivalo na jednu vrlo posebnu i intimnu atmosferu. Kao pridošlicu u taj sustav, silno me zanimalo otkriti i ogoliti sve te društvene mehanizme koji pokreću ovu scenu. Sudjelujući aktivno u sceni samoj, počela sam ih, i bez previše proučavanja, naslućivati i shvaćati.

Obogaćena tim iskustvom, počelo me zanimati kako ta ista klapska scena funkcionira u gradu u kojem sam rođena i odrasla, u Splitu. Imajući na umu da je to najveći dalmatinski grad s pozamašnim brojem klapa, očekivala sam sličan način funkcioniranja, a razlike bi bile ponajviše uvjetovane razlikama između gradova i mjestima na kojima se odvijaju klapski

dogadaji. Ideja ovog rada nije usporedba klapskosti ta dva grada, ali je moje iskustvo bivanja na zagrebačkoj klapskoj sceni jednako utjecalo na ovo istraživanje kao i nezaobilazna činjenica da sam rođena i odrasla u gradu Splitu. Pogotovo zato što klapsku pjesmu, u razdoblju prije pohađanja fakulteta nisam smatrala *svojom* te sam se s njom upoznala tek u Zagrebu.

Težnja ovoga rada je gusto opisati sva bitna klapska zbivanja koja grad čine klapskim na „splitski“ način. Iskustvo bivanja građankom grada Splita nosilo je sa sobom reminiscencije na klapsko pjevanje u nekim situacijama koje sam trebala osvijestiti, sistematizirati i na neki način klasificirati. S obzirom na to da je riječ o najvećem gradu u Dalmaciji, ne čudi da je klapska pjesma često prisutna na službenim gradskim događanjima. Ipak, takva događanja krojena *odozgo* nisu bila u fokusu mog istraživanja, više su me zanimali obrnuti procesi. Stoga, izdvojila sam dvije karakteristične prakse za koje sam smatrala da sadrže srž splitskog “klapskog”, što ću argumentirati kasnije u radu. Prva je spontano klapsko okupljanje na prostoru koji se u popularnom rječniku naziva *Ispod ure*. Svake se godine odvija na Staru godinu 31.12, a odnedavno i na Badnjak 24.12. Ova se praksa tiče spontanog okupljanja pjevača raznih generacija i iz raznih klapa. Svi prisutni pjevaju najprepoznatljivije pjesme iz klapskog repertoara od kojih samo poneka bude božićne tematike. Ta praksa kao da je usmjerena prema samim građanima i građankama Splita te ostalim klapskim pjevačima i pjevačicama. Druga praksa je pjevanje na prostoru Vestibula u svrhu turističke promidžbe. Vestibul je kao takav izvrstan prostor za a capella muziciranje te se koristi na obostrani užitak klapa i turista. Joško Čaleta izdvojio ga je kao samo jedan od prostora diljem Dalmacije u kojemu se klapsko pjevanje izravno predstavlja turistima. Osim ovih dviju praksi koje se ponavljaju iz dana u dan, ili iz godine u godinu, uočila sam jedan događaj koji je bio oblikovan na klapski način, a odvio se u gradu Splitu. Riječ je o nizu situacija koje su u nekom pogledu sadržavale klapsko pjevanje, a odvile su se u vezi ispraćaja Olivera

Dragojevića te događaja koji su prethodili. Trajavši samo nekoliko dana, ovaj je događaj ipak bio dovoljno upečatljivim da progovori o povezanosti Splita i klapskog pjevanja. Nedvojbeno su reakcije na tužnu vijest o smrti Dragojevića iznjedrile mnogo klapskog muziciranja te je na samom ispraćaju, kojemu je nazočilo više tisuća ljudi, bila prisutna samo klapska pjesma, mahom obrade Oliverovih pjesama. Takva gesta može se protumačiti u smjeru korištenja klapske pjesme kao osnovnog splitskog izričaja koji je podoban i pogodan za čitavi spektar situacija i praksi te kao takav prepoznatljiv u čitavoj Hrvatskoj. Posljednja praksa koju sam izdvojila nije nužno i isključivo vezana za Split. Riječ je o neformalnoj praksi koja se popularno naziva klapski *afteri*, a odvija se nakon službenog dijela klapskih koncerata. Nakon konzumiranja hrane i pića, sudionici i svi ostali prisutni klapski pjevači i pjevačice pjevaju u manjim skupinama. Iako je riječ o neformalnom muziciranju, svi akteri se pridržavaju „nepisanih pravila“, uglavnom pjeva jedna po jedna skupina i uvijek se čeka kraj prethodne pjesme. Na repertoaru su gotovo samo klapske pjesme, a prisutna je visoka razina nadmetanja. Takav oblik druženja uz pjesmu je usmjeren izravno na zadovoljstvo pojedinog pjevača te se ova izvođačka praksa smatra „onim mitskim“ za same pjevače.

Razmišljajući o ovim četirima situacijama, zaključila sam kako one sigurno ne predstavljaju sve pojave splitske *klapskosti*. Ipak, te situacije u sebi okupljaju i sažimaju bezbroj drugih karakteristika klapske scene te tako implicitno čuvaju karakter klapskog pjevanja u gradu Splitu. To su nesumnjivo karakteristične situacije koje pritom ne iscrpljuju ukupan spektar postojećih i relevantnih situacija. Primjerice, nisam analizirala pojedine klapske koncerte koji su se odvijali u Splitu, poput onoga klape Vinčace i klape Luše u okviru manifestacije *Teatar po zvijezdama*, Večer dalmatinskih klapa *Sudamja* koja se gotovo svake godine odvija o blagdanu zaštitnika grada sv. Dujma, kao ni niz klapskih nastupa koji se odvijaju u ljetnim mjesecima na Rivi u okviru manifestacije *Litnji koluri*. Također, nisam analizirala prisutnost klapske pjesme na ispraćajima i sprovodima. Osim što postoji

samorazumljiv razlog da su za istraživanje odabrane samo neke klapske situacije koje se odvijaju u gradu Splitu (a taj je da je riječ samo o diplomskom radu), ovdje valja uzeti u obzir koncept glazbene prisnosti (engl. musical intimacy) oko koje bi se mogao oplesti cijeli ovaj rad. Naime, prema L. Wrazen i F. Magowan u zborniku *Performing gender, place and emotion in music*, izvođači tijekom izvedbe stvaraju različite emocionalne poveznice između sebe i s publikom (Wrazen i Magowan 2013:2-3). Proces koji se odvijaju mogli bi se ujediniti krovnim pojmom glazbene prisnosti koja je, prema autoricama, izazvana četirima procesima: 1) uzajamnošću (u smislu zajedničkog osjećaja međudjelovanja ili čak međuovisnosti), 2) pripadnošću (pripadnost zajednicama i mjestima), 3) stvaranjem značenja (putem rodne, etničke, političke, nacionalne i drugih identifikacija) i 4) performativnom kompetencijom (izražena glazbenim odnosima, vještinama i uvidima koji se postižu tijekom izvođenja).

Mogućnost povezivanja svakog od ovih četiriju procesa sa svakom od proučavanih klapskih situacija čini ove situacije paradigmatiskima, što će biti jasnije i u poglavljima koja slijede. Ipak, promotrimo već na ovom mjestu po jedan proces na primjeru svake od situacija. Dijeljeni osjećaj uzajamnosti publike i klapa važan je faktor pjevanja klapa na Badnjak i na Staru godinu *Ispod ure*, dok je pripadnost određenom mjestu u slučaju Vestibula stvorila turističku atrakciju i promijenila koncept klapske ponude u turističke svrhe. Nadalje, ispraćaj Olivera Dragojevića na Rivi uz prisutnost klapa stvorilo je značenje na nacionalnoj razini učinivši i Olivera i klape snažnijim simbolom grada. Naposljetku, upravo se na klapskim *afterima*, prema kazivanju brojnih klapskih pjevača, postiže najveći užitak u izvedbi i pokazuje kompetencija. Iako bi se pomoću ovih procesa možda mogli analizirati i neki od koncertnih nastupa i festivala koji se odvijaju u gradu, ipak su neki drugi aspekti na njima prioritetniji, te zato u ovom radu dotične prigode nisu prikazane kao paradigmatске. Također, glazbena prisnost koja je prisutna u paradigmatiskim situacijama čini konkretne izvedbe

utjecajima u širim krugovima koji nisu nužno vezani uz klape te općenito u javnosti. Kako piše Ellen Dissanayake u knjizi *Art and intimacy: how the arts began* (2000), izvođači mogu postati katalizatori opće “kulturalne prisnosti” oblikujući nacionalna i regionalna pitanja kroz svoje izvedbe u javnosti. Taj faktor utjecaja klapskih situacija na nacionalna i regionalna pitanja prepoznala sam samo u odabranim situacijama.

Definirajući situacije koje ću analizirati, trebala sam odabrati metode i tehnike kojima ću se poslužiti. Predstojalo je „iskustveno uranjanje u manje ili više (ne)poznate lokacije i manje ili više (ne)poznate svjetove“ (Potkonjak 2014:19). U ovom slučaju, međutim, i lokacije i svijet su već bili poprilično poznati. Čak i kad u situacijama *Ispod ure* i *Vestibula* nisam bila akter, često sam se znala naći na tim mjestima u zadano vrijeme opčinjeno slušajući, poput ostalih građana, dok sam na pojedinim *afterima* i ispraćaju Olivera Dragojevića bila aktivnija. Ipak, trebala sam izaći iz svoje uloge aktivnog sudionika ili pak promatrača i prihvatiti ulogu istraživača. Prva metoda koje sam se poduhvatila bila je intervjuiranje. Intervju sam vodila s 17 sugovornica i sugovornika u razdoblju od jeseni 2019. godine do ljeta 2020. godine. Odabirući sugovornike odlučila sam se fokusirati na klapske sudionike¹ koji su trenutno aktivni, bilo kao pjevači, voditelji, ili aktivno prate scenu. Također, pokušala sam uključiti i organizatore klapskih zbivanja i sve one protagoniste koji na određeni način kreiraju klapsku scenu. Prvi sugovornici su bili oni koje i osobno poznajem. Oni su me najčešće izravno opskrbili potrebnim kontaktima ili mi u trenucima kada bih iscrpila ideje za tijek istraživanja, sami predlagali daljnje sugovornike. Pitanja u intervjuima su se manje temeljila na čitanju znanstvenih radova napisanih o klapskom pjevanju, a više na vlastitim spoznajama i razumijevanju nekih elemenata pokreta koje sam prepoznala kao konstruirajuće za izabrane situacije. Vodeći polustrukturirane intervjue, započinjala sam uvijek s pitanjima koja su se

¹ Taj termin, *klapski sudionici* uz termin *sudionici klapskog diskursa* koristi Jakša Primorac u svojoj doktorskoj disertaciji (Primorac 2010:398). Kako ovom radu nisu u primarnom fokusu glazbene, već društvene datosti i sistemi klapske scene, preciznije je koristiti termin koji je integralan i ne naglašava samo jedan aspekt bivanja na klapskoj sceni kao što bi to bio pojam *klapski pjevač* ili *klapska pjevačica*.

ticala početnih doticaja s klapskim svijetom te kako je do njih došlo. Zanimalo me kako klapska scena u gradu Splitu „regrutira“ nove sudionike te ima li kakvih ustaljenih mehanizama po kojima nastaje klapa u Splitu. Nadalje, zanimalo me kako izgleda život jedne klape u Splitu; o kakvim je nastupima riječ, ima li mogućnosti za honorirane nastupe, kako publika reagira na dotičnu klapu, koje prostore klape uopće koriste za izvedbe, koriste li prostore na otvorenom, odazivaju li se nekim masovnijim klapskim zbivanjima, koje su im umjetničke strategije itd. Zatim sam jednim blokom pitanja pokušavala propitati moguće postojanje nekih splitskih karakteristika, ma kakvog tipa one bile. Navodila sam sugovornike da pokušaju razmišljati mimo uvriježenih karakteristika klapskih bazena koje se tiču timbra glasova, interpretacije i stila napjeva, već da pokušaju sami definirati suvremeni klapski Split i odrediti mu granice, tj. imenovati i što preciznije odrediti ono Drugo što mu ne pripada. Nakon tog „početnog paketa pitanja“ koja sam uputila gotovo svim sugovornicima, uslijedila su ona koja su se bavila jednom od četiri paradigmatičke situacije.

Osim intervjua, često bivanje na raznovrsnim klapskim događajima u Splitu omogućilo mi je i korištenje etnografske tehnike sudioničkog promatranja. U sva četiri slučaja, sudjelovala bih i bez obzira na odabranu temu rada. Ipak, vođena istraživačkim interesom, posebno sam uključila aspekt promatranja, pratila sam na koji se način grade događaji, kako se stvaraju razgovori oko pojedinih tema i događaja, na koji način se uopće uspostavlja komunikacija među klapskim sudionicima te sam pokušavala zabilježiti svoje impresije kako bih ih kasnije upotrijebila opisujući svaku od četiri odabrane situacije.

Naposljetku, neke od četiri situacije sam gusto etnografski opisala, predočivši na taj način vlastito iskustvo bivanja prisutnom, primjerice na ispraćaju Olivera Dragojevića. Kako bih istaknula sve ono što sam na terenu prepoznala kao specifično, posebno i karakteristično, ponekad sam morala pribjeći u generalizaciju i analizu narativa kako ne bih izlaganjem konkretnog narativa naštetila privatnosti sugovornika i klapa uz koje su vezani.

Iako je pristupanje četirima različitim izvedbenim situacijama zahtijevalo različitu literaturu, nekoliko je studija usmjerilo ideje i uporišta za cjelokupni ovaj rad. Jedno od glavnih teorijskih pitanja kojim sam bila vođena u ovom radu je diskurs o značenju prostora i mjesta. Brojne teoretizacije prostora slažu se oko važnosti mjesta i prostora u kreiranju procesa identifikacije i oblikovanju zajednica u suvremenom svijetu (Čapo i Gulin Zrnić 2011:9). Sve ove prakse koje opisujem imaju uporište u fizičkom prostoru te upravo prostor i mjesta na kojima se odvijaju imaju konstitutivnu ulogu te oblikuju same prakse, pa tako i identitete onih koji u njima sudjeluju (povezanost s mjestom pojedinci doživljavaju konstitutivnim za svoj identitet). Ta mjesta, Vestibul, Ispod ure, Riva, i trгови te konobe i slična mjesta na kojima se odvijaju klapski afteri postaju simbolička mjesta – kulturno konstruirana fizička mjesta. Prema idejama francuskog filozofa i sociologa Henrija Lefebvrea (prema Čapo i Gulin Zrnić 2011:31), oprostornjavanje se odvija prostornom taktikom kojom ljudi prisvajaju prostor te na taj način mjesto postaje konstrukcija: ljudi razmišljaju o njemu, prostor je življen. Jedan prostor može istovremeno biti konstruiran na različite načine. Primjerice, ne mora prostor *Ispod ure* svim stanovnicima grada Splita biti poistovjećen s klapskim pjevanjem, tj. kulturno nije nužno vezano uz neposredan fizički prostor s kojim je premreženo već je prostor kulturno oblikovan dvama načinima: povijesnim i društvenim stvaranjem te fenomenološkom i diskurzivnom konstrukcijom (usp. Gupta i Ferguson 1997:2-3). Navedenim mjestima u gradu ne upisujemo specifičnosti isključivo prema njihovim povijesnim karakteristikama (premda je povijesni narativ u gradu Splitu prevladavajući), već i s obzirom na određenu konstelaciju društvenih odnosa, susretanja i umreživanja na njima (usp. Massey 1997:239). U ovom radu, prostor koji ima lokalno značenje za klapsku zajednicu postaje simboličkim mjestom za čitav grad koji klapsku zajednicu uzima kao kulturnu predstavnicu i označava se njome. Imajući na umu ove i ovakve teoretizacije prostora i mjesta, u dvije od četiri teme, izabrala sam proučavati klapsko

pjevanje na precizno određenoj lokaciji razumijevajući upravo tu lokaciju (Vestibul, odnosno Ispod ure) veoma bitnim i utjecajnim čimbenikom. Također, jedna od pročitanih studija koja je donekle oblikovala moje mišljenje i razmišljanja o mogućim pristupima ovoj temi bila je *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life* Lile Ellen Gray (2013). Njezin snažni etnografski iskaz o portugalskom fadu bavi se njegovim lokalnim, povijesnim i žanrovskim konstruktima i artikulacijama. Istražuje kako se osobni narativi vezani uz fado oblikuju vremenskim, prostornim i nacionalnim karakteristikama. Progovara o turizmom oblikovanom repertoaru koji iz perspektive istinskih poznavatelja nije “onaj pravi”: iz njega je izbrisana tuga koja se ne sviđa turistima (Gray 2013:35), a eksplicitnost je ublažena kako bi se sadržaji u tekstovima fada popularizirali. Također, autorica ukazuje na politička strujanja koja su 1950-ih učinile fado nacionalim portugalskim izričajem (ibid.:96) te je to mnijenje preživjelo i do danas; ona želi ogoliti mehanizme koji su utjecali na definiranje fada kao nacionalnog žanra. Ovi njeni pogledi mogu se primijeniti i na promatranje klapskih zbivanja i klapske scene u Splitu. Isti se mehanizam odvija kod promjene repertoara uvjetovane turizmom – na eminentnim će se lokacijama čuti klapski repertoar koji je tematikom jednostavan ili će ga se barem takvim prikazati na upite turista. Također, pjesme se izvode u skraćenim oblicima kako bi se što efektnije utjecalo na afekte turista. Nadalje, odabir klapa za brojne gradske manifestacije ukazuje na gradsku politiku koja klapsku pjesmu promiče kao reprezentivnu tradiciju. Čak i ako odabir klape kao izvođačkog tijela nije produkt neke promišljene kulturne politike već je uvjetovan brojnošću klapa naspram drugih izvođačkih skupina, ipak je takva pojava znakovita.

Već je na nekoliko mjesta u ovom poglavlju naznačeno kako za ovaj rad nije ključan pregled i referiranje na do sada postojeću etnomuzikološku literaturu koja se bavi klapama i klapskim pjevanjem. Teorijska uporišta ovog rada nisu samo u klapskoj literaturi već i u radovima širih

tematskih fokusa koji se na neki način mogu usporediti s odabrane četiri situacije. Ipak, važno je promotriti neke od radova koji su se tijekom posljednjih tridesetak godina bavili klapama kako bi bolje razumjeli klapski pokret i pratili razvoj koji je doživio do današnjeg dana.

Rad etnomuzikologa Jerka Bezića “Dalmatinska folkorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja” progovara o načinima pristupanja istraživača kroz povijest. Autor je bio uključen u klapski pokret i kao višegodišnji istraživač i kao član žirija *Omiškog festivala* – možda je zato njegov pristup otvoreniji obuhvaćanju pod kategoriju klapske pjesme svih oblića koje je klapska pjesma poprimala. Njegovo propitivanje definiranja klapske pjesme počinje već od samih termina koji se koriste; otklanja one definicije koje nisu precizne. Primjerice, otklanja termin *starogradske pjesme* zato što „taj naziv želi istaći da se te pjesme već relativno dugo pjevaju i da prelaze sa generacije na generaciju“ (Bezić 1980: 26). Također, posebno izdvaja dvije kategorije ljudi kao relevantne za klapski pokret: izvođače i slušatelje (ibid.). Ovaj rad kao da demokratizira klapsku pjesmu i otklanja barijere koje ju čine isključivo dalmatinskom i urbanom, bez suvremenih i stranih utjecaja. Naposljetku, autor ističe kako je klapska pjesma prvenstveno zanimljiva zbog načina kako živi, prenosi se i širi, što smatram dragocjenim i za ovo istraživanje.

Tekst Maje Povrzanović “Dalmatinsko klapsko pjevanje, promjena konteksta” iz 1989. prvenstveno se bavi trima elementima: „oblikom, funkcijom i značenjem dalmatinskog klapskog pjevanja obzirom na mijenjanje, odnosno nastajanje novih njegovih izvedbenih konteksta“ (Povrzanović 1989:89). Ovoj etnološkoj analizi u središtu je tradicijsko ishodište klapske pjesme. Detaljni opis tako je posvećen *dalmatinskoj folklornoj urbanoj pjesmi* koja predstavlja ono tradicijsko, iskonsko. Definiraju se glazbeni elementi poput dispozicije glasova na samom početku pjesme, ritam, oblik, karakter teksta. Predstavljen je i *tradicijski izvedbeni kontekst*: „klapske su se pjesme pjevale u različitim prilikama: u konobi, kod kuće,

na gradskome trgu ili u nekom akustičnom kutu kakvim tradicijska gradska mediteranska kultura obiluje, u serenadi djevojci, u odmorima pri ribarenju ili drugom radu“ (ibid.:92). Svi ostali konteksti izvedbe i oblička koja je klapska pjesma poprimala, za autoricu su *drugi*, dodani, te ih zbog „istrgnutosti iz svog početnog životnog konteksta“ (ibid.:95) ne smatra *folklornom pojavom*. Toj nefolkornoj pojavi pripadaju i za klape prilagođene pjesme sa Splitskog festivala zabavne glazbe, kompozicije pisane za klape, klapske pjesme praćene svirkom gitare i mandoline te festivali i smotre ukoliko ne promiču tihi i sporu dalmatinsku urbanu folkornu pjesmu s dugotrajnim ponavljanjem brojnih strofa, jednostavne strukture. Neautentičnim su predstavljeni i nastupi na pozornicama i na televiziji zbog razglasa, reflektora i udaljenosti od publike. Također, propituje se i sama urbanost koja je pripisana klapskoj pjesmi: „Danas je međutim pravilnije reći da je 'rurbana'. U Dalmaciji je naime često teško čvrsto razlikovati gradić od mjesta, a mjesto od sela“ (ibid.:90). Kao da je ovom opaskom autorica željela olabaviti tu urbanost, nazire se autoričina sumnja da klapska pjesma uopće opstaje u velikim gradovima. Sažeto rečeno, autorica izvorišnom obliku klapske pjesme pripisuje intimnost i spontanost, a sve ono što od toga odstupa smješta na rub (pa i preko ruba) klapske pjesme, premda je posve svjesna i tadašnjih suvremenih promjena i redefiniranja klapskoga pjevanja. Glavni je subjekt u tekstu klapska pjesma te načini na koje ona može odstupati od svoje autentičnosti: bilo „obilježjima glazbenih sadržaja“ ili „načinom izvedbe“. Promjene konteksta su gusto ispisane ali nije razjašnjeno kako bi te promjene uklopili u definiranje klapske pjesme i klapskog pokreta, tj. bi li ih uopće uklopili.

Od brojnih radova hrvatskog etnomuzikologa Joška Čaleta posvećenih klapama, izdvajam posebice onaj iz 1997. koji problematizira pristupe klapama, a ne definiranje klapske pjesme. Predstavlja dihotomiju skupina: stare tradicijske klape i nove mlade klape. Ističe svjesnost klapa o pripadnosti većoj klapskoj zajednici kao jamstvu kvalitete koja potiče klape da se usavršavaju i napreduju. Autor detaljno opisuje različite stilove u klapskom pjevanju, ali

zatim iznosi tvrdnju kako nije uvijek moguće odvojiti stilove – klapa će ovisno o svojim raspoloženjima mijenjati stilove. Ovaj je koncept od iznimne važnosti, jer se proizvoljna promjena stilova bez identitetske ugroze skupine može onda jednako tako primijeniti i na generacijske odmake: današnje klape mogu zvučati drugačije od onih koje su na istim prostorima zvučale prije bez da bi današnje bile manje autentičnima. Čaleta također na jednom mjestu Split predstavlja kao glavni grad Dalmacije u kojem se velika popularnost klapske pjesme u razdoblju od 1967 do 1991. očituje u postojanju 33 klape (Čaleta 1997:139).

Među prvim od autora članaka o klapskom pjevanju opisuje međusobne odnose članova klape pokušavajući prodrijeti i u svakodnevne detalje koji se nužno ne tiču pjevanja.

Primjerice: „nije uobičajeno da članovi klape naručuju pojedinačna jela - oni vole dijeliti hranu. Jako crno vino je za članove klape više sreća nego mogućnost za pijanstvo. Agresivno ponašanje nije karakteristično članovima klapa” (ibid.). Naposljetku, autor zaključuje kako je za vitalnost i popularnost klape važan *Festival dalmatinskih klapa u Omišu* te kako dugoročnom održavanju postojanja klapa pogoduje način rada klape uz obrazovane klapske voditelje.

Ključni dio Čaletina istraživanja klapske pjesme i klapskog pokreta odnosi se na trodijelni koncept kategorija klapa. Razlikuje tradicijsku klapu, festivalsku klapu i modernu klapu, dočim kriterije podjele čine mjesto izvedbe, način uvježbavanja, zvuk i cilj djelovanja („Klapa singing, a traditional phenomenon of Dalmatia“, 1997; „The 'Klapa movement' – multipart singing as a popular tradition“, 2008). U brojnim kasnije provedenim istraživanjima drugih autora, objašnjenje razlika između suvremenih i tradicijskih oblića koje klapa poprima zasnovano je upravo na Čaletinom trodijelnom konceptu (Milošević 2011, Buljubašić 2017). Kao ilustracija tradicionalnih klapa može poslužiti citat iz popularne

publikacije *Mediterranski pjev: o klapama i klapskom pjevanju* kojeg koautorski potpisuje Jurica Bošković zajedno s Joškom Čaletom:

Bile su to manje skupine pjevača koje je, uz prisno prijateljstvo, zajedničke poslovne i druge interese, vezala i ljubav prema pjesmi, ljubav prema zajedničkom muziciranju. Ribari i težaci pjevali su uz bok trgovcima i obrtnicima, učenicima i studentima, najviše u konobama u kojima se uz jednostavno jelo konzumiralo vino. Pjevali su za svoju dušu po uskin kaletama tražeći skrivene kutke u kojima glas najbolje *rebatije* – odzvanja, na zadovoljstvo družine pjevača (Čaleta i Bošković 2011:4).

Riječ je, dakle, o skupinama koje karakterizira ljubav prema pjevanju, ograničenost repertoara isključivo na spontano pjevanje te tradicijski izvedbeni kontekst. Nadalje, termin festivalska klapa odnosi se na formalno organiziranu skupinu pjevača koja je povezana istim ciljem: željom za što kvalitetnijom izvedbom čemu pridonosi rad voditelja i menadžera.

Također, festivalska klapa razvija natjecateljski karakter:

Natjecateljska aura festivala rezultirala je uvođenjem raznih pravila i standarda izvedbe i pjevanja. Omiški je festival etablirao ulogu prvog tenora kao najcjenjenijeg vokala u klapi, te fiksirao broj pjevača (4-8) i broj glasova (četveroglasno pjevanje). S godinama je omiški Festival uveo raznolike repertoare tradicionalnih i novokomponiranih klapskih pjesama, promovirao voditelje klapa, stvorio poznate kompozitore i aranžere klapskog pjevanja i lansirao prominentne pjevače. Sve u svemu, uspostavljanje natjecateljskog klapskog festivala imalo je važan učinak na povijest klapskog pjevanja (Čaleta 2008:130).

Modernu klapu karakterizira preispitivanje svih tradicijskih oblića koja su sačuvana u drugim dvama oblicima klapa. Maja Milošević (2011) je u svom radu upotrijebila pojmove „deklapizacija klape“ i „novo ruho“ koji najbolje obuhvaćaju sve procese koji se tiču moderne klape:

„naziv *klapa* ne ograničava u repertoaru i načinu izvođenja; po potrebi se mogu transformirati u bilo kakav vokalni ansambl koji može izvoditi

pjesme različitih izvora i karaktera, ne ograničavajući se samo na one koje tradicijski smatramo klapskima“ (ibid.:220).

Naposljetku, jedan od najrecentnijih znanstvenih radova o klapama je doktorski rad Eni Buljubašić: “Neoklapski diskurs i stil: aspekti interdiskurzivnosti i mediteranizma, baštine i popularne kulture” (2017). Jedna autoričina opaska donosi usporedbu naslova Čaletinih tekstova od 1997. do danas. Autorica se pita kako je u poprištu istraživanja prestala biti klapska pjesma te ju je zamijenio klapski pokret:

U znanstvenom diskursu o klapama autora Joška Čalete primjećuje se pomak u kategorizaciji klapske pjesme od 1997., kada naslov njegova rada glasi „Klapa singing, A Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia“, do 2008. kada piše o „The 'Klapa Movement' – Multipart Singing as a Popular Tradition“. Iz naslova ovih dvaju članaka, možemo zaključiti da se klapsko pjevanje u vremenu od 1997. do 2008. godine na određeni način transformiralo od, riječima iz naslovā, narodnog fenomena do *popularnog pokreta* (2017:95).

Elaborira tri razloga: 1. porast broja smotri, festivala i nastupa kao i samih klapa, 2. prodor klapa u medijski prostor, 3. osmišljavanje nove kategorije glazbene nagrade za najbolji klapski album u sklopu glazbene nagrade Porin od 2005. godine. Nove stvarnosti u kojima klapa živi tiču se svih triju Čaletinih vrsta klapa, te se jasne granice između tih vrsta sve više i više brišu.

Ispod ure: glazba, prostor i mjesto

Kako se fizički prostor transformira u simboličko mjesto? (Čapo i Gulin Zrnić 2011:10)

Na istočnoj, sjevernoj i zapadnoj strani, po sredini, nalazila su se vrata, i to dvostruka, a između njih četverokutno dvorište (propugnaculum). Negdje u 16. stoljeću ta su vrata dobila imena: Porta aurea (Zlatna vrata) ona na sjevernoj strani, Porta ferrea (Željezna vrata) na zapadnoj strani, a ona na istočnoj strani nazvana su Porta argentea (Srebrna vrata). (Novak 2005:37)

Cijela povijesna jezgra grada Splita, posebno prostor Dioklecijanove palače ima bezbroj malih niša, trgova i pjaceta koje su iznimno akustične. Prostor koji se neformalno među građanima Splita naziva *Ispod ure* nije toliko malen ili izuzetno akustičan. Ipak, omeđen je zidovima sa svih strana osim svoda i smješten je tik uz trg *Pjacu* te se nalazi na trasi koja vodi do Peristila, što ga čini vrlo prometnim prostorom. Njegova povijesna namjena bila je obrambena – riječ je zapravo o obrambenom dvorištu koje razdvaja dvostruka zapadna vrata u Dioklecijanovu palaču. *Ispod ure* je iznimno važan prostor među pripadnicima današnje klapske generacije: dva puta godišnje, na Staru godinu i Badnjak, odvija se spontano okupljanje pjevača raznih generacija i iz raznih klapa. Svi prisutni pjevaju najprepoznatljivije pjesme iz klapskog repertoara. Da bi razumjeli kakvo značenje ovaj prostor ima za klapske pjevače u Splitu, važno je razumjeti na koji je način značenje konstruirano. Upravo prakse ljudi i njihova iskustva, tijela i emocije čine od ovoga prostora mjesto. Naime, prostor i mjesto shvaćaju se u antropološkoj literaturi kao dva komplementarna pojma. Autorice Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić objašnjavaju: „Kad ga se definira kao kulturnu konstrukciju, otvaraju se pitanja kako se fizički prostor transformira u simboličko mjesto, kako se prostor značenjski oblikuje, koji su procesi stvaranja mjesta i kakvog su značenja prijepori oko prostora“ (Čapo i Gulin Zrnić 2011:10). Specifičnosti koje upisujemo mjestu u slučaju *Ispod ure* ne proizlaze iz povijesne uloge tog prostora koju je imao u Dioklecijanovoj palači,² niti se povezuju uz renesansni sat

² Prostor za koji je u gradu Splitu uvriježen naziv *Ispod ure*, zapravo je „obrambeno dvorište koje se nalazi između vanjskih i unutrašnjih vrata na trima kopnenim fasadama te građevine“ (Marasović – Alujević 1985:103). Građevina na koju se odnosi citat je Dioklecijanova palača i to u razdoblju srednjeg vijeka.

razdijeljen rimskim brojkama na 24 sata, po kojemu je mjesto i dobilo ime. Specifičnosti ovog prostora važne za ovu temu određene su društvenim odnosima, susretima i umrežavanjem na određenom *locusu*. Jedan od čimbenika po kojemu se prostor pretvara u mjesto je doprinos mjesta u tvorbi nečijeg identiteta. Kako se taj doprinos mjesta razvija i kako klapska pjesma i klapski pjevači i pjevačice oblikuju ovaj prostor u kulturno markirano fizičko mjesto, postat će jasnije nakon što steknemo uvid u samo mjesto te razmišljanja sudionika.

Iako je u ovom poglavlju riječ samo o recentnijim zbivanjima *Ispod Ure* čiji su protagonisti mahom klapski pjevači, moram se osvrnuti i na doprinos gradskog zbora Brodosplit. Izuzetnu važnost u konstruiranju tog danas „klapskog“ identiteta tijekom zadnjeg kvartala prošlog stoljeća „grade“ pjevački susreti, akcije i interakcije. Jedna od najvažnijih je aktivnost koju je godinama na ovom prostoru provodio zbor Brodosplit: koncerti na obližnjem *Narodnom trgu, Pjaci*. Zbor čine amateri koji uživaju u svom pjevu, a posebno ih je privlačilo ovo mjesto. O njima piše Miljenko Grgić:

Silvestarski koncerti zbora *Brodosplit* uživaju veliku popularnost u Splitu. Od utemeljenja 1983. godine, redovito se održavaju na Narodnom trgu (ispred vrata ili bočno od Etnografskog muzeja), uvijek u podne, dakako na kraju kalendarske godine. Samo rijetko se događa da se koncerti odlažu ili premještaju na drugo mjesto zbog vremenskih nepogodnosti. Zbog toga je zbor ponekad znao napustiti otvorenu scenu na Pjaci, te je daljnje izlaganje nastavio u Dioklecijanovim podrumima. Ti koncerti pobuđuju veliko zanimanje javnosti i predstavljaju svojevrsnu gradsku glazbenu atrakciju. Danas se mimo *Brodosplita* ne daje zamisliti Silvestrovo u Splitu. Prvi svoj takav koncert zbor je održao 1983. godine. Povoljni odjeci toga nastupa imali su odličnu ulogu u njihovom daljnjem održavanju. Ubrzo su Silvestarski koncerti stekli značajke turističke promidžbe grada.

U kontekstu takvih nastojanja zbor *Brodosplit* je u trećoj godini svojega sudjelovanja stekao nagradu Turističkog saveza grada (za zasluge u predavljanju i promicanju turizma Splita). Programi tih koncerata nikada nisu bili okamenjeni, svake godine su se djelomično

mijenjali i nadopunjavali novim sadržajima u kojem su, usprkos svemu, blagu prevagu nosili tradicionalni dalmatinski napjevi u složenijim obradama za zbor. Tako je, npr. 1989. za Silvestarski koncert najavljena izvedba 15 naslova, od kojih za ilustraciju izdvajamo: *Ako si legla spat, Jedva čekam, Merjane, Merjane, Dobra večer uzorita, Tija bi te zaboravit, Oj violo, Omili mi, Oj Marjane*. Sljedeće godine naš zbor nije ni sudjelovao na Silvestarskom koncertu, pa se čini da uopće nije ni održan taj tradicionalni koncert. Godine 1991. program toga koncerta doživio je radikalne promjene u odnosu na ranija vremena. Umjesto pučkih dalmatinskih pjesama, za tu su se prigodu pjevale složenije, uglavnom zborne skladbe, od kojih izdvajamo: *U boj, Živila Hrvatska, Jadranu, Dalmatino* (Grgić 2003:52-53).

Rijetki su ikakvi zapisi o ovim koncertima. Utoliko su ovi fragmenti iz monografije gradskog zbroa Brodosplit još dragocjeniji. Osim ovoga gore navedenog koji se odnosi na razdoblje 1972.-1991., navodim i onaj koji se tiče razdoblja od 1992. do 2002.:

Za dugo vremena na Silvestarskim koncertima *Brodosplit* je izvodo popularne napjeve ili skladbe bez instrumentalne pratnje. Postupno je počeo uvrštavati djela koja zahtijevaju pratnju orgulja ili glasovira, a zatim je kao goste znao uvoditi renomirane operne soliste. Sve se to činilo s nakanom da se program učini raznovrsnijim i atraktivnijim za široke slojeve ionako zainteresiranoga pučanstva. I kao što se širio program izlaganja, tako je postupno rastao broj sudionika u šire zamišljenom programu. Čak i tada zbor je uspijevaao očuvati središnje mjesto u programu, jer se na početku ili sredini njihova izlaganja redovito oglašavao aktualni gradonačelnik s pozdravnim govorom i čestitkama. Sve se to događalo oko podneva. U normalnim okolnostima zbor je izvodio program u trajanju do jednoga sata. Međutim, često su vremenske prilike znale omesti svečanu priredbu, što je dovodilo do zgušnjavanja programa ili čak prenošenja na drugo mjesto, npr. Podrume. Od naslova koji su se za dugo održavali na repertoaru Silvestarskih koncerata valja prije svega izdvojiti pučke napjeve ili djela zasnovana na osobitostima dalmatinskog glazbenog idioma (*Dobra*

večer uzorita, Omili mi, Jedva čekam, Tija bi te zaboravit, Ako si legla, Lindo, Oj violo, Oj Marjane, Splita moj, Dalmatino).

S početkom rata program se bitno preoblikovao. Uz ranije spomenute naslove, sve veća važnost počela se pridvati onima koji su trebala bodriti duh puka (*U boj, Živila Hrvatska, Jadranu, Glasna jasna*). Godine 1994. taj se program počeo napuštati, a na njegovo su se mjesto stali uvoditi hrvatski božićni napjevi (*Svim na zemlji, Rodio se Bog i čovjek, Kyrie eleison, Veselje ti navješćujem*), te crnački i drugi duhovni napjevi (*The First Nowell, O santissima, Deck the Hall, Tiha noć*). S novim programom počeli su se javljati solisti, koje je ponekad pratio zbor ili glasovir, a prema prigodama promjenjivi instrumentalni sastav. Problem se počeo sve više izoštravati od kada je zbor počeo nastupati na Pjaci, čak i na Badnjak, jer je između toga i Silvestarskoga koncert postojala neznatna razlika u izboru programa i načinu izvođenja. U početku je taj problem prenaplašen zbog nesnalaženja, no ubrzo je Silvestarski koncert dobio konture mješovitog programa u kojem se na više-manje sretan način pokušavalo stvoriti prividno suglasje između svjetovnih (*Oj violo, Dobra večer uzorita, Dalmatino, Sada svi u skupu, Lindo, Jadranu, U boj, Splita moj*) i duhovnih napjeva ili skladbi (*Svim na zemlji, Rodio se Bog, Kyrie eleison, Veselje ti navješćujem, The First Nowell, O santissima, Deck the Hall, Tiha noć*). Veći iskorak na tome planu nastupio je 2000. godine, kada je prevaga stala na stranu svjetovnih skladbi, od kojih su neke tada po prvi put izvedene (*Rossiniana* A. Kempkensa, *Legenda* S. Žarov, *Habanera* J. M. Oteiza). Vrijedno je spomenuti da je prilikom izvedbe *Legende* u ulozi soliste nastupio Jure Ostojić, dok su *Habaneru* pratili gitaristi Petar Prkić i Zvonimi Ban, članovi zbora. Proces zaokruživanja programa Silvestarskih koncerata zaključen je prošle godine kada je u cijelosti izveden iz svjetovnih djela, čime se nakon dugo vremena lutanja, ponovno vratio svojim ne tako davnim, ali nesmotreno odbačenim ishodištima (ibid.:127-129).

Analizirajući ove ulomke, možemo lako zamisliti tijek razvoja koncerata te kronološki poredati sve vanjske poticaje koji su uvjetovali razvoj koncepta koncerta. Samo tri godine nakon prvog koncerta, 1986., Turistička zajednica dodjeljuje nagradu organizatorima iz

čega se da zaključiti kako je za grad ovaj koncert bio od osobite važnosti. Do 1990-ih, repertoar se sastoji uglavnom od narodnih napjeva aranžiranih za zbor, a sa Domovinskim ratom kreće izmjena repertoara te se uvode skladbe domoljubnog karaktera, a ubrzo i božićne pjesme te još jedan termin koncerta, na Badnjak. Upravo je pitanje repertoara ključno autoru ove monografije kako bi definirao karakter ovih koncerata koji je, kako se čini, bio podložan prilagoditi se političkim i ideološkim previranjima³. Jedan od mojih sugovornika, P. K., aktivni i dugogodišnji pjevač u gradskom zboru Brodosplit, progovarajući o sudbini ovih koncerata kaže da je prema preferencijama Turističke zajednice njihov tradicionalni koncert zamijenjen drugim sadržajima. Iako ne može sa sigurnošću datirati te promjene, kaže kako je Brodosplit nastavio pjevati na Silvestrovo ali u neformalnijem obliku. Obzirom da Brodosplit, kako on kaže, ima kontinuitet u pjevanju dalmatinskih pjesama te da su brojni članovi Brodosplita ujedno i članovi brojnih splitskih klapa – Mriža, Ježinac, Cambi, Šufit, a nekoć i Dalmacijacement, nije neutemeljeno reći da su nastupi Brodosplita uvelike utjecali na današnja okupljanja Ispod ure. Ipak, P. K. ističe kako je ključna razlika između nastupa Brodosplita i današnjih klapa upravo organizirani nastup nasuprot spontanog okupljanja uz mogućnost priključivanja više klapa.

Iako su mi bili nepoznati podatci o tome kada je prestala organizacija Brodosplitovih koncerata, a kada su počela klapska okupljanja o kojima je riječ u ovom poglavlju i jesu li se ta događanja preklapala, zaključila sam kako je zbog istog datuma i mjesta održavanja zasigurno postojala poveznica između tih dvaju zbivanja. Ipak, moj sugovornik T. V., dugogodišnji klapski pjevač, današnja je klapska okupljanja nadovezao isključivo na klapska okupljanja na lokacijama na i oko Pjace koja su u kasnim šezdesetim i ranim

³ Ova pojava politički podobnih repertoara spominje se u Čaletinim tekstovima o klapskim repertoarima koji su uvijek politički korektni i zbog toga klapa sredinom 60-ih godina prošlog stoljeća ima izuzetno korektnu, pozitivnu suradnju s aktualnim političkim vlastima, v. u: Čaleta, 2008.

sedamdesetim godinama bila produkt činjenice da je Pjaca bila atraktivno i najposjećenije mjesto društvenog života:

Ispred Espresa, kafića na Pjaci su se okupljali momci i cure još 1971., stariji su tu bili kod kafića Linea, danas Gaga. Pjaca, kod Gage i Ispod ure i Vestibul, to su bila mjesta gdje su se okupljali pjevači, po klapama, iz klape Lučica, iz Filipa Devića, Jeka Jadrana i iz starijih klapa. 1972. i 1973. u bilo koje vrijeme, ljeti, proljeće, pjevači različitih grupa. Uglavnom se pjevalo izvorne pjesme koje su već bile prezentirane na radiju ili na Festivalu [Festival dalmatinskih klapa u Omišu, op. a.]. Različitih žanrova je bilo ali i zabavne sa Splitskog festivala. 80-ih se počelo gasiti, do 86', 87' je bilo.

Sugovornik napominje kako je prevelika razlika u izvođačkom sastavu zbora i klape, kao i uopće u prirodi okupljanja. Dok je kod nastupa Brodosplita riječ o organiziranom nastupu, pomno osmišljenom repertoaru i pozornici, okupljanja o kojima T. V. priča su bila spontana, ali i česta, a repertoar se birao u trenutku netom prije izvedbe, dogovorom pjevača. Dodaje kako postoji izravni utjecaj osnivanja Festivala dalmatinskih klapa u Omišu na spontano klapsko pjevanje na ovim lokacijama po gradu Splitu te izdvaja primjer klape Ošjak iz Vela Luke koja je 1979. nakon osvajanja 1. nagrade počela dolaziti u Split na Staru godinu kako bi „pokazali svoj štim, a nakon toga, od 85', 86' Tonči Miletić, prvi tenor svake godine dolazi.“ Ovo kratko svjedočanstvo o dijelu klapskih događanja osamdesetih godina u Splitu, premda vremenski udaljeno od ovdje istraživanih klapskih zbivanja u gradu, ukazuje na momente koji bi se mogli tumačiti kao ključni momenti za kreiranje klapske tradicije grada Splita.

U popularnoj publikaciji *Mediterranski pjev* (2011) autora Jurice Boškovića i Joška Čaleta, događaj *Ispod ure* je osim fotografijama spomenut i u paragrafu koji opisuje klapu *Oktet DC Vranjic*:

Prvi tenor klape, legenda klapskog pjevanja, Joško Prijić, s bez greške prepoznatljivim nazalnim, ali izrazito moćnim glasom najbolje oslikava o kakvom se pjevanju radi. Neumorni Prijić i danas,

s osamdesetak godina na leđima, bez problema može nadglasati na desetke pjevača koji se okupe na Badnjak i Silvestrovo ispod ure na pjaci u Splitu na tradicionalnom pivačkom okupljanju (Bošković i Čaleta 2011:88).

Momenti koje ovaj citat naglašava su masovnost samog događaja i njegovo prihvaćanje u pjevača svih generacija. Sam događaj počinje pojavljivanjem dovoljno pjevača koji su voljni zapjevati. Obično pjesma krene oko 11 sati, uz prethodno konzumiranje „goriva“ u obližnjim kafićima, *La linei* i *Gagi*. Pjevači ne moraju nužno biti iz istih klapa, dovoljno je da se poznaju te da znaju izvesti određeni repertoar. Oko pjevača se, čim počnu pjevati počnu skupljati i ostali građani, oni koji samo slušaju, bilo da su se slučajno zatekli na tom mjestu ili, više izgledno, planirano došli slušati pjesmu. Postava pjevača nije stalno ista; izmjenjuju se slijedom specifičnih nepisanih pravila. Kao da cijeli događaj vodi lanac poštovanja čija je sekvenca poznata samo pjevačima. U najužem, inicijalnom krugu pjevača ustupaju se mjesta onima starijima ili onima koji imaju posebno dobre pjevačke vještine. Čak i ako je mnogo svijeta natiskano u prostoru *Ispod ure*, građani uglavnom prepoznaju klapske pjevače koji se onda uspiju probiti do središnjeg kruga i okušati se u pjesmi. Pjevanje započinju isključivo muški pjevači i intonacija je prilagođena njihovim lagama. Kada se pjevanju priključe žene, poželjno je da pjevaju u niskoj, altovskoj lagi udvostručujući dionicu drugog tenora. Iako su sve dionice udvostručene, i basovska i baritonska i ona drugog tenora, prvi tenor je uvijek samo jedan. U slučaju da se i pojavi više prvih tenora, uvijek će pjevati samo jedan od onih koji su na vrhu lanca poštovanja, bilo zbog ugleda i godina iskustva ili posebnih vještina. U trenutku dolaska nekog novog pjevača do središnjeg kruga, potrebno je uglavnom da ga netko od prisutnih već aktivnih pjevača dosjetkom ili migom pozove u krug, te mu na takav način omogući pridruživanje. Obzirom na to da je repertoar uvijek odabran imajući na umu širu publiku, pjevanju se priključe i ostali prisutni koji znaju pjesme i dionice. Neke od pjesama koje sam čula su bile primjerice *Pismo moja hrli tamo*, *Sjela Mare na kamen studeni*, *Bolujem ja, boluješ*

ti, Kroz planine barda i gore, Čija je ono divojka, Vilo, dvi jabuke, Kad mi dođeš ti, Ponistra je drivo, a prazi su stine...

Nakon niza od nekoliko okupljenima manje poznatih pjesama postoji pritisak mnoštva na inicijalni krug pjevača da pjevaju pjesme koje su poznatije, a nerijetko građani u prolazu komentiraju kako „ovi pjevaju sve nepoznate pjesme“. Za pjevače, važnost naročito imaju pjesme koje sadrže neku interpretativnu dosjetku: neki dio se dugo drži pod *coronom*, ili se naglo pojačava ili stišava dinamika, zatim izostanak fragmenta teksta čije je značenje eksplicitno ili slično. U tim trenucima pjevači se značajno gledaju među sobom ne bi li opazili nekoga tko nije upoznat s tim dosjerkama te se nasmijali tome, potvrdivši tako svoj status znalca. Takav odnos između sudionika kao konstitutivan za ovaj događaj može se izravno dovesti u vezi s tezom Svetlane Boym u *The Future of Nostalgia* (2001:32): „Kulturni identitet je zasnovan na određenim društvenim poetikama ili kulturnoj prisnosti koje služe kao poveznice u svakodnevnicima (...). Identitet uključuje svakodnevne igre skrivača koje igraju samo 'lokalci', nepisana pravila ponašanja, šale shvaćene iz pola riječi, osjećaj sudioništva“. Repertoar se često oblikuje i na način da se dovikuju naslovi željenih pjesama. Samo rijetko se dogodi da neka osoba koja nije u potpunosti upoznata s normama ponašanja na ovom događaju započne pjevati pjesmu, a ostali pjevači je ne prihvate. Osim nekoliko božićnih pjesama, neizostavna je i pjesma *U boj, u boj*, vjerojatno upravo zato kako bi se udovoljilo građanima koji nisu uvijek upoznati s većim brojem klapskih pjesama, ali i pjevačima sa slabim poznavanjem klapskog, a dobrim poznavanjem zborskog repertoara koje na ovaj događaj privlači mogućnost priključivanja pjesmi. Ako pauze između pjesama postanu prevelike, to obično znači da se ekipa pjevača prorjeđuje i da nema dovoljno pjevača koji bi prihvatili i izveli pjesme, te se na taj način događaj privodi kraju. Također, znak kraja pjevanja je kada se zbog pomanjkanja inspiracije pjevači odlučuju za pjesme koje su prethodno već otpjevali, premda u drugačijoj postavi pjevača.

Kako je riječ o masovnom događaju koji je prepoznat kao važan za identitet građana, postao je i medijski popraćen. Obzirom da je prostor *Ispod ure* postao premlen za sve građane koji žele slušati ili sudjelovati, počele su se upotrebljavati i obližnje manje *pjacete*. Na tim drugim lokacijama, lanac poštovanja za pristupanje pjesmi se ne primjenjuje na isti način kao i *Ispod ure* već se ekipe pjevača formiraju prema poznanstvima i vlastitim preferencijama. Publiku čine uglavnom samo klapski „znalci“ ili poznanici samih pjevača. Pjevanje potraje i do mraka, odnosno trenutka kada svi prisutni moraju ići zbog drugih dogovora, bilo božićnih ili novogodišnjih.

Ovu kratku rekonstrukciju zbivanja potkrepljuju i moji sugovornici koji su bili sudionicima na ovim okupljanjima i više puta. Jedan od njih, I. V., izdvaja faktor užitka u neformalnom pjevanju koji ovom prigodom nije dijeljen samo u matičnoj klapi kojoj pripada: „Ja guštan lipo zapivat s prijateljima pivačima s kojima ne pivan, jer nismo u istin klapama, a istomišljenici smo u tome pa me veseli taj segmenat.“ Sugovornica L. K. potvrđuje funkcioniranje lanca poštovanja; u njenom slučaju, ona rangira pjevače prema vlastitom kvalitativnom sudu. Iako je članica renomirane ženske splitske klape, ne usuđuje se započeti pjesmu: „Ono, kad tamo vidiš Špira, aj ti počni... Ma da je neki prvi tenor iz klape X [sugovornica je na ovom mjestu navela ime klape koja nije na glasu izvrsnosti, op. a.], pa ajde, pa ćeš počet jer će on bit sritan da je neko drugi počea.“

Prema Čapo i Gulin Zrnić (2011) izravni odnosi i dijeljeno iskustvo su elementi “lokalnog”, dok tipične komponente “lokalnoga” nisu intrinzično lokalne i ne izvire iz mjesta samoga. Upravo su te dvije komponente sastavne za ovaj događaj. Bez izravnih odnosa pjevača i međusobnog povjerenja kojeg imaju, do cijelog susreta ne bi ni došlo; sve je zasnovano na povezanosti pjevača i njihovoj želji za pjevanjem. Iskustvo koje dijele proširilo se na publiku koja kontinuirano prati i pohodi ovaj događaj. Dakle, osnovni konstitutivni elementi ovog zbivanja nisu proizašli iz samog mjesta i njegovih karakteristika, već je tek kasnije mjesto

utjecalo na razvoj i mijenjanje tradicije. Kako se događaj tijekom godina mijenja, tako se pojavljuju neke nove okolnosti koje su utjecale na to da se događaj preusmjeri na druge lokacije. Moji sugovornici, aktivni klapski sudionici su promjene uglavnom smatrali negativnima. Postoji niz elemenata koje ometaju savršen doživljaj za klapske sudionike. Sugovornica K. L. se referirala na buku koja dopire sa štandova službenog *Adventa*:

Mi imamo svoje tradicionalno druženje, klapaši, nađemo se oko 11 uri *Ispod ure*, zapiva se, i onda se prebacimo, obzirom da tamo bude buka, pa *disco* glazba, ima jedno mjesto tamo iza knjižare Naprijed, tamo na dnu *Pjace*, tzv. *Buža* i tu mi nastavljamo dok je dan i dok ti noge ne ozebu.

Iako u načelu prisutnost građana koji ne participiraju u pjesmu već samo slušaju nije naodmet, prevelika gužva narušava intimnost i od posebnog intimnog doživljaja stvara zabavu za mase te dovodi pažnju i prisutnost medija o čemu govori moj sugovornik N. C.:

I onda smo se mi okupili doli i to je bila pisma koja više nije imala veze s tin, već pomalo kaotičnim okruženjem *Ispod ure*. I onda, od tada, zapravo je to, čak nije kontrastiranje [suprotstavljanje, osporavanje, op. a.] jer se nema između čega, nego imaš tamo *mainstream* je ispod ure, a ode je kao *čru* [istinsko, pravo, op. a.]. Malo onako djetinjasto, ali oni misle da je to neka analogija. Sve više ljudi, sve više medija i sve više nepoštovanja je uzrokovalo to da je to interesantno, ali mene ne ispunjuje ko klapskog pivača. To će bit i dalje interesantno ka šta je i prije bilo, nekome ko tu prolazi. Ali, nekome ko to zapravo voli, mislin da se tu neće puno zadržat, iskreno.

Određeni ljudi pivaju za gušt, određeni ljudi za lov, a određeni ljudi zato da ih se vidi i da oni mogu reć svojim prijateljima evo ja sam bio na televiziji ili evo ja sam ti tu i tu piva, ja ti pivan u klapi.

Sugovornik I. V. uočava kako je prisutnost većeg broja ljudi utjecala na ponašanje samih pjevača:

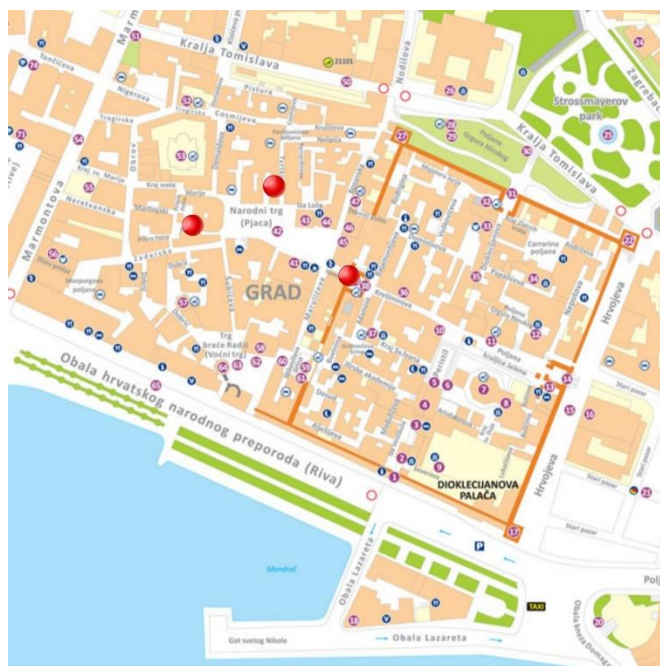
Tamo se skuplja masa i onda udri, ubi, ko jače i onda smo mi prije par godina, onako, svaki put bi mi išli dan i za Badnji dan i za Staru godinu, al nekolicina nas je tila zapivat od gušta za te

dane, a tamo ne možeš to, tamo se skupi bataljun i onda smo mi našli jednu rupu sa strane, iza knjižare Naprijed, di je ona uska ulica, pa smo tamo egzistirali jedno dvi godine dok nas tamo nisu nanjušili, jer tamo bi bilo 20-25 ljudi maksimalno i onda su nagrnili i tamo i mislin, neman ja ništa protiv, nećemo sad se, al kad meni to preraste u nadmetanje junaca, onda mi to više nije zanimljivo.

Na moje pitanje koja je uloga žena u cijelom tom događaju, sugovornica L. K. prvo odgovara sarkastično: „Da se odu prošetat s dicon i čuvaju dicu.“ Dodaje još i: „stojimo sa strane i pivamo *ditića* di god se može. A najviše me živcira kad žene počnu pivat za oktavu više od prvog tenora. Bar pivaj drugog tenora, nisko ti je, ali pivaj. Ili prvog duplaj, al nemoj ga nadglasat. Al kad one počnu za oktavu više samo da ih se čuje, to me živcira.“ Svjesna je kako je uloga žena u ovom događaju marginalna i tom se uzusu ne suprotstavlja već ga podupire. *Ditić* koji spominje je diskretna dionica koja imitira alikvotne tonove koji se ponekad mogu čuti, više je lage od prvog tenora. Doprinos *ditića* naročito se čuje na završnom akordu gdje mu se dodjeljuje osnovni ton akorda za oktavu viši no što ga pjeva drugi tenor. Također, pjevanje iste dionice kao i prvi tenor općenito nije poželjno. Naime, prvi tenor je uvijek samo jedan! Stoga bi bilo idealno kada bi svi pjevači koji se pridružuju pjevali dionicu drugog tenora, baritona ili basa. Naravno, ženskim glasovima je to problematično zbog raspona koji uglavnom nije podudaran muškim rasponima. Preostaje im pjevati u neodgovarajućem rasponu ili se priključiti već spomenutim *ditićem*. Nametnuta uloga koja nije u skladu s odgovarajućim rasponima ženskih glasova proizlazi iz prevladavajućeg mišljenja koje muškim klapama daje apsolutnu prevlast, a ženske promatra kao nužnu nuspojavu. Iako bi prolaznici i građani, primjetivši prisutnost i sudjelovanje žena mogli pomisliti kako su i one jednako uključene, uloge koje su im dodijeljene ne odgovaraju prirodi njihovih glasova i ne dopuštaju im da uistinu pokažu svoje pjevačke sposobnosti.

Kod gotovo svih sugovornika osjetila sam ponekad neizrečeno ali prisutno nezadovoljstvo kvalitetom pjevanja *Ispod ure*. Iako kvaliteta pjevanja nije razlog sastajanja i nije temelj

dogadaja, ipak postoji razina koja mora biti zadovoljena da ne bi pjevačima kvarila užitak. I sama sam se uvjerila slušajući pjevanje i *Ispod ure* i na pridruženim lokacijama kakva je kvaliteta pjevanja *Ispod ure*; pjevači se trude biti glasniji no što je potrebno, izvođačka interpretacija ponekad u potpunosti izostaje, željeni intervali su nečisti, pjevači pjevaju u različitim tempima, nema potrebite hijerarhije u zvuku među dionicama. Prostori koji postaju drugim odredištima uslijed nezadovoljstva sudjelovanjem *Ispod ure* su na neki način preslik prostora *Ispod ure* u malom s mogućnošću kontroliranja uvjeta. Riječ je o malim trgovima koji su okruženi kućama, a do njih vode uske uličice ili prolazi. Svi ti trgovci, kao i *Ispod ure* su naslonjeni na *Narodni trg*, *Pjacu* (dva trga o kojima je riječ – kraj Martinskog prolaza i ispred Gage te *Ispod ure* su označeni na karti većim točkama bez numeracije).



Karta *Pjace* i okolnih trgova⁴

Postoje i mišljenja koja promjenu tradicije pripisuju drugim razlozima, poput onoga L. K.:

⁴ Karta je preuzeta s <http://romario.hr/hr/9011/split/>, a potom sam dodala oznake trgova koji se koriste u navedenim okupljanjima.

Samo su ovi neki bolji klapaši postali preponosni jer su tu počeli dolaziti svi, i sad, šta će oni sad pivat tu s nekim iz klape Žrnovnica, znaš. I sad su se počele te pjacete, sad su ovi našli neko bolje mjesto, a mislim ono. Sad su oni tamo.

Upravo je promjena lokacije, prostora u kojemu se događaj zbiva najjasniji znak mijene koja je upisana u tradiciju kao takvu. Premda o prošlosti tradicije pjevanja *Ispod ure* sudim prema sjećanjima sugovornika koja su obilježena perspektivom iz koje se govori, jasno je kako je riječ o procesima koji je udaljavaju od elemenata klapskog pjevanja koji se smatraju tradicijskima. Kazivanja mojih sugovornika prožeta su nostalgičnim sjećanjima, a priroda je sjećanja takva da opreke između prošlosti i sadašnjosti čini hipertrofiranim. Svetlana Boym kao jednu od više kategorija sjećanja navodi obnavljajuću nostalgiju (engl. restorative nostalgia) koja „stavlja naglasak na *nostos* [povratak domu, op. a.] i predlaže obnovu izgubljenog doma i popunjavanje praznina u memoriji“ (Boym 2001:32). Ova kategorija nostalgicara, prema Boym, ne smatra sebe nostalgičnim, nego vjeruje da je njihov cilj iznaći istinu.

Citirajući popularnu publikaciju *Mediterranski pjev: O klapama i klapskom pjevanju* (2011) Joška Čaleta i Jurice Boškovića, autorica Eli Buljubašić piše: „Diskurs o tradicionalnoj klapskoj pjesmi (...) katkad interdiskurzivno uključuje i diskurs nostalgične idealizacije zamišljenog ‘zlatnog doba’ koje se vezuje uz tradicionalne oblike pjevanja, kulture i zajednica koje su ih održavale“ (Buljubašić 2017:86). Iako ovdje nije razjašnjeno kako se nostalgično prisjećanje pojavljuje i manifestira, potvrđuje se da se pojavljivanje nostalgičnog prisjećanja može povezati s klapskim situacijama u kojima se pojavljuju tradicijski elementi koje možemo povezati s kategorijom tradicijske klape iz Čaletinog trodijelnog modela. U situaciji koju ovdje proučavam, upravo je nostalgično sjećanje na proživljene događaje i modele ono što je oblikovalo daljnje mijenjanje ove mikrotradicije u okviru tradicije klapskoga pjevanja, te je i dalje nastavlja oblikovati. Klapski sudionici kao da imaju filter koji određene faktore modernosti dozvoljava, a određene odbacuje i definira ih

kao destruktivne za tradiciju. Utoliko se iz razvijanja ove tradicije može iščitati i karakter grada kao takvog; momenti modernosti kao produkt urbanosti su neizostavni, a ipak se i u mlađim generacijama zadržavaju tradicijski elementi bez kojih ovaj događaj ne bi bio prepoznatljiv. Upravo su ti procesi od prostora *Ispod ure* koji je bio znamenit isključivo zbog samog sata napravili mjesto koje klapski sudionici osjećaju svojim u dane odvijanja ovog događaja.⁵ Datumi odvijanja, Badnjak i Stara godina ne nose religijsku dimenziju, vjerske božićne pjesme nisu odveć zastupljene. Razloge tim datumima treba više tražiti u mogućnosti pjevača i građana koji ne borave cijelu godinu u Splitu da upravo tih dana budu u Splitu, tj. za oni koji žive u Splitu da imaju mogućnost u jutarnjim satima biti u centru grada, a ne raditi. Zimski mjeseci su izgledniji za ovakva okupljanja i zbog izostanka turista što znatno utječe na vizuru gradskih trgova; manje su rasprostranjene ugostiteljske terase, a građani koji se u posljednjih desetak godina sve više okreću turizmu su u zimskim mjesecima slobodniji i imaju više vremena. Zanimljivo je kako se do sada nije izdvojio niti jedan drugi događaj koji bi činio to isto mjesto upečatljivim.⁶ Ovaj klapski događaj nije prostor *Ispod ure* transformirao u simboličko mjesto samo za građane Splita već i za klapsku zajednicu u cjelini. Taj prostor ima kontinuitet nastupanja počevši od gradskog zbora Brodosplit. Nakon zborni definiranih formalnih nastupa prostor „preuzimaju“ klape koje su do tada bile raspršene po okolnim pjacetama, da bi naposljetku *Ispod ure* postao „centralni“ događaj koji ponovno evoluirao u niz intimnijih okupljanja po manjim, zatvorenim, akustički primjerenijim prostorima. Na taj način se ostvaruje cijeli krug kontinuiteta nastupa *Ispod ure* i okolnim prostorima! Otvorenost događaja i prihvaćanje većeg broja ljudi kao promatrača ili sudionika uz prisutnost živućih

⁵ Izvan toga razdoblja, u proljetnim, ljetnim i ranim jesenskim mjesecima, taj je prostor ispunjen stolovima i stolicama te pretvoren u restoran. Na taj je način onemogućeno korištenje tog prostora domaćem stanovništvu u ikoje druge svrhe izuzev prolaza.

⁶ Jedino je upečatljiva gospođa Marija Pralija koja pokraj zlatarnice naziva *Ispod ure* već više od dvadeset godina mjeri težinu i visinu. V. <http://www.dalmacijanews.hr/clanak/qw5q-20-godina-ispod-ure-na-pjaci-baka-marija-moze-vam-izmjeriti-tezinu-ili-visinu-za-samo-dvije-kune#/clanak/qw5q-20-godina-ispod-ure-na-pjaci-baka-marija-moze-vam-izmjeriti-tezinu-ili-visinu-za-samo-dvije-kune> (pristup 16. kolovoza 2020).

klapskih legendi, kao i mlađih pjevača koji se ističu izvrsnošću učinila je ovaj događaj „druženjem svih pjevača iz cijele Dalmacije“, kako je rekao moj sugovornik T. V. Tome u prilog ide i fotografija koju je u šali načinila grupa zagrebačkih klapskih pjevača koji pripadaju različitim klapama. Okupili su se u Zagrebu na Trgu bana Josipa Jelačića ispod sata na zapadnoj strani, te klapskoj zajednici obznanili fotografiju uz komentar: „Ispod vure“. Vlasnik fotografije koji ju je i objavio napominje kako je naslov fotografije, naravno, aluzija na skupljanje *Ispod ure* u Splitu te da je ekipa koja je na fotografiji i zapjevala, uglavnom narodne napjeve. Riječ je o članovima nekoliko uspješnih zagrebačkih klapa.



Klapski pjevači “Ispod vure” na Trgu bana Jelačića u Zagrebu, 31.12.2019. (fotografija u vlasništvu Bojana Karavanića koji je odobrio njezino korištenje u ovome radu)

Hoće li se koncept pjevanja na Silvestrovo i Badnjak proširiti u druge gradove i na koji način će se razvijati u Splitu, ostaje jedino proučavati i dalje. Važno je posvijestiti kako je takav koncept masovnog okupljanja jedinstven među raznim klapskim zbivanjima, a razvio se kao kombinacija različitih klapskih okupljanja, druženja, pa čak i zbornskih koncerata koji su se u

prošlosti odvijali na istim mjestima u staroj gradskoj jezgri. Usudim se reći da je ovo-splitski klapski produkt koji se može ocijeniti kao najizrazitije tradicijskim u kontekstu današnje klapske scene u gradu, iako će to pokazati vrijeme.

Vestibul: klapska ponuda u turističke svrhe

Kako bi ti reka, ne znan di ima ovakvi prostor, i akustično i izoliran.
(kazivanje V. C.)

Tema: užas. Podnaslov: užas!
(kazivanje H. B.)

Izdvojeni citati donose dva suprotstavljena mišljenja o temi ovog poglavlja. Citate sam dobila razgovorom s dva različita sugovornika, obojice klapskih pjevača. Istovremeno, obojica su akteri klapskog fenomena koji je svojom aktivnošću postao “markerom” klapske scene u gradu Splitu. Riječ je o klapskoj pjesmi organiziranoj u svrhe turističke promidžbe u Vestibulu. Iako je i ovdje riječ o pjevanju u centru grada kao i u slučaju Ispod ure, okupljanje pjevača u ovom je slučaju turističko-promidžbene naravi te je važno napomenuti kako se s klapskom pjesmom time povezo i novac. Iako pojava novca uz klapske nastupe nije novoga vijeka niti je neuobičajena,⁷ za većinu je mojih sugovornika koji nisu aktivni na Vestibulu bila prijeporna te je na taj način oblikovala analizu ove teme. Upravo je kombinacija tradicijske glazbe i ekonomije spoj koji je kod nositelja tradicije klapskog pjevanja različito prihvaćen. Stav o ekonomskom aspektu tradicijske glazbe reflektira se i u zastupljenosti te teme u etnomuzikološkim istraživanjima koja u načelu zaziru od takvih tema. O tome piše Naila Ceribašić u članku „Prema istraživanju ekonomije glazbe u postsocijalističkoj Hrvatskoj“:

Čini mi se da okosnicu [razloga etnomuzikološkom ignoriranju zarada, op. a.] čini sklop složenih i međusobno tijesno povezanih disciplinarnih (etno/muzikoloških), kulturnih (zapadnih) i klasnih (građanskih intelektualnih) preduvjerjenja. Jedno je ono o tradicijskoj glazbi kao polju identiteta i užitka nespojivih s radom i zaradom. Okosnica mu je u tome da ljudi rade samo kako bi zaradili tj. osigurali si egzistenciju, dok je polje užitka (i

⁷Sugovornik H. B. se referirao na prošlost: „u vik pošto je Dalmacija u pitanju, turizam je vezan uz klapu kako god okreneš, nije to samo danas. Oktet DC, mislin oni su često... i ansambl Dalmacija i ovaj Bonaca su se zvali, ja mislin, ne znan sad odakle su, jesu Split ili Makarska, svi su oni na tim brodovima turističkima pivali.“

trošenja) posve izvan te sfere, ograničeno na slobodno vrijeme, nespojivo sa zarađivanjem. A kako je glazba u načelu skopčana s užitkom, onda je neprimjereno, možda čak i zazorno govoriti o zarađivanju glazbenika – jer time kao da bi se ugrozio užitak glazbe, a glazbenici pokazali kao neka čudna, sumnjiva vrsta ljudi (jer ako na glazbi zarađuju, mogu li istodobno i uživati i prenijeti užitak na druge?). Tim više ako je riječ o glazbenicima na polju tradicijske glazbe, koja je „najnevinijim“ poljem ne samo užitka nego i vlastitosti i identiteta (Ceribašić 2013:140-141).

Autorica ovih redaka u istoj se studiji referira i posebno na klapu, te izdvaja aspekt naplaćivanja klape:

Radi ekonomizacije prostora, zanemarit ću tamburaške sastave i zadržati se samo na primjeru klapskoga pjevanja, tog, današnjim rječnikom rečeno, visoko profesionaliziranog i profitabilnog tradicijskog glazbenog žanra. Svakom je današnjem dioniku kulture, a pogotovo svakom organizatoru kakvoga zbivanja (bile to svadbe, sprovodi, proslave i zabave kakve tvrtke ili tijela lokalne uprave i dr.) jasno da angažman klapske skupine iziskuje plaćanje. Honorari su članovima klape najčešće samo dodatnim izvorom prihoda, kao i profesionaliziranim glazbenicima u prošlosti (premda je sve više onih kojima su jednim i posve dostatnim izvorom prihoda) i variraju ovisno o prigodi, ugledu klape, prethodnim suradnjama, no veoma su rijetke situacije u kojima izostaju. Kako kaže jedan od istaknutih sudionika klapske scene, nema vodoinstalatera koji bi radio besplatno, a tim se načelom i on vodi u svom radu. Istodobno mu je i posvećen, voli ga, uživa u njemu. O ovom potonjem – posvećenosti klapskom pjevanju – naći ćemo mnogo potvrda i analiza u etnomuzikološkoj literaturi, ali o zarađivanju jedva da ćemo naći ikakvih podataka (ibid.:145).

Ceribašić je osim upućenog opisa načina trenutnog „poslovanja“ klapa, ukazala i na dodatni element specijalizacije, baštinjen iz prošlosti, na što se nadovezuje i današnje naplaćivanje nastupa:

Treba naime imati na umu da ni današnje ni nekadašnje sviraštvo nije naplativo apriori nego zato jer je specijalizirano umijeće za kojim postoji potražnja (uostalom, *vokalne* klapske skupine o tome najbolje svjedoče) (ibid.:151).

U splitskom primjeru, Turistička zajednica grada Splita je 2001. zatražila od klape Iskon da pjeva na nekoliko lokacija u centru grada u jutarnjim satima, od 9 do 12 sati. Lokacije su bile Peristil, Voćni trg i Pjaca. Grad je predvidio fiksnu naknadu za klape, a sve to kako bi poboljšali turističku ponudu u gradu koji se iz tranzitne točke pretvorio u destinaciju. O pojavi i razvitku klapske pjesme u turističke svrhe u Splitu pričala su mi dva sugovornika, V. C. i H. B. Obojica su istaknuti predstavnici dviju splitskih klapa koji su uključeni u ove nastupe od samog početka. Prema kazivanju H.B., početak se znatno razlikovao od sadašnjeg stanja:

To je onda bilo još uvijek vrlo naivno i nevino. U smislu ako smo pivali od 9 do 12 ipo, teško da smo ponovili jednu pismu, znaš. (...) tu sezonu 2003 smo zaozbiljno počeli s tin Peristilon, sedam dana, nisu se skraćivale pisme. Onda smo pivali *Testamentum* od početka do kraja, mi smo pivali sve šta smo znali od početka do kraja u pravin tonalitetima. Nije normalno glasnice toliko, 3-4 sata trošit. Mislin, može bit after neki, nakon neke smotre pa jedan tenor povede jednu, drugi drugu ali ode, brate, ovo je rudnik, rudnik, rudnik. Pogotovo šta Peristil nije akustičan ka šta je Vestibul (sugovornik H.B.).

Iako su članovi bili plaćeni za ove nastupe, nije se radio o formalnim nastupima. Nastupi su bili zamišljeni kao neformalni, spontani pjevani brojevi izvođeni na način spontanog (tradicijskog) klapskog pjevanja. Promenadni nastupi nisu inzistirali na brojnijoj publici pri tom izvodeći isključivo klapski repertoar po „svom guštu“. Tome u prilog ide i spominjanje pjesme *Testamentum* koja u klapskom repertoaru slovi za zahtjevnu i izazovnu, naročito zbog, za muške klape, visoke intonacije. Sugovornik H.B. je još dodao: „To nan je bila i amo reć proba. Mi ka klapa nisamo imali probe i voditelja nego naučiš dionicu, i onda bi derali *Ostav se više mora* sedam dana. A to je užasno teška pisma.“

Nakon dvije godine ovakvog pristupa nastupima, klape su odlučile promijeniti strategiju. Osim što im je „malo bija crnjak sad povlačit se ko neki ulični pjevači po gradu“, sami turisti, tj. tržište ih je usmjerilo na drugačiji model: direktnu prodaju CD-ova turistima umjesto stalnog honorara. U dogovoru s Turističkom zajednicom prešli su na isključivo jednu lokaciju, Vestibul. Okupljaju se već u osam sati ujutro, a na Vestibulu budu dok ima sunca. Ujutro ih bude nešto više, najčešće osam, a kasnije postupno odlaze. Minimalni broj pjevača je četiri. Za pragmatični prelazak u Vestibul morali su čekati da sazriju uvjeti. Razlog zbog čega i prije nisu to napravili je praktične naravi. Južni dio Dioklecijanove palače kojim se dolazi na južni ulaz u Vestibul bio je zapušten te nije bio u ruti turističkih vodiča. Sam prostor Vestibula nije bio obnovljen⁸, te je bio neatraktivan turistima. Vestibul je kao prostor iznimno primamljiv raznim pjevačkim skupinama, na što se referiraju gotovo svi sugovornici. Kako navodi I. V.: „Meni je Vestibul bija super jer smo mi tamo odlazili nakon probe dok nije bilo turizma velikoga, u crnu zimu, otić zapivat jer je lipa akustika prostora, pa bi tamo otišli zapivat, to su bili ti neki gušti.“ Prostor kao takav nije privlačio samo klape već i zborove i druge vrste vokalnih satava. Osim što je iznimno akustičan – u njemu se ne stvara prevelika jeka, a prostor kao takav drži zvuk na okupu, Vestibul je zbog specifične gradnje s rupom u svodu idealan pjevačima i kao zaštita od nepovoljnih vremenskih uvjeta.

Ako se referiramo na antičko radoblje Dioklecijanove palače, Vestibul je bio sastavnim dijelom zgrada u južnom bloku koji je služio kao stan za cara i njegovu obitelj. Bio je zadnji prostor kroz koji je car prolazio prije izlaska na trg, Peristil, te je jedan od rijetkih koji su sačuvani. U vrijeme kada se klapa Iskon preselila s pjesmom u Vestibul⁹, pridružila im se i klapa Šufit, a s godinama i još nekoliko klapa da bi se naposljetku oformio model koji obuhvaća šest različitih klapa. Po jedan dan u tjednu pripada klapama Šušur, Cambi, Ježinac i

⁸ Konzervatorski i restauratorski radovi na Vestibulu završeni su u svibnju 2016. godine.

⁹ Prema kazivačima, to je bilo 2004. ili 2005. godine.

More, a klape Iskon i Šufit pjevaju zajedno kako bi im se bilo lakše okupiti te imaju tri dana u tjednu. Nekoliko termina u mjesecu pripada i klapi Sinj. Turistička zajednica je ta koja dodjeljuje termine,¹⁰ a zarada klapa ovisi o prodaji CD-ova netom nakon svake pojedine izvedbe. U novinskom članku iz 2015., voditeljica gradskih manifestacija Turističke zajednice Aida Jukić objasnila je princip po kojem se biraju klape:

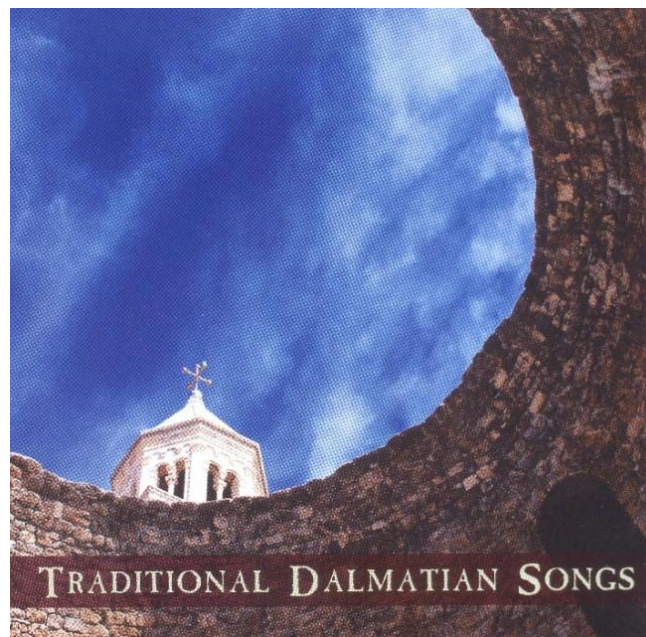
Turistička zajednica grada Splita imala je objavljen javni poziv svim zainteresiranim pravnim i fizičkim osobama koje su zainteresirane za sudjelovanje u gradskim manifestacijama. Od pristiglih molbi, kojih je bilo 160, prijavilo se svega tri klape. (...) Kriterij za pridruživanje novih klapa bio je kvaliteta i zabavljajući karakter, a ujedno lojalnost i dobra komunikacija s našom institucijom.

Važnost suradnje s institucijom Turističke zajednice potvrđuju i moji sugovornici te napominju da su na raspolaganju Turističkoj zajednici i pri dolasku stranih televizijskih kuća kojima treba predstaviti klapsko pjevanje: „Masu je tih priloga bilo o nama, na stranim televizijama. Snimali su nas masu puta. Znali smo ono pivat ne grupi nego TV kući, dođe ekipa od 5-6 ljudi. I onda kad se sve raščisti, oni sve postave, mi se namistimo “ (sugovornik H. B.).

U istom novinskom članku još stoji kako klape pjevajući na Vestibulu prodaju svoje CD-ove i tako zarade za pokrivanje svojih troškova rada i djelovanja. Iz razgovora sa sugovornicima saznala sam da svaka klapa u ponudi ima isključivo svoj vlastiti CD, tj. Iskon i Šufit zajednički. Upravo na ovom potonjem nalaze se 24 pjesme, većinom obrade tradicijskih napjeva, nekoliko obrada popularnih skladbi i jedna autorska skladba. CD je u smislu repertoara i produkcije kreiran isključivo za potrebe prodaje na Vestibulu te ne postoji

¹⁰ Nažalost, do predstavnika Turističke zajednice nisam uspjela doći za potrebe ovog rada, iako sam pokušavala s njima stupiti u kontakt. Sve informacije o djelovanju Turističke zajednice po pitanju klapa u Vestibulu dobila sam ili izravno od sugovornika ili preko novinskog članka: <http://www.dalmacijanews.hr/clanak/h9zn-koje-klape-imaju-pravo-pjevanja-u-povijesnoj-jezgri-splita#/clanak/h9zn-koje-klape-imaju-pravo-pjevanja-u-povijesnoj-jezgri-splita> (pristup 30.7.2020).

u komercijalnoj verziji. U snimanju su sudjelovale obje klape te još jedan pridruženi član iz klape Contra.



Naslovnica i stražnja strana CD-a koji izvođači prodaju u Vestibulu (primjerak su mi ustupili izvođači, članovi klape Šufit i Iskon)

Kao iduće pitanje nameće se kakva je recepcija ovih nosača zvuka kod publike. Ipak, opseg ovog rada nije dozvoljavao da svoje istraživanje pokrenem u smjeru recepcije, a ni praktični razlozi nisu to omogućili. Bilo bi uistinu veoma izazovno istražiti publiku koja cirkulira gradom i ne zadržava se dugo na lokaciji Vestibula, a teško je utvrditi i dolazi li više puta u

Split. Utoliko je ovaj nosač zvuka bio relevantan za ovaj rad samo onoliko koliko se ticao klapske ponude iz pogleda izvođača. Nije neobično da moja istraživačka niša polazi od izvođača, a ne od publike, s obzirom da se kao klapska pjevačica, a povremeno i djelatnica u turizmu mogu u ovoj situaciji lakše poistovjetiti s izvođačima nego s turistima. Također, takvim stavom priklanjam se većem broju autora domaće etnomuzikologije koji često svoje studije pišu iz perspektive izvođača, nositelja tradicije, ističući tako zaštitničku crtu blisku primijenjenoj etnomuzikologiji.

U razumijevanju izvedbene situacije na Vestibulu pomogla mi je studija „The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism“ autora Edwarda M. Brunera (2001), američkog kulturnog antropologa koji se u svom istraživačkom radu usmjerio ponajviše na temu kulturnog turizma. Autor razlikuje tri paradigmatke situacije. U prvoj opisuje postkolonijalnu predstavu na ranču obitelji Mayer koja Masaje prikazuje u nekom vremenskom i povijesnom vakuumu “plemenske” kulture, bez doticaja s realnošću. Rezultat je pogled iz kolonijalne perspektive, podilaženje romansiranim očekivanjima stranih turista i onih koji su u poziciji moći te konačno zatvaranja ranča i ukidanje ovoga vida turističke ponude. Pozivajući se na Renata Rosalda (1989) i njegov termin “imperijalističke nostalgije”, Bruner konstatira kako zapadnjaci nerijetko čeznu za tradicionalnim kulturama koje je prethodna generacija zapadnjačkih kolonizatora uništila. Potaknuta Brunerovim izvodima, shvatila sam da su klape na Vestibulu nedorađen koncept onih koji su tu manifestaciju započeli. U već spomenutom novinskom napisu stoji kako su „čelni ljudi odlučili obogatiti program klapskim pjevanjem, kulturno i povijesno tipičnim za dalmatinsko podneblje.“ U Dikolecijanovoj palači, pažnju turista usmjerava se isključivo na rimsko razdoblje u povijesti Splita, te su ponuđeni različiti pseudoautentični historicistički sadržaji (mogućnost fotografiranja s rimskim vojnicima, manifestacija Dani Dioklecijana te svakodnevni pozdrav cara na Peristilu). Nastup klape pomalo odudara od te rimske farse.

Pjevači su obučeni u „monture“, odjeću s tradicijskim elementima koja je uobičajena klapska odora: crne svečane hlače, bijela košulja kragne slične ruskom tipu i crveni pojas. Tijekom nastupa ne najavljuju repertoar i ne govore o sebi; u potpunosti izostaje verbalizirani prezentacijski moment izuzev pjesme. Cjelokupno je predstavljanje prepušteno vodičima koji o klapi pričaju uglavnom u kontekstu uvrštenja na UNESCO-v popis nematerijalne baštine.¹¹ Ovakvo tretiranje klapske pjesme u Dioklecijanovoj palači upućuje na izostanak promišljanja o diskurzivnom aspektu klapske pjesme tijekom profiliranja turističkih sadržaja. Također, ukazuje na status zvučne dimenzije pri planiranju: osmišljavanje je ostalo površnim i klapsku pjesmu tretira kao zvučnu kulisu čije značenje ne ugrožava način na koji je profiliran prostor. Ipak, prema riječima mojih sugovornika, kontekst ne nedostaje zahvaljujući upućenosti dijela turističkih vodiča: „neko kaže samo jednu rečenicu, a neko ima tako lipe uvode, da je za nevirovat, par njih” (sugovornik H.B.).

Druga turistička situacija u Keniji je nacionalni folklorni ansambl *Bomas* sastavljen od izvođača iz različitih etničkih skupina koji zajedno žive i nastupaju u etno parku, a smisao njihove izvedbe je pokazati ujedinjenost kenijskih naroda. Izvedba je prvenstveno namijenjena građanima Kenije. Ako se u obzir uzmu izrežiranost izvedbe i profesionalni izvođači koji po ustaljenim tradicijskim pravilima ne bi nastupali zajedno, ova izvedbena situacija ima sličnosti s klapama na Vestibulu. Prvi očuđujući moment koji ističu i Čaleta i Bošković je fleksibilnost pjevača na Vestibulu da se priključe bilo kojoj klapi:

Događa se tako da klapa pod istim imenom nastupa u vrlo različitim sastavima, a neki pjevači pjevaju i u nekoliko klapa. Stoga, krenete li ovih ljetnih dana put Splita, velika je vjerojatnost da će vas u Vestibulu izvrsnom *šoto voće pison*, kao i stotine organiziranih

¹¹ Sugovornike nisam niti pitala za eventualne razlike od kako je klapska pjesma uvrštena na UNESCO-vu listu nematerijalne baštine jer mi se to nije činilo bitnim, a oni sami nisu to spominjali. Ta je glazba samorazumljivo i neosporno baštinska.

turističkih skupina, dočekati jedna od klapskih kombinacija *Šufit-Iskon-Šušur-Cambi...*

(Čaleta i Bošković 2011:88).

Moji sugovornici ističu kako je takav model proizašao iz potrebe ove specifične tržišne niše: često se pjeva, a ne mogu svi stizati u dogovorene termine. Uspostavljeni model osigurava provedivost svakog termina dobivenog od Turističke zajednice i čini pjevače manje obveznima prilagođavati rasporede. Posve je drugačiji moment kojeg sami akteri, uz pristajanje na stalnu poziciju u Vestibulu umjesto nekoliko lokacija po gradu, ističu ključnim za mijenu tradicije koju sa sobom nosi klapska pjesma, a to je prilagodba pjesama, tj. kraćenje: „Isforsirali smo se previše i počeli smo kratiti pisme. I to je osnova svega, to je glavna prekretnica (sugovornik H. B.) “. Budući da turisti (pri čemu znatno pretežu turisti iz inozemstva) ne razumiju tekstove, kontekste i značenja konkretnih pjesama, kao ni žanr u cjelini, za što dojmljiviju prezentaciju preostao je aspekt karaktera pjesme, koji se prema njihovom iskustvu najviše očituje u ritmu i tonskom rodu. Također, turisti zanimljivim prepoznaju i tenorska sola koja se sve rjeđe čuju u Vestibulu zbog svoje izvedbene zahtjevnosti. Kako bi si olakšali, osim što su pjesme skratili i pjevaju jednu kiticu, refren bez ponavljanja i kodu, repertoar se ponavlja iz dana u dan, a ponekad se čak ne mijenja tijekom cjelodevnog pjevanja: „Mada smo znali, ja se sićan, u jednu nedilju, cilo jutro smo pivali Dalmatinu. Cilo jutro, samo Dalmatinu. Ono, upalila je kod prve dve grupe, onda nisi ni gleda koja je grupa, šta je, samo deri nju” (sugovornik V. C.). Stalnim boravkom na Vestibulu i promatranjem potrošačkih i uopće navika turista, izvođači su počeli razlikovati turiste po zemljama iz kojih dolaze:

A gledaj, bitna je razlika u nekom izboru pisama, da li su gosti kosi, šta bi ja rekla, ili su europske kulture. Nekako, bar je to zapravo, kako mi o’de u dosta slučajeva se, u zadnje vrime, posal je počea opadat, ovaj medij CD ide u povijest i onda je, sigurno su ti gosti i manje zainteresirani za taj CD i to se lošije kupuje. Ali, npr. prije bi došle bi kose grupe [Azijati, op. a.], to bi bile uvik neke veselije pisme. (...) A znamo, na primjer, Poljaci,

onda ono, odradiš reda radi, ili Talijani, jer znaš da neće ništa kupit. To je jednostavno tako (sugovornik V. C.).

Pjevači znaju i ekonomske trendove u pojedinim državama te prepoznaju nacije koje u određenom trenutku imaju veću kupovnu moć. Prodaja se ne prepušta slučaju:

Ja reproduciran pismu, a u stvari skeniran goste, ko je kako obučen, ko ima kakav šešir, odakle su, jel izvadija takuin ili nije, kome ćemo uletit i tako to. Tako da, ode ti se dosta radi o jednoj, to ti je direktna prodaja. Ja san radija u prodaji knjiga na terenu, kao akviziter. I sad, mi u stvari u te tri minute radimo prezentaciju nečega. I sad, naravno, ovisi kakva je prezentacija, o tome ovisi prodaja (sugovornik V. C.).

Također, turiste razlikuju i po razdoblju u sezoni kada dolaze. Naime, oni turisti koji dolaze u predsezoni i postsezoni, dakle u travnju, svibnju i listopadu, su prema iskustvima pjevača više zainteresirani za grad, pa tako i za klapsko pjevanje. U srpnju i kolovozu najviše je kruzerskih gostiju koji pokazuju manje interesa.

Čitava je izvedba kreirana kao reprezentativni uzorak usmjeren na podraživanje potencijalnih klijenata. Iako će mnogi sudionici klapske scene slušajući izvedbe u Vestibulu pjevačima zamjeriti upravo taj eksploatacijski moment i prevelike mijene naspram tradicije (fluidnost pjevača među klapama, skraćivanje pjesama i posvemašnji izostanak interesa za izvedbu), kako piše Ceribašić prema Bourdieuovoj koncepciji kapitala (1997), usmjerenost glazbeništva (pa čak i onog tradicijskog) prema dominantno ekonomskom kapitalu je samorazumljiva.

Posljednja opisana situacija u Brunerovoj studiji jest svojevrsni primjer elitnog turizma u kojem su Masaji gotovo izjednačeni s turistima, pa ih pri bogatoj večeri zabavljaju pozivajući ih na zajednički ples, prijateljski se odnoseći prema njima te darujući ih sitnim suvenirima. Situacija je to u kojoj su razvijene binarne podjele između turista i “domaćih”. U Vestibulu je odnos prema turistima ipak drugačiji, situacija nije podudarna s onom Brunerovom. Pjevači

zapravo tijekom izvedbe ostvaruju minimalni kontakt s turistima, a znaju se događati propusti u prezentaciji:

Mi dođemo s mobitelom u ruci, malo smo bezobrazni zato šta smo otupili totalno. Nekad nekome zazvoni mobitel u džepu, nekad neko zakasni pa dođe u srid pisme. To je meni jako smetalo, to je nama smetalo, mi smo imali sastanke godinama i godinama, donosili pravila, zakone, sve je to palo u vodu. Dođe, ušeta u srid pisme na baritonu [glas koji je u klapskoj formaciji uvijek smješten u sredini, op. a.]. Sad jel to slušatelju smeta ili ne smeta, možda smeta onome koji zna kako bi to trebalo bit, možda konta da je to dio, da to tako triba bit. Mi često govorimo, par nas kojima je stalo malo više do toga, ka da šta veću glupariju napraviš, više in se sviđiš. Nekad se desi da zavariš u srid pisme od smija zbog nečega, svi se smiju, svima je lipo. Da mi sad uvatimo se plesat kolo, ovo ti je vrlo bitno, da se mi uvatimo za ruke ispod i pivamo *Čija je ono divojka*, to bi njima bilo deset puta interesantnije nego ovako da stojimo. Razumiš, toliko o klapskoj pismi i koliko je ona atraktivna. Nije (sugovornik H.B.).

Premda su reakcije turista u Vestibulu donekle ustaljene i ne uključuju pretjeranu interakciju s pjevačima, ipak ima izuzetaka. Sugovornici su svjedočili o različitim upitima turista, primjedbama i participacijskim pokušajima. Nerijetko se događalo da su turisti tražili pariture, pa bi s pjevačima razmijenili elektronske adrese.

Osim komunikacije s gradskom upravom, turističkim radnicima i turistima, zanimalo me kako izgleda komunikacija s građanima Splita, s „domaćima“. Oni o kojima pjevači najviše ovise i s kojima imaju najrafiniranije odnose su turistički vodiči. Već sam spomenula kako je predstavljanje koje vodiči imaju prije no što pjevači krenu s pjesmom ključno za uspjeh pjevačima. Jedan se vodič posebno ističe i gotovo svi sugovornici su se referirali na njega: Grgas, poznatiji pod nadimkom Megafon. Osim što vodičima dobro dođe odmor od pričanja, ako se potrudu u predstavljanju klape, pjevači im se na sebi jedinstven način oduže:

Znači taj Megafon, on nas savršeno predstavi i mi mu na neki način, ne znan kako to izvedemo, al nagradimo i njega i grupu mu sa recimo *Ćale moj* otpivamo. Ona je atraktivna, ima solo, ima neki *moves*, razvija se na kraju i puca u 5 različitih glasova u Cis-duru, znači tenor drži gore gis. Znači ako u Cis-duru završiš, gis je ton koji ovaj drži i onda gledaju turisti i ono, ka, to je njima super i to sve skupa (sugovornik H.B.).

Praksa dodjeljivanja nadimaka ne staje samo sa Megafonom:

Megafon ima tri člana familije i ima kćer koja je Minifon i ima još jednu ćer koja je još tiša od njega; ona je milifon. Je li mikrofون ili milifon, to se još nismo dogovorili. Ali je milifon, evo minifon i to se zna ko je. Ako neko na nekoga liči, onda staviš nadimak, ima Oliva, na primjer (sugovornik V.C.).

Kada je riječ o građanima prolaznicima koji svrate na Vestibul po dnevnu dozu klapske pisme, njih gotovo da i nema. Moji sugovornici svjedoče masovnom odljevu stanovništva iz Dioklecijanove palače:

Dođe stari Aki iz Doma za starije i nemoćne osobe sa Zente, on ti je svako jutro ima điradu, dođe o'de popit rakiju i ond ti svaki jutro dođe i nama otpiva jed'u pjesmicu sam, mi mu se nekad pridružimo ako možemo uvatit i to ti je to (sugovornik V.C.).

Ono što me najviše zanimalo, a najteže sam dobila od svojih sugovornika, je pitanje njihova odnosa prema ovom poslu i odnosa među pjevača tijekom radnoga dana. Zanimalo me je li preostalo ikakvih emocija tijekom izvedbe, kako krute sate kada ne pjevaju već iščekuju grupe, kako reagiraju na kritike upućene ovakvom modelu predstavljanja klapske pjesme i sl. Stekavši uvid u njihovu svakodnevicu na Vestibulu uvidjela sam da su kreirali malu subkulturu Vestibula. Njihova su osjetila izoštrena i za minimalne promjene koje se na tom prostoru odvijaju, bilo da se tiču njihovih izvedbi ili turista i njihovih reakcija. Svaka pojava ima svoj šaljivi nadimak; sam su Vestibul primjerice prozvali *vršom* aludirajući na zatvorenost prostora i prepoznajući sebe kao mamce za turiste – ribe. Ipak, najviše su me oduševili alternativni nazivi pjesama: *Čija je ono divojka* je Čiči, *Pismo moja hrli tamo* je

Pipi, a *Čale moj* je *Obični babo*. Ako se pjesma *Čale moj* prema preferenciji tenora izvodi u cis-molu, onda joj je nadimak *Karababo* zbog mnoštva predznaka koji odaju dojam crnine u notnom crtovlju. Ako se pak izvodi u d-molu, onda je nadimak *Albino babo*, zbog samo jednog predznaka koji ostavlja dojam bjeline u notnom crtovlju:

Izmišljamo te gluposti da nan brže prođe dan. Reka san ti da je ovo rudnik i mi pokušavamo sami sebi napraviti najlakše šta možemo. Teško je psihološki to izdržati. Stalno, i vodiči isto pucaju jer oni isto tako iz dana u dan ponavljaju jednu te istu priču i više puta dnevno, stalno isto, isto, isto (sugovornik H.B.).

Osim što su pjevači razvili svoj sleng i na taj se način još više povezali, maksimalno su ujednačeni u izvedbi. Dugogodišnja praksa pjevanja istog repertoara dovela je do toga da su pjevači maksimalno usklađeni u interpretaciji i savršeno osjećaju sve pjevače oko sebe:

Zna se točno koje harmonizacije... Kad dođe neko sa strane, neka zamjena, zna zapet jer nekako ti se s vremenom desi da taj prvi tenor napravi neku bazu, neki fjoret, ne znan, to godina, kako to slušaš, kupiš i prihvatiš to ko zdravo za gotovo. Ja više ne znan kako zvuči od Lučice *Pismo moja hrli tamo*.

I ono, dišemo ko jedan, šta se zvuka tiče, pivanja. Ono, tu si svaki dan, pivaš tri iste pisme svaki dan. Znači, trenutno ti se piva *Pismo moja hrli tamo* za uvod i *Kaleto moja draga*, to je osnova. Zato šta je to tenorima najlakše. Sve se po tenorima gleda, moraš, moraš. Ne smiš bit pizda, oni su baš ugroženi. Pivaju ekstremne visine i moraš in se prilagodit. Nije da oni pitaju nego kužiš sam da ako ga izgubiš da nemaš s kin radit (sugovornik H.B.).

Iako tvrde da je uistinu teško tijekom izvedbe izraziti neku pozitivnu emociju, sugovornik H. B. ističe: „ali ti moran reć, makar 10 puta, ma šta 10, 30 taj dan otpivali *Kaleto moja draga*, ja ću ako ne padnemo ili ako se nešto ne desi, ja ću svaki put uživati u njoj. Debil san, al šta ću.“

Takvu uživiljenost pjevača bilo mi je gotovo nemoguće primijetiti dok sam dva uzastopna ljeta „vrebala“ na Vestibulu i slušala mnoštvo izvedbi. Bez ovih osobnih kazivanja mojih sugovornika, izvedbe su mi izgledale pomalo nemarne i dosadne. Ipak, stalni dojam bio je da je izvedba dobra i ujednačena, fuzija među tenorima, a i ostalim dionicama bila je doista besprijeborna. Često sam primjetila neke neverbalne komunikacijske geste tijekom izvedbe povrh pokreta rukom koji imaju upraviteljsku ulogu, početak, kraj, dinamiku i tempo: rukom naznačeno značenje teksta, općenito pokreti rukom na dijelovima teksta koji imaju delikatna značenja, osmjeh kod izvođača kada bi izvedba bila ili jako dobra ili bi se dogodila neka greška i sl. Svakako, trenutci kada su izvođači djelovali najmanje zainteresirano bili su sami početci pjevanja za pojedinu grupu. Kao da bi vladao početni skepticizam. Kasnije bi se tijekom izvedbe javili ovi mali neverbalni znakovi prisnosti između pjevača koji su upućivali i na eventualno zadovoljstvo pjevača izvedbom.

Postavlja se pitanje zašto je ova praksa toliko omražena među klapskim sudionicima općenito, a i među izvođačima? Na moje predstavljanje teme, sugovornik H. B. je uzvratilo riječima koje sam izdvojila kao moto na početku ovoga poglavlja. „Tema: užas. Podnaslov: užas.“ Nije to rekao zato što misli da je moj odabir teme loš već je to njegovo mišljenje o zbivanju o kojem pišem. Tržišni moment koji guši kreativne iskorake, te uopće potrebu za kreativnim iskoracima, u njegovom je slučaju presudio da emocije prema ovoj klapskoj situaciji budu negativne. Ništa manje direktno neodobravanje nisam dobila ni od ostalih splitskih klapskih pjevača. Možda glavni razlog leži u činjenici da su klape koje nastupaju u Vestibulu iste one klape koje, ako se ravnamo prema Čaletinom trodijelnom modelu, prestaju biti *festivalske* te su se u potpunosti pretvorile u *moderne*. Prema riječima Maje Milošević (2011), riječ je o novom tipu klape sklone okretanju novim izvorima (najčešće popularnoj glazbi) te novom načinu prezentiranja i komuniciranja. Popularna je među najširoom publikom, naklonjena suradnji s *pop pjevačima* te posezanju za elementima popularnih

žanrova kao što su *rap*, *soul*, *rock*, *raggae*. Velika popularnost ovih klapa unatoč znakovitom iskoraku od tradicije možda je najsporniji moment u očima klapskih pjevača koji i dalje prednost daju isključivo a capella programu,¹² a nemaju toliku naklonost publike niti poticaje iz grada. Ako to i jest takvim skupinama pjevača razlog zazoru prema Vestibulu, on ne objašnjava razloge nezadovoljstva među pjevačima koji sudjeluju u izvedbama u Vestibulu. Iako je prostor u kojem nastupaju, kako se očituje i po preferencijama drugih vokalnih izvođača, uistinu idealan i jedinstven, način predstavljanja i ostali uvjeti rada nisu planski promišljeni te dugoročno izazivaju nezadovoljstvo unatoč početnom oduševljenju.

¹² Važno je napomenuti kako kod ovih klapa davanje prednosti a capella programu ne isključuje mogućnost nastupa uz instrumente ili izvođenje skladbi s utjecajem popularne glazbe. Ipak, ti nastupi ne ugrožavaju udio ni kvalitetu a capella programa.

Oliver: kulturna prisnost i stvaranje simbola grada

Skupilo se toliko ljudi, organiziralo se prikopalo, od Hvara, pa iz Brača, one Brodi ono sve skupa, ono je čudo, nema onome danu, ne daj Bože da ti niko umre, nađite mi jednoga čovika da bi blizu bilo to onako kako šta je njemu bilo. Ja mislin da nema
(Boris Gugić – Brico).

Ljeto 2018. godine bilo je ono u kojem je biti državljanin Hrvatske značilo doslovno utjeloviti svoje državljanstvo. Nakon spektakularnih zbivanja u cijeloj zemlji koja su popratila Svjetsko prvenstvo u nogometu na kojemu je Hrvatska osvojila drugo mjesto i iznudila građanke i građane na nikada viđena slavlja po ulicama, niti mjesec dana kasnije, Hrvatsku je zatekla tužna vijest: 29. srpnja, nakon teške bolesti preminuo je pjevač Oliver Dragojević. Sa napunjenom 71. godinom, Oliver je iza sebe imao pjevačku karijeru od više od četrdeset godina. U svojoj je gotovo polustoljetnoj karijeri ostvario toliko pjevačkih bisera koje će teško netko dosegnuti (Pelaić 2019:164), a interpretacijama koje su izvirale iz čistog talenta pokrivaio je veoma različite žanrove. Njegova bogata pjevačka karijera svoj uspon duguje ponajviše Splitskom festivalu:

Oliver Dragojević prvi put nastupa na Festivalu 1967. pa, nakon stanke, kontinuirano i s velikim uspjesima, od 1974. do 1992. godine. Festivali u Splitu na kojima je osvojio nagrade: 1974., 1976., 1978. – godina uspona (s 3 Runjićeve pjesme u 3 različite kategorije osvojio 1. nagrade), 1980., 1982., 1988., 1989., 1990., 1992. (Perinić 2007:84).

I nakon što je prestao nastupati na Splitskom festivalu, Oliverova karijera ispreplitala se stalno sa Splitom u kojem je živio i ostvario brojne nastupe:

[O]n je po svemu bio antizvijezda. Od njega se nije moglo uzeti puno, nije se razbacivao izjavama, teško ga je bilo privoljeti na razgovor. Ne zato što je bio hirovit. Upravo suprotno! On je odrastao i živio u sredini koja ne priznaje veličine. To je osjetio Goran Ivanišević, Đurđica Bjedov, brojni pjevači i veliki svjetski umjetnici. Njegovi nastupi u njujorškom *Carnegie Hallu*, londonskom *Royal Albert Hallu*, pariškoj *Olympiji*, *Opera Houseu* u Sydneyju, Porini, odlikovanja i sve ostalo, prihvaćeni su kao podatak. I ništa

više. A i on sam nije tomu davao do značaja. I kad nije bio na pozornici on se ponašao kao obični građanin u prolazu od kuće do splitske Rive, peškarije. I u tome je isto tako njegova veličina. Njega se ljeti nije ni na koji način moglo privoljeti da negdje pjeva. Ne, on je tražio svoj mir u kući u Veloj Luci, u svojoj barci. On je zapravo bio obični čovik iz naše kuće, iz našeg dvora (Pelaić 2019:162).

Upravo je njegova jednostavnost u odnošenju prema ljudima i događajima o kojoj piše i Goran Pelaić bila presudna da ga Splićani zavole i da postane neprikosnoveni pjevački simbol Splita. Oliverova povezanost s klapama bila je očita u brojnim suradnjama, ponajviše s klapom Ošjak, ali i Hum, Intrade, Bonaca, Trogir, Filip Dević, Kapric, Luka i dr. Kako se vidi u brojnim videozapisima, a i prema kazivanjima onih koji su ga poznavali, Oliver je volio pjevati klapske pjesme i nije odolijevao uz gitaru zapivati *sotto voce* uz klapu,¹³ a još više od toga, klape vole pjevati za njih napisane obrade Oliverovih pjesama. Kako bi se lakše razumjela poveznica Olivera i klapa koja postoji, slijedi kratki opis izvedbene kategorije koja se među klapskim sudionicima naziva klapske obrade.¹⁴

Sažeti opis nastajanja klapskih obrada glasilo bi ovako: obrađivači, koji su mahom i voditelji i poznavatelji klapa prema vlastitim preferencijama odabiru repertoar iz popularne glazbe i prerađuju ga za a capella klapu. Na temelju iskustva pjevanja u klapi i osmišljavanja pogodnih repertoara, došla sam do spoznaje da je klapska obrada popularne pjesme na repertoarima ponajviše kako bi pridobila publiku, kako kaže i autorski dvojac Biti i Grgurić: „Na tradicionalnim večerima se osvaja status, a na netradicionalnima se osvaja publika“ (2010:143). Ipak, klapske obrade prerasle su u svojevrsnu izvođačku tradiciju s jasno određenim pravilima kako se ne bi posve ukinula poveznica s tradicijom klapskoga pjevanja.

¹³ Informacija preuzeta iz internetskog članka: <https://morski.hr/2018/07/29/video-iz-1970-otkrivamo-nepoznatog-olivera-klape-obicaje-i-zivot-vela-luke/> (pristup 11. kolovoza 2020.).

¹⁴ Iako se možemo s pravom upitati zašto se ta kategorija repertoara ne naziva obradom za klape, umjesto klapske obrade, naziv klapska obrada preuzela sam od samih sudionika na klapskoj sceni te sam ga koristila čitavim ovim radom.

Realnost je uistinu takva da je u klapskim repertoarima, uz obrađene narodne napjeve i skladbe skladane u klapskom duhu i za klape, gotovo uvijek i klapska obrada. Obrade su tako postale konstanta, nova norma, premda takav status još nisu zadobile u znanstvenoj literaturi koja nastaje o klapama. Inicijalnu važnost za klapske obrade ima Nikola Buble te nosač zvuka Čale moj, a izvođač je klapa Trogir. Nakon Buble koji je obrađivao mahom pjesme Zdenka Runjića, inače u izvedbi Olivera Dragojevića, kao pionirski obrađivač se iskazao i Rajmir Kraljević. On je postigavši uspjeh kao voditelj klape Cambi krajem 90-ih godina bio i organizator te umjetnički voditelj prvih Večeri dalmatinske pisme. Njegova suradnja sa splitskim *rock* glazbenikom Zlatanom Stipišićem Gibonijem rezultirala je iznimno uspješnim obradama koje su bile zapažene i na Festivalu dalmatinskih klapa u Omišu u razdoblju od 1996. do 2001. Klapskim obradama veću su pažnju u svojim radovima do sada posvetili jedino Joško Čaleta i Maja Milošević (Čaleta 2004, Milošević 2011). Premda su slični eksperimenti muškim klapama već odavno poznati, klapski ih festivali ih tretiraju različito: od potpunog izostavljanja i stigmatizacije do izravnog spominjanja kao mogućnosti uvršavanja u repertoar za nastup.

Kakav god bio status klapskih obrada i imajući na umu povijest klapskih obrada, nije neobično da su Oliverove pjesme postale standard kada je u pitanju kategorija klapskih obrada. Ako postoji neka nepisana hijerarhija među klapskim obradama, popularna glazba dalmatinske provenijencije definitivno prednjači, a na vrhu je zasigurno Oliverov opus. Ovaj kratki pregled povezanosti Olivera i klapa samo je doprinos ka razumijevanju zbivanja koja su se odvila nakon Oliverove smrti.

Odlazak Olivera Dragojevića potaknuo je SPLICANE da, upravo njegovim stihovima, isprate dan kad smo ostali za jednu veliku dušu manji. Ženski zbor Marjanke iz Splita napunile su večeras Pjacu u samom središtu grada na kojoj su se spontano zajedno s

građanima počeli okupljati od 21 sat i započeli pjevati pjesme Olivera Dragojevića opraštajući se tako sa legendom hrvatske glazbe.¹⁵

Kako u nastavku piše portal net.hr, građani su došli, zapalili svijeće i pjevali Oliverove pjesme nekoliko sati, ponavljajući često pjesmu *Nedostaješ mi ti*. Iako sama nisam bila na tom okupljanju, uvidom u brojne videozapise koji su tada nastali primijetila sam brojne klapske pjevače na tom događaju. Isticale su se pjevačice ženske klape Filip Dević koje su osim navedenog zbora Marjanke često predvodile pjesmu. Neke od članica su bile moje sugovornice. Istaknule su kako su za ovo okupljanje saznale na Facebooku, preko profila jedne od radijskih voditeljica koja je i kao voditeljica klapskih koncerata aktivna na klapskoj sceni. Kako ih za Olivera vežu i zajednički nastupi, nije im trebalo dugo da se okupe i dođu na Pjacu gdje su već zatekle članice zbora Marjanke. Opisujući ovaj događaj, ističu emocije koje su prevladavale tijekom tog pjevačkog okupljanja:

Bilo je dirljivo, jednostavno smo se progurale, vidile smo jedna drugu, neko je počea od Marjanki ili neko dole od ljudi u gomili bi započea neku pismu, svi su pivali, svi.

Građani su pivali, svi. Trajalo je i dvi ure i više. Kad san ja došla, bilo je već krcato ljudi, primjećivala san samo iz daleka ono kako neko prolazi i da bi se zaustavljali i pridružili se pismi. Tako da mi je to baš bilo nabijeno emocijama. (...) To se pivalo ko šta za stolon za rođendan pivaš, još sa tugon u srcu, ja san u nebo gledala dok san pivala, nisan sad vidila sve oko sebe, bile su nan oči, meni su bar, ono, dok san pivala, štipala san se da ne cmizdrin. (...) Mislin, jedna večer za pamćenje. Tužno je, zaista bilo tužno, ali nam je bila čast da smo mogli na taj način cijelu situaciju popratit (sugovornica Z.A.).

Sugovornice su isticale emocionalne momente koje su smatrale važnijima od konkretne izvedbe. Sama činjenica da su na Pjacu došle kao klapa u gotovo punom sastavu ima težinu, upućuje na mogućnost izvedbe u klapskom troglasju ili četveroglasju. Navele su kako njihovi

¹⁵ <https://net.hr/danas/hrvatska/split-odaje-pocast-neprezaljenom-oliveru-gradani-se-spontano-okupili-na-pjaci-i-u-cast-pjevacu-zapalili-svijece-i-zapjevali/> (pristup 11. kolovoza 2020.).

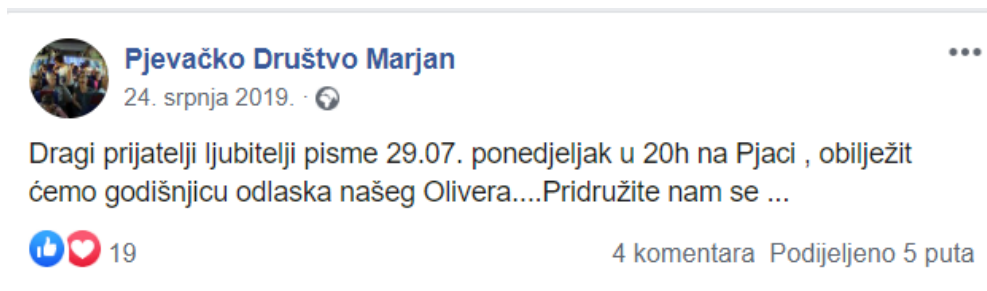
kolege iz muških klapa nisu bili u punom sastavu pa se nisu mogli pridružiti pjesmi: „Bili su neki moji (...) prijatelji pivači ali nisu se mogli oformit ko klapa pa nisu mogli zapivat, ali su s nama bili tu, sudjelovali su (sugovornica K.L).“ Na neki način, tijekom razgovora, sugovornice su se nastojale ograditi od rasprave o kvaliteti njihovih izvedbi, stavljajući u prvi plan emocije koje su prevladavale: „Mi smo sa srcen i dušon pivali za Olivera, nismo razmišljali ajme oće li bit znaš sve čisto, očemo li pivat u četiri glasa, ono, pivalo se. Recimo, neke pisme smo mi imale obrade od Olivera pa smo mogle otpivat u četiri glasa. Baš nas je bilo briga šta će ko reć (sugovornica Z.A.).“ Masovnost događaja i široka participacijska dimenzija utjecala je na izostanak troglasja i četveroglasja, tj. finijeg klapskog sloga. Iako bi se ovaj događaj repertoarno, po izrazu i razumijevanju moglo smatrati klapskim, ne bih se usudila staviti taj predznak. Ipak, ova spontana kulturna izvedba nije zanemariva kada se proučava klapskost grada Splita. Nije naodmet spomenuti kako su se u prošlosti odvila zbivanja slična ovom. Iako je karakterom to okupljanje bilo posve drugačije, nakon smrti Dina Dvornika, na Peristilu je održan rasplesani oproštaj:

Peristil se rasplesao u Dinovom ritmu, a iz tisuća grla spontano su krenuli stihovi o gradu čiji je jedan od najboljih izdanaka bio upravo – Dino Dvornik. Bio je to ispraćaj u njegovoj maniri – veseo, rasplesan, neprestano isprekidan skandiranjem “Dino, Dino”, dok su iz zvučnika treštale njegove pjesme.¹⁶

Dok je oproštaj od Dina Dvornika bio masovnije popraćen, nakon smrti Ljube Stipišića okupilo se pedesetak ljudi na Peristilu. Jedan od mojih sugovornika koji je bio na spontanom okupljanju povodom smrti Ljube Stipišića ne pronalazi poveznicu između spomenutih okupljanja i onog koje se odvalo za Olivera na Pjaci. Ipak, moj je dojam kao da na neki način postoji model prema kojem se Split odnosi prema svojim velikim i zaslužnim ljudima iz područja umjetnosti. U tom smislu spontano okupljanje povodom Oliverove smrti na Pjaci ne

¹⁶ Preuzeto iz: <https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/showbiz/adio-dino-splicani-se-na-prepunom-peristilu-oprostili-od-dina-fotogalerija-20656> (pristup 12. kolovoza 2020.).

ishodi kao novost već su ovakvi ispraćaji velikana u „grlima“ SPLICANKI i SPLICANA. Ipak, za razliku od okupljanja u čast Dinu Dvorniku i Ljubi Stipišiću, okupljanje u Oliverovu čast se ponovilo i godinu dana kasnije, 28. srpnja 2019. Bilo je najavljeno na Facebook stranici zbora Marjanke.



Objava na Facebook stranici zbora Marjanke

Kako je 2019. godine događaj potaknut od strane zbora, izostao je dolazak klapskih pjevačica i pjevača u punom sastavu. Ipak, građani su se odazvali i gotovo dva sata Pjacom su se orili Oliverovi hitovi. Pjevačice su se smjestile na trijem Stare gradske vijećnice koja ima centralnu poziciju na Pjaci, a građani su se zaustavljali ispred, baš kao i prethodne, 2018. godine. Okupljeni građani su pristupali u slavljeničkom duhu, a zapalili su i nekoliko bengalki, što je u Splitu odraz svečanosti i važnosti trenutka. Pjesme su se relativno brzo izmjenjivale uz česta ponavljanja; uostalom, mijenjali su se i sudionici, jedni su odlazili, a drugi dolazili. O okupljanju su izvještavali i mediji te su internetom ubrzo kružile i snimke. Naredne, 2020. godine, Marjanke su opet došle na Pjacu u istom terminu, ali ovoga puta bez najave na Facebooku u kojoj pozivaju građane da se pridruže. Pjesma je 2020. potekla sa štekata jednog od kafića na Pjaci i nije bila masovno popraćena kao protekle dvije godine.

Centralno zbivanje vezano za oproštaj od Olivera Dragojevića u Splitu bio je ispraćaj prema Vela Luci i komemoracija u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. Od trenutka kada se saznalo da je Oliver preminuo, cijeli je grad pričao o tome gdje će i kada biti ispraćaj i pogreb. Dodatnu težinu i važnost imalo je proglašenje Dana nacionalne sućuti. Već su i same najave bile indikatorima da će događaji toga dana biti posebni. Posebno zanimljivom, s

obzirom da se ticalo zvuka i tišine, mi je bila uputa svim ugostiteljskim objektima u blizini Rive i na Rivi da ne puštaju glazbu uopće nekoliko sati prije samog ispraćaja kako bi tišinom odali počast i pridonijeli željenom ambijentu ispraćaja. Vjerujem da je tada mnogima, a ne samo meni, ta tišina u centru grada u sredini turističke sezone bila novo iskustvo koje je ostavilo dojam na cjelokupno zbivanje i produbilo svijest o važnosti tog događaja.

Komemoracija u HNK kojoj su prisustvovali samo obitelj, državni vrh i bliži suradnici nije toliko indikativna za ocrtavanje stanja u gradu, premda su i na komemoraciju pozvane klape kao izvođači: Cambi i Contra. Središnjim događajem za građane bio je ispraćaj s Rive. Nakon što su u Crkvi sv. Frane na Obali obavljeni obredi u krugu obitelji i užih prijatelja, pogrebna povorka je krenula od Trga Franje Tuđmana, preko Rive do gata Sv. Nikole.¹⁷ Bivajući i sama na Rivi, tada sam, iako potpuno nesvjesna važnosti Oliverove karijere, te poznavajući samo dio opusa, plakala zajedno s ostalima za pjevačem, a u glavi su mi se vrtile misli kako ništa više neće biti isto. Osim što mi je bilo samorazumljivo doći na ispraćaj, pripremila sam se za taj događaj kao da idem na sprovod nekom poznaniku – u nijednom trenutku nisam o tom događaju razmišljala kao o atrakciji niti sam išla iz znatiželje. Prostor oko crkve sv. Frane je bio već prepun ljudi, a isto tako i ostatak prostora gdje je trebala proći povorka s lijesom. U sredini Rive bio je ostavljen prolaz, a oko prolaza su bili natiskani ljudi. Zvono na crkvi je označilo izlazak lijesa iz crkve. Reakcije na prolazak lijesa bile su u početku samo tišina, a kasnije i pljesak, pogotovo tamo gdje je u tom trenutku lijes prolazio. Na sredini Rive stajala je pozornica koja inače služi za ljetne večernje nastupe, a na nju je stala klapa Contra koja je otpjevala Oliverove pjesme *Cesarica* i *Moj lipi anđele*. Na samom početku izvedbe, bilo je malo onih koji su se priključili klapi i pjevali zajedno s njom. Tek kasnije, kako je jačao pljesak, tako su se ljudi usudili i pjevati, ali sve ispod glasa; nije bilo onog

¹⁷ <https://www.24sata.hr/show/ispracaj-u-splitu-oliver-krece-na-svoju-posljednju-plovidbu-584438> (pristup 12. kolovoza 2020.).

slavljeničkog momenta koji je bio prisutan na Pjaci nekoliko dana ranije. Nakon što se lijes počeo približavati gatu sv. Nikole na kojem je čekao brod, pjevanje je prihvatila klapa Iskon koja je bila smještena na gatu bez pozornice, samo sa mikrofona. Jedan od članova je bio moj sugovornik i o ovom događaju priča bez emocija, samo uz sjećanje na, iz njegove perspektive, neuspjeli nastup:

Slušaj, ja Oliverov ispraćaj pamtim po tome šta je klapa Iskon zvučala grozno. To mi je na prvome mistu. A sad osjećaji, to mi je manje bitno jer tu smo se propisno osramotili. (...) Sad se ne sićan više šta smo tribali pivat, znan da nas je zeznija gradonačelnik jer je doša do nas, nešto je to zapelo sve, mi smo tribali pivat dvi pisme, *Galeba* i neman pojma šta još. I onda gradonačelnik kaže jel možete *Vjeruj u ljubav*, malo onako zeznuta, to je G-dur. (...) Bili su užasni uvjeti neki, vrućina, nismo imali monitore, nasuvo, nismo se čuli, ono, užas. I onda je ja mislin doša gradonačelnik jer je kasnije tribalo još jednu, a to je opet ono, nabrzaka, nađi tonalitet koji paše ovo ono, na uvo, nije se to dogovorilo. Uglavnon, volija bi da to nismo pivali (kazivač H.B.).

Ipak, kasnije u razgovoru H.B. napominje kako smatra čašću što su od strane grada i turističke zajednice izabrani za ovaj nastup; također, pozdravlja činjenicu da su uopće izabrane klape jer da su bili neki drugi pjevači ili pjevačice solisti, „ne bi to bilo to“. Teško je reći koja bi klapa funkcionirala bolje u ovim uvjetima kada nije samo masa ljudi koji prate prijenos ili slušaju s Rive prouzrokovala faktor treme, već je ključna bila svjesnost o tome da se pjeva Oliveru, i to posljednji put. Iako ovaj sugovornik za nastup klape Contra na Rivi smatra da je bio izvrstan, neki drugi moji sugovornici koji nisu na ispraćaju pjevali u nijednoj od klapa već kao i ostali građani došli na Rivu i sudjelovali u ispraćaju, nisu zadovoljni izvedbama koje su ostvarile klape Contra i Iskon i smatraju da je trebao biti drugačiji izbor klapa:

(...) ne znan ko je njih uopće zva tamo i zašto bi oni bili odgovarajuća muzička podloga, ja mislin da se on [Oliver, op. a.] prvi s tin ne bi složija. Em i ne znan do čega je bilo, do

razglasa ili do čega, ali pogotovo Iskon, to 'e bilo grozno slušat. Znači ,to nije bilo na razini. Klapski predznak tog ispraćaja, možda i nije, mislin, Oliver je volia to, klapa ga je njegova, kućna klapa, de facto klapa Ošnjak su ga i pokopali, tako da je njegov život usko prožet s klapama i kažem ti, na ovim druženjima u Veloj Luci, on je tu bi'a s gitarom, i piva je, družili se, ima čak i snimke i slike toga. Tako da je to okej, ne znan ko bi ga bolje pozdravija na taj način. (sugovornik N. C.)

Sugovornik napominje kako klapa nije bila plaćena za ovaj nastup te su izabrani zbog dužnosti koju imaju u Vestibulu: biti na raspolaganju Turističkoj zajednici i Gradu. S obzirom da mi nije bilo moguće doći do predstavnika Turističke zajednice i Grada, ne mogu tvrditi da je odabir klape kao izvođačkog tijela za ovaj ispraćaj bila stihijska odluka. Možda je do odabira došlo kako bi se izbjegle nesuglasice i konkurentski odnosi među pjevačicama i pjevačima s popularne scene, te je klapa shvaćena kao rješenje koje će svima biti prihvatljivo. Kako bilo, izvedbe klapa omogućile su stvaranje zajednice. Građani su lakše participirali, bile su manje naglašene granice između umjetnika i publike: klapa je stvorila interaktivnu društvenu prigodu unatoč činjenici da je i dalje ostala specijalizirano izvođačko tijelo koje je inače u nekim drugim situacijama izdvojeno i jasnim barijerama odijeljeno od mogućnosti sudjelovanja publike.¹⁸

Nakon što je lijes ukrcan na Jadrolinijin katamaran i ispraćen brodicama, deseci tisuća ljudi razišli su se s Rive. Moje iskustvo sudjelovanja u ovom događaju intenziviralo se pogotovo nakon samog ispraćaja. Nakon što sam s prijateljima kratko sjela u kafić na piće, krenuli smo gradom i pjevali na nekoliko mjesta. Moj je dojam bio kao da su Oliverove pjesme stalno u zraku i čekaju da netko posegne za njima kako bi iznudio još osjećajnih reakcija kod prolaznika. Trebali ste samo početi pjevati i u tren oka bi se okupilo mnoštvo ljudi željno sudjelovanja. Iako mi je u tom trenutku takva reakcija prolaznika bila potpuno

¹⁸ Shvaćanje ovog događaja kao participacijskog, a ne predstavljačkog omogućio je uvid u studiju Thomasa Turina: *Music as Social Life* (2008:29).

razumljivom, promatrajući kasnije, shvatila sam koliko je to bilo neobično uzevši u obzir „unutargradske razjedinjenosti i apatije“ (Vukušić 2007:9). Hodajući od kafića prema mulu, Matejušci na kojoj i obično sjedimo i družimo se u večernjim satima, zaustavljali smo se na akustičnim mjestima po Dioklecijanovoj palači i otpjevali po koju pjesmu. Velika većina prolaznika se zaustavljala i nerijetko pridruživala. Naposljetku smo stali i na Rivu, na isto mjesto gdje je stajala i klapa Contra, samo ne penjući se na pozornicu. Nismo došli ni do kraja pjesme i već je oko nas bilo skoro pa stotinu ljudi željnih pjevanja. Sami su predagali koju pjesmu bi trebali pjevati sljedeću ili su i sami započinjali. Isti scenarij odvio se i na Matejušci. Ljudi su postupali izvan očekivanja i bili u potpunosti otvoreni pjevanju kojeg se inače smatra specijaliziranom vještinom, a priključivanje u pjevanju nepoznatim ljudima društveno neprihvatljivim činom. Grad je tih dana, jednostavno, više no ikad pjevao. Takve istupe građana u velikom odazivu ne treba promatrati i vredovati isključivo kroz aspekt klape. Iako su izvedbe bile neformalne i amaterske, treba ih proučavati kao drugačiji oblik umjetnosti i kao takve konceptualizirati i vrednovati (Turino 2008:25). Osim još snažnije spoznaje o tome da klapu definira bivanje u društveno-kulturnoj sredini, u ovim se događajima preslojavao način na koji se Splitsani opraštaju od svojih velikana te jasna poruka hrvatskoj javnosti kako je klapa kao izvođačko tijelo osnovni glazbeni predstavnik grada.

Afteri: specijalizirani užitak klapskih sudionika

Često znamo tako pričati o stvarima koje su nam se dogodile; najčešće pričamo o stvarima koje su nam se dogodile na *afteru*. Svoj nastup na nastupu vrednuješ, prisjetiš ga se, neke stvari su bile uspješnije ili manje uspješne, ali *after* je ono čega se stvarno, stvarno sjećaš. I po tome ćeš možda odlučiti, sigurno ćeš po tome odlučiti oćeš li na tu smotru opet doći ili nećeš. After je osobna karta te smotre, festivala.
(iz razgovora sa F. M.)

Nakon uvida u opisane četiri prakse koje u gradu Splitu sadrže klapsko pjevanje, mogu reći kako je za jedan dio građana klapsko pjevanje važno. Gotovo podjednako se javlja i u situacijama koje se odvijaju spontano i u onima koje organiziraju gradske vlasti. Proučavajući klapski pokret i prateći klapski diskurs, primjetila sam kako situacije u kojima klape uživaju uvijek podrazumijevaju nastup u javnosti. Iako su sve ove do sada opisane situacije usmjerene prezentacijski te je publika ta koja ih najviše oblikuje, posve drugačija situacija ishodi kao ona u kojoj klape ipak najviše uživaju. I sama sudjelujući u klapskom svijetu, prepoznala sam klapska druženja koja se često nazivaju „klapski afteri“ kao vrlo interesantnu pojavu vrijednu pozornosti. Ne mogu sa sigurnošću utvrditi kada su klapska druženja nakon nastupa prerasla u kategoriju koja se izdvaja od službenog dijela i vrednuje kao samostalna od strane sudionika. Važnost koju takva druženja imaju za klapske sudionike tek je u ovom radu manifestirana istraživanjem i podrobijom analizom, drugi autori koji pišu o klapskom pjevanju i pokretu nisu se zasad bavili ovom temom. Premda ova praksa nije isključivo splitski proizvod nego je podjednako važna za sva mjesta u kojima postoje klapski nastupi, postala je sastavnim dijelom formiranja identiteta klapskih pjevača i kao takva je važna za razumijevanje suvremene klapske scene. Kako sam već napomenula u uvodnom poglavlju ovog rada, iako je riječ o situaciji neformalnog muziciranja, tijekom godina se iskristalizirala jasna struktura klapskih *aftera*, počevši od samog naziva koji se ustalio¹⁹ i najčešće se koristi

¹⁹ Teško je utvrditi kada je i tko uveo ovaj naziv, ali je činjenica da je termin prihvaćen kod svih mojih sugovornika, čak i onih koji ne preferiraju ovaj naziv, o čemu pišem u nastavku.

kako bi se imenovala ta praksa pjevanja tijekom večere iza nastupa. Koriste se još i nazivi domjenak ili *afterparti*, ali prednjači skraćeni naziv *after* iako kod nekih sudionika postoji otpor prema tom nazivu:

Iako, opet ta rič *afterparti*, ne znam bolju riječ ali mi toliko ide na živce da je nastojim ne koristiti. Ono, druženje posli, znan da je nespretnije ali uvijek, mislim, ne, ne, to je sad uvriježeno, tu nema spora. Ali ja uvijek, kad sam u mogućnosti, uvijek nastojim reć druženje posli ili večera. Iako to najčešće nije večera tog tipa (sugovornik N.C.).

Ovo će poglavlje izložiti uobičajeni i najčešći slijed aktivnosti tijekom aftera te pokušati sažeti različite okosnice koje utječu na uspješnost ili pak neuspješnost jednog aftera.

O ovoj sam temi pričala s više sugovornika i sugovornica iz različitih klapa od kojih neke niti nisu splitske klape. Također, premda sam i sama kao sudionica ili kao promatračica sudjelovala na afterima, upravo u Splitu u posljednje vrijeme nedostaje klapskih aftera iz jednostavnog razloga: nema klapskih koncerata. Prvi preduvjet održavanja aftera je prethodni formalni nastup na festivalu, smotri ili koncertu. Što je više klapa na okupu, to je izglednije da će after biti duži i bogatiji pjesmom. Moji sugovornici ističu kako je važan prostor u kojem se održava susret nakon nastupa: uobičajeno nakon nastupa slijedi večera tijekom koje se u jednom trenutku započne pjevati. Idealno je kada se u isti prostor mogu smjestiti sve klape koje su sudjelovale na nastupu, kao i poneki gosti koji se uglavnom pridruže nekoj od klapa koju poznaju. Kada je prostor dovoljno velik da u njega stanu sve klape, onda je tijekom pjevanja za večerom komunikacija nesmetana što dovodi do raznovrsnijih kombinacija u pjevanju: „prostor u kojem se ti možeš osjećati ugodno i u kojem si na dobrim lokacijama u odnosu na druge klape. Znači da ste blizu jedni drugima i da se možete slušati. I da se možete u jednom trenu udružiti” (sugovornica F.M.). Osim kapaciteta prostora, važan je i tip prostora: „drugo ti je pivat u predsoblju hotela, a drugo je u konobi i u staroj kući.“ Čini mi se kako ovu konstataciju mog sugovornika nije oblikovala njegova čežnja za arhaičnim, „iskonskim“ prostorima kakvu se često može prepoznati u iskazima nekih klapskih sudionika.

Riječ je jednostavno o praktičnim razlozima: što je prostor uređeniji i veći, to više ljudi mora biti zaposleno da bi ga održavali te trajanje i tijek aftera ovisi o voditeljima tih prostora. Ako je riječ o nekom privatnom prostoru, veće su šanse da će sudionici biti slobodniji u njemu. Nadalje, važno je da je dostatno hrane, a pogotovo pića (naročito alkoholnog) koje će se nastaviti konzumirati i nakon što se hrana pojede, vrlo vjerojatno dok god ga ne nestane. Također, ovisi i kojim se danom održava nastup: nastupi tijekom tjedna nisu pogodni za dugotrajni after zbog radnih obaveza koje većina sudionika ima u jutarnjim satima sljedećeg dana. Također, ako klapa nije iz mjesta u kojem je nastup, ako je na gostovanju, poželjno je da ima organiziran smještaj kako bi se te večeri mogla opustiti i pridonijeti atmosferi na afteru.

Moji sugovornici napominju kako je za uspješnost aftera posebno važan aspekt raznolikost sudjelujućih klapa. Mora postojati balans među klapama prisutnima na *afteru*, a kao kategorije izdvajaju mladu lošu klapu, mladu dobru klapu, starije izvrsne klape te, kao važan faktor, kombinaciju muških, ženskih i mješovitih klapa. Često mlade klape koje još nisu vješte izabiru krivi repertoar:

Jer sve klape kad počnu tek pivat, se malo previše uživljaju i pivaju, ka deru se i pivaju pisme ka *Projdi vilo*. Znači ono, *U poju se*. Samo nemojte molim vas pivat to. I deru ti se i krivo ti pola toga pivaju i bude naporno. Žaj mi bude i moraš ih ka prihvatit (sugovornica A.Ž.).

Mogući problem u vezi starijih i iskusnijih klapa je da ne žele pjevati na afterima: „pozvat neku vrhunsku klapu koja će kasnije nestat, izist na brzinu svoje i popit i uvatit crtu i ništa ne zapivat (sugovornik I.V.)“. Jedna od sugovornica uspješan after vidi kao iskazivanje zahvalnosti domaćinima za gostoprimstvo:

(...) onda možeš reproducirat tu ugodu i na jedan način da se zahvališ svojim domaćinima dobrom pjesmom. Da sam ja domaćin, i da se klape osjećaju dobro i da mi cijelu večer pjevaju, ono, iz naftalina one stvari, i, na kraju krajeva, to ti se nakon nekog trena, dođe do potpunog rasula, pjeva

se sve i svašta, ne dođe se na baš klapski pop ali baš se izvuku neke stvari prastare. I to bude genijalno (sugovornica F.M.).

Različiti sugovornici su na sličan način tipizirali aftere:

Nekad se zna od početka da će se pivat samo popularne pisme pa se ljudi izmjenjuju, pivaju svi skupa ili se uzme gitara, to mi je najgore. Koja klapa taj dan ima neku najbolju energiju, ako povede tu energiju u nekom smjeru, svi idu za tim. Najgore je kad se uzme gitara, onda drugo najgore mi je kad pivamo svi u glas, al mislim to mi je dobro zato šta ne moramo ništa pivat, svi smo opušteni i možemo pit, bar ja. A onda mi je najbolje kad piva svak svoje i kad se izmjenjujemo i to deračke pisme, a onda mi je najbolje kad se pivaju mirne pisme (sugovornica L.K.).

Nekad je afterparti izgleda da jedna klapa piva cilu večer, a drugima je svima to toliko dobro da nemaju potrebu pivat; drugi vid je da piva jedna pa druga pa treća, pa se tako prijateljski razmjenjuju, a treća je ono već nadjačavanje i klapa i tenora. A najčešće je tu pitanje tenora i ega i taštine, kad se to pretvori u takav dijalog nasilnog tipa, tako da ono, ako ćemo tipologiju radit, onda su to nekakve tri varijante, a ima i četvrti, najgori ishod kad niko ništa ne piva i kad ljudi odu po ure nakon (sugovornik N.C.).

Iz vlastitog iskustva, a i razumijevajući ono što sam čula od sugovornika, kada se klape međusobno ne poznaju osobno, večer će najčešće završiti prijateljskim izmjenjivanjem klapa na afteru. Ako se pak već duži niz godina susreću na formalnim nastupima, tada je vjerojatnije da će na afterima pjevati u različitim kombinacijama, a ishod u kojem svi pjevaju zajedno odvija se kada se nađe dovoljno vješt i glasan tenor (ili više njih) koji bi iznijeli takav tip večeri do kraja. Varijanta koju je jedan od sugovornika spomenuo kao najgori ishod (potpuni izostanak pjesme) dogodi se kada se ne poklope kombinacije klapa ili je ponuda hrane pića ili pak prostor toliko loš da klape nemaju razloga ostajati duže, a uslijed nezadovoljstva nedostaje razloga za pjesmu. Ipak, postoje svjedočanstva kako ponekad, upravo uslijed loših uvjeta na afteru, klape u motivacijskom stanju inata postignu ugodnu pjevačku atmosferu kako bi same sebi nadoknadile ono što im domaćin nije omogućio.

Kada sam god bila na afteru, bilo mi je zanimljivo promatrati trenutak početka: u kojem će trenutku i na koji način na večeri započeti pjesma. Jasno je kako pjevanje ne započinje odmah, već nakon što se sudionici okrijepe. Također, treba proći dovoljno vremena da se slegnu dojmovi od službenog nastupa i pozdrave svi poznanici te kada se klape smjeste u prostor u kojem se odvija after. Kada su sudionici „osjetili“ prostor i odmjerili uloge i pozicije moći jednih prema drugima, počinje pjesma:

Kad mi pjevamo najčešće otvorimo sa *Zbogom oče, majko. Zašto? Zato* što je pjesma koja nije depresivna, nije prespora, a opet nosi neku svoju poruku. Počinje solom drugog tenora, a mi imamo zvonkog drugog tenora, predivnog glasa koji stvarno, ono te pozove na slušanje. Meni se dogodi da on počne pivat, ja se malo onako umirin i baš mi se digne glava. Pripreme mi se uši na slušanje. Mi ti recimo tako počnemo. Najčešće ti bude sa nekim prebrzim, prebrutalnim stvarima ili ti krenu ovako, sa ne predepresivnim ali onako, koje te pozivaju na slušanje. Najčešće ti se dogodi da, kako smo mi počeli sa nekom sporom, onda ti neko drugi nastavi tako. I onda čim ovaj treći vrati brzu, e onda i četvrta klapa vrati brzu. Tako nekako, bude balans kroz cijelu večer. To su neki idealni uvjeti, kad su ljudi već nekako odgojeni na aftere (sugovornica F.M.).

Sljedeća faza aftera ovisi o uvjetima i razlikuje se od situacije do situacije. Kada pojedina klapa ispjeva sav željeni repertoar, dolazi do miješanja među klapama. Često se odvoji određena skupina koja je željna nekog drugog repertoara ili ne želi slijediti norme koje vladaju u glavnom prostoru. Najčešće se takva skupina izdvoji i odlazi izvan prostora. Upravo su takvi trenutci u mom iskustvu bili presudni da aftere doživim kao mitsko mjesto. U mom slučaju, prednjačila je promatračka uloga nad onom pjevačkom i nisam znala gdje se okrenuti, gdje slušati, iz svakog kutka prostora čulo se fino klapsko četveroglasje, a repertoar koji se izvodio mi je bio nepoznat i utoliko još interesantniji. Kao da su svi sudionici bili toliko željni pjesme da nisu niti mogli dočekati svoj red već su se odvajali u izdvojene prostore da bi otpjevali upravo te pjesme u baš toj kombinaciji pjevačica i pjevača. Svakako,

kako me upućuju sugovornici, nakon takvih izdvajanja, često slijedi ponovno okupljanje svih pjevača na istom mjestu i vrhunac večeri:

Moment kad nisi prepijan, da još možeš kvalitetno pjevat, kad ti je glas još dovoljno dobar. Čin neko pređe tu granicu, da vidiš da ne može kognitivno povatati sve to skupa i kad krenu pucati glasovi, onda ti je to to. Recimo, najčešće prelomi neka užasno forte pisma. Ja to po svom [ime pjevača, op. a.] znam. On se krene kreveljiti s nekim ljudima, pukne, već je pijan, ono, gotov je. Ne možeš od njega ništa. On bi onda tija još dublje kopat po naftalinu, a ne može ništa iz njega izaći. Zna se dogoditi još neki trenutak. Recimo ako se svi skupa ponapijete i krenete vaditi te neke vrlo bolne pisme koje svih nekako taknu, e onda ti to bude nešto najbolje šta si čuo ikad. To ti bude ono, tako se nikad ništa nije otpivalo. Ali realno ono, da nisi bio pijan, raspad sistema. Ali ne, nije uvijek kvaliteta ono što misliš. Nego, dobar after se zbilja vrednuje prema tome jesu svi imali taj emotivni jedan (sugovornica F.M.).

Nakon ovakvog vrhunca najizglednija sljedeća faza je da razgovor postupno preuzme mjesto pjesmi, te se broj sudionika prorijedi. U tim situacijama, pjevaju se dionice bez obzira na mogući raspon:

A onda, kako počne se ekipa osipati, tako počne klapati faliti članova, onda se počnu mišati. I onda više nismo na klapskim pismama, onda su svi već pijani, onda to ide u smjeru toga da ko fali, prvi tenor, nema veze, piva ga drugi alt, i tako dalje (sugovornik N.A.).

Neki od aftera završe i u noćnim klubovima, a neki jednostavno razilaženjem svih preostalih sudionika.

Doživljaji oko toga koji je after najbolji su različiti, ali često se spominje Festival dalmatinskih klapa u Omišu za koji se velika većina sugovornika slaže da je imao najbolje aftere do 2010-ih godina. Također, jedna je sastavnica koju sugovornici napominju i koja je važna za uspješan i kvalitetan after: međusobno poštovanje među klapama i želja za slušanjem drugih.

Razlažući zašto su afteri nakon večeri Festivala dalmatinskih klapa u Omišudo oko 2010. bili najiščekivaniji i najbolji, sugovornici izdvajaju dobre lokacije (Radmanove mlinice, konoba Mit, Ispod Žižule i dr.) i gostoprimstvo, mogućnost da se afteru priključe i glasoviti klapski pjevači i pjevačice koji nisu nastupali, a i veliki kontrast u napetosti i tremi između službenog nastupa i nastupa na afteru.

Uzevši u obzir ove izdvojene elemente koji žele ocrtati aftere i ponuditi razumijevanje važnosti ovih situacija za klapske sudionike, ishodi kako su klapski afteri negdje između dviju izvedbenih kategorija koje nudi Thomas Turino (2008): participacijske i prezentacijske. Dok su participacijskoj izvedbenoj dimenziji afteri bliži po individualnom virtuoizitetu, sklonosti ka promjenama u odnosu na original, prezentacijskoj su izvedbenoj dimenziji bliži po strukturiranim počecima i završecima te nadovezivanju pjesama po načelu kontrasta. Ishod svakog aftera je neizvjestan jer postoji mnoštvo faktora koji na njega utječu. Iako neki od sugovornika tvrde kako je rast kompetitivnosti – pospješen prisutnošću klapa na društvenim mrežama, što omogućava da se saznaju informacije o klapama bez da ih se osobno poznaje i stupi s njima u kontakt – uništio neke od ispunjavajućih aspekata aftera, ipak se čini kako su afteri mjesta na kojima klape najviše uživaju i na kojima nude najbolje od sebe. Afteri su oni na kojima se nijansira kvaliteta, afteri su oni na kojima će se pojaviti klapama najdraži repertoari čiji odabir neće biti uvjetovan publikom ili nekim drugim faktorom već po vlastitoj preferenciji, i naposljetku afteri su oni na kojima će se potencijalno kvalitetne klape isprofilirati kao takve, ili pak obrnuto. Uvid u repertoar na afterima ponudit će odgovor na pitanje što je aktualno među klapskim sudionicima te koje će skladbe i obrade opstati u izvedbenom kanonu, a koje ne. Također, činjenica da u Splitu dugo nije bilo kvalitetnog aftera (slijedom činjenice da nije bilo ni kvalitetnijeg klapskog koncerta s odazivom publike), dovoljno govori o klapskoj situaciji u Splitu. Iako grad diše klapski, kako

kaže sugovornik N.C. odgovarajući na pitanje u vezi definiranja današnjeg splitskog klapskog bazena, „sad je to kaljuža, klapska močvara u biti “.

Zaključak

U svojoj doktorskoj disertaciji, Jakša Primorac piše: „Klapsko se pjevanje može interpretirati kao ključni i sumirizirajući simbol dalmatinskoga kulturnog identiteta (...) jer ga pripadnici dalmatinske kulture smatraju veoma važnim, pojavljuje se u mnogostrukim kontekstima i posjeduje niz utvrđenih unutarnjih pravila, kako društvenih tako i glazbenih“ (Primorac 2010:313). Ova rečenica ukazuje na elemente koji čine klapsku pjesmu značajnom i važnom za dalmatinski kulturni identitet i zvuči kao važeća za proučavanu splitsku sredinu. Utvrđena unutarnja pravila o kojima piše Primorac, Marošević (1991:347) bi analizirala na tri razine – na razini “teksture, teksta i konteksta”. Ono što sam od te tri razine propustila analizirati u prethodnim poglavljima, pokušat ću ovdje u zaključku kako bih konačno u potpunosti raščlanila ove izvedbene situacije.

Kako bi pokušala ugraditi analizu samog zvuka, izabrala sam jednu pjesmu koja može biti primjenjiva na skoro svim kontekstima kojima se bavim. Uzmimo primjerice klapsku pjesmu *Pismo moja, hrli tamo*. Riječ je o tradicijskoj melodiji kojoj je tekst napisao splitski klapski pjevač i voditelj Duško Tambača, koji je zaslužan i za aranžman. Uvidom u četiri splitske klapske situacije, primijetili bismo različite izvedbene kontekste. Za sam početak pjesme u prostoru *Ispod ure*, pjevači moraju biti u što manjem krugu i što bliže legendarnim tenorima koji će kao oni koje se najviše poštuje započeti pjesmu. Ostali će pjevači čekati da oni daju znak. Kako je riječ o masovnoj izvedbi, dinamika će uglavnom biti glasnija, samo na trenutke tiša. Ta tiša dinamika dogodit će se onda kada prvi tenor osjeti da mu glas posustaje te neverbalnim znakom “dopusti” nekom mlađem da preuzme kiticu također dajući do znanja da će dinamika u toj kitici biti tiša. Pjevači u ostalim dionicama nemaju previše prilike za isticanje. Drugi tenori i baritoni mogu doći do izražaja kao pojedinci u nekim pjesmama koje imaju baritonska ili sola za druge tenore. Basi mogu pažnju skrenuti na sebe ako pjevaju na određenim tonovima *kontru*, za oktavu dublje no što je predviđeno, naravno ako su glasovno

u mogućnosti. Prilike za improvizaciju i individuaciju nema previše. Takvu će priliku možda iskoristiti prvi tenori uključivši u izvedbu *fjorete*. Fuzija neće biti idealna zato što će se među pjevačima uvijek naći netko s malo manje sluha no što je potrebno za upečatljivu izvedbu. Nešto drugačija izvedbena situacija će biti na manjim trgovima u blizini *Ispod ure* na kojima će se skupiti manji broj odabranih pjevača koji će postići bolju fuziju među glasovima te intonacijom čišći akord. Postoji mogućnost da će pjevači uživati *Ispod ure* – taj glasni zvuk karakterističan upravo za tu izvedbenu situaciju postao je na neki način simbolom tog mjesta. Ipak, malo je vjerojatno da će uživanje potrajati pa je izglednije da će pjevači uživati više pjevajući u manjim grupama.

Na Vestibulu će biti posve drugačija situacija. Prije samog početka, malobrojni pjevači će se međusobno pogledati, možda će netko od njih tiho reći: “Oćemo Pipi?”, a ostali će kimnuti glavom. Tenor će započeti pjesmu okrenut prema publici, a ostali članovi klape neće biti toliko fokusirani na njega jer su u potpunosti sigurni u svoju izvedbu. Štoviše, svi će pjevači biti skloniji improviziranju: tenor će dodavati *fjorete*, povećavati frazu te prilagođavati svoj zvuk onome što misli da su želje publike. Bariton će nakon njega prednjačiti u “bogaćenju” harmonizacije napjeva raznim prohodima. Bas će možda otpjevati *kontru*, a drugi tenor će svoj eventualni solo učiniti što bližim popularno-glazbenom izričaju. Karakteristično za pjevače na Vestibulu je da će vrlo vjerojatno uspješnije improvizacije zapamtiti i fiksirati kao stalnu formulu; tako su uostalom nastale razne dosjetke s nadimcima za pjesme i izvedbene formule. Fuzija ove klape će biti na zavidnoj razini, može ih se nazvati profesionalcima s obzirom na uigranost u izvedbi i staž u pjevanju. Pjevači će biti opušteni, neće biti uživljeni u pjesmu i male su šanse da razviju neke emocije tijekom izvedbe. Ako i razviju emocije, one neće ovisiti o značenjima u tekstu pjesme već će emocije proizlaziti iz čistog zadovoljstva izvedbom. Takav slučaj pronalazi i Ruth Finnegan (2012, prema Ottenberg 1996: 92–93): sudionike ne brine tužno značenje u tekstu već reagiraju s užitkom na izvedbu. Među

pjevačima međusobno neće biti kompetitivnosti, već upravo suprotno, ponekad će odavati dojam nezainteresiranosti i s lakoćom će prepuštati svoja sola drugim pjevačima, ako ih ima.

Izvedbena situacija vrlo slična Vestibulu odvijala se na službenom dijelu ispraćaja Olivera Dragojevića. Za izvedbu su angažirane dvije klape koje slove kao profesionalci, Contra i Iskon. Iako u ovoj situaciji ne možemo razmišljati o pjesmi *Pismo moja, hrli tamo*, već isključivo o klapskim obradama Oliverovih pjesama, ta razlika neće previše narušiti ovu usporedbu. Dvije klape koje svakodnevno nastupaju zajedno i imaju iskustva s različitim repertoarima nisu se u izvedbi snašle na uobičajeni način upravo zbog promjene konteksta izvedbe. Da se na trenutak udaljim od imaginacije utemeljene na terenskom istraživanju, sugovornik H.B. potvrdio je kako su se za Oliverov ispraćaj on i njegova klapa pripremili kratkom probom u Vestibulu netom prije same izvedbe. Ipak, čini se kako to nije bilo dovoljno jer su se u izvedbu umiješale emocije. To je bilo vidljivo u izvedbi obiju klapa; dok je kod klape Contra prvi tenor zvučao kao da je pod pritiskom, kod klape Iskon je bila narušena perfektna fuzija i intonacija koje ih inače krase. Potpuno drugačijega koncepta bila je spontana izvedbena situacija na dan Oliverove smrti na Pjaci. Karakterizirali su je spontanost okupljanja i participacijska razina koju u ovoj mjeri nema niti jedna od preostalih proučavanih izvedbenih situacija. Izvedbe su započinjale spontano i bez nekog osmišljenog reda, dionice gotovo da nisu postojale, izuzev nekoliko brojeva koje su predvodile isključivo članice klapa. Dinamika je bila ujednačena, a intenzivirala se usporedno s naviranjem emocija okupljenih. Kako piše Turino (2008:2-3), zajedničkim zvučanjem ljudi mogu iskusiti osjećaj jedinstva s drugima te se znakovi ovakve društvene bliskosti doživljavaju izravno – tijelo uz tijelo – i stoga se u ovom trenutku zajedništvo doima istinitim.

Uočavam kako su u ovoj situaciji sudjelovale uglavnom žene, za razliku od do sada spomenutih situacija. Objasnjavam to činjenicom kako većina muških splitskih klapskih pjevača ima povremeno angažmane na sprovodima, ali i klapske angažmane općenito.

Utoliko su muški pjevači smanjili sudjelovanje u neformalnim izvedbama, pogotovo onim masovnijim. Pjevanje je za njih postala specijalizirana i naplativa djelatnost u kojoj će privatno uživati samo u posebnim i intimnim situacijama. Žene su tako jedine pristale na poziv koji se proširio društvenim mrežama ne odbacujući ga zbog izvedbenog konteksta koji, barem načelno, nije predviđen isključivo za klapu. Ipak, prisutnost klapskih pjevačica na tom zbivanju bila je od iznimne važnosti, izvedba je dobila klapske obrise i zvuk je bio intonacijski čišći i bojom ljepši. Ipak, prema Turinu (2008: 28-29), iako je kvaliteta zvuka i pokreta vrlo važna za uspjeh participacijske izvedbe, kvaliteta je važna ponajprije jer nadahnjuje veće sudjelovanje prisutnih. Kvaliteta izvedbe se na kraju ocjenjuje na razini postignutog sudjelovanja. Kvaliteta se također procjenjuje prema tome kako se sudionici osjećaju tijekom aktivnosti, bez previše razmišljao o tome kako glazba i ples mogu zvučati ili izgledati odvojeno od činjenja i onih koji su uključeni.

Naposljetku, treba skicirati i situaciju kad se pjesma *Pismo moja, hrli tamo* pjeva na klapskom afteru. Ako je riječ o početku aftera, jedna klapa će se izdvojiti i započeti pjevati pjesmu. Vjerojatno su se pjevači ove klape pripremali za after i znaju otprilike kojim repertoarom raspolažu za ovu prigodu. Nastojat će pokazati svoj karakterističan zvuk bez improvizacijskih momenata. Također, klapa koja odabere ovu pjesmu za početak aftera, vjerojatno nije vrhunska zato što bi inače osmislila drugačije svoj program na afteru. Naime, pjesma *Pismo moja, hrli tamo* pripada najpoznatijim klapskim pjesmama, a repertoarni ideal na afteru je predstaviti neke manje poznate pjesme koje ističu neke specifične kvalitete klape. Ipak, ova osrednja klapa koja će izabrati ovu pjesmu za početak aftera će uživati u izvedbi i bit će opuštena više nego na nastupu. Upravo činjenica da je su na afteru prisutne klape različite kvalitete, čini ovu izvedbenu situaciju i participacijskom pemma prevladava prezentacijski karakter (Turino 2008:51) – činjenica da jedni za druge nastupaju ljudi s različitim razinama glazbene vještine pomaže u jačanju samopouzdanja kod manje sigurnih.

Glasovi će na afterima zvučati bolje, a vjerojatno će tome pridonijeti i bolja akustika. Kompetitivnost će u ovoj situaciji postojati samo među klapama. Primijetila bih da je kompetitivnost na afterima u određenoj mjeri zdrava i izgrađujuća za ovakvu izvedbenu situaciju.

I na kraju, jasno je kako su sve ove situacije klapski oblikovane i važne su na jedan ili drugi način za klapsku zajednicu. Ostaje još samo definirati značenjsku ulogu za grad Split. Na prvi pogled, riječ je o vrlo različitim praksama. Moram napomenuti kako nisam hotimice birala što različitije izvedbene situacije, već sam proučavajući klapsku scenu u Splitu, odčitala situacije koje su bile najbogatije sudionicima i najupečatljivije. Ako se prisjetimo koncepta glazbene prisnosti (eng. music intimacy) te četiri procesa koji ga čine – uzajamnost, pripadnost, stvaranje značenja i performativna kompetencija, jasno je da prisutnost ovih procesa u svakoj od razmatranih situacija upućuje na njihovu srodnost, usprkos neosposnim razlikama njihovih kontekstualnih dimenzija. Tijekom svake od njih prisutne su različite emocionalno-afektivne dimenzije: od osjećaja pripadnosti mjestu, ekonomsko-tržišnih momenata koji također markiraju mjesto, stvaranja zajednice kroz izvedbu do užitka u kvalitetnoj izvedbi u idealnim uvjetima. Promatrajući Split kao drugi po veličini grad u Hrvatskoj sa svim datostima suvremenosti, važnost ovih izvedbenih situacija čini se još većom. Kako piše Adam Krims (2012:143): iznenađujuća stvar, na kraju krajeva, bila bi da, na primjer, sve velike promjene u urbanim područjima razvijenog svijeta u proteklih četrdesetak godina nisu imale apsolutno nikakav utjecaj na uočljive veze zemljopisnog diskursa i glazbenog života. U primjeru Splita, samorazumljive su promjene lokusa kulturnih zbivanja koja se ne odvijaju više nužno u centru grada, već u većim dvoranama i različitim kulturnim centrima koji se nalaze u novoizgrađenim kvartovima. Ipak, čini se kako turizam nije u potpunosti otjerao građane i klapsko pjevanje iz centra grada, već naprotiv! Gradska uprava različitim sredstvima afirmira identitet Splita kao klapskog grada (uključujući i

prostore i mjesta koja su bila predmetom ovoga istraživanja) i, ništa manje važno, kao klapske destinacije (turističke destinacije). Uz takvu promidžbu pristaju i klapski sudionici, ali ne bez vlastitih doprinosa klapskosti grada. Oni donose ono najvažnije: stvaranje zajednice izvedbom, emocionalno-afektivnu dimenziju te raznovrsnost klapskih izvođača, što u gradskoj politici spram klapa, nažalost, nije vidljivo.

Citirana literatura

- Bezić, Jerko. 1977. „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja“. *Narodna umjetnost*, 14/1:23-54.
- Biti, Marina, o Diana;Grgurić. 2010. *Tvornica privida: očučujući efekti diskursnih prožimanja*. Rijeka: Izdavačka kuća Adamić i Udruga Facultas.
- Bruner, Edward M. 2011. „The Maasai and the Lion King: Authenticity, Nationalism, and Globalization in African Tourism“. *American Ethnologist*, 28/4, 881-908.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Ceribašić, Naila. 2009. „Izazovi tradicije: Tradicijska glazba i hrvatska etnomuzikologija“. U *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, ur. Nikša Gligo, Dalibor Davidović i Nada Bezić. Zagreb: ArTresor naklada – Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, 69-78.
- Ceribašić, Naila. 2009. „Festivalizacija hrvatske tradicijske glazbe u 20. stoljeću“. U *Hrvatska glazba u XX. Stoljeću.*, ur. Jelena Hekman. Zagreb: Matica hrvatska, 241-266.
- Čapo, Jasna; Gulin Zrnić, Valentina, ur. 2011. *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*. Zagreb i Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku; Inštitut za antropološke in prostorske študije.
- Ćaleta, Joško. 1997. „Klapa Singing, a Traditional Folk Phenomenon of Dalmatia“. *Narodna umjetnost* 34/1: 127-145.
- Ćaleta, Joško. 1999. „The Ethnomusicological Approach to the Concept of the Mediterranean in Music in Croatia“. *Narodna umjetnost* 36/1: 183-195.
- Ćaleta, Joško. 2004. „Klapsko pjevanje i ča-val – mediteranska dimenzija popularne glazbe u Hrvatskoj“. *Bašćinski glasi* 8: 225-248.
- Ćaleta, Joško. 2008. „The ‘Klapa movement’ – Multipart Singing as a Popular Tradition“. *Narodna umjetnost* 45/1: 125-148.
- Dissanayake, Ellen. 2000. *Art and Intimacy: How the Arts Began*. Washington: University of Washington Press.
- Finnegan, Ruth. 2012. „Music, Experience, and the Anthropology of Emotion“. U *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, ur. Martin Clayton et al.. New York i London: Routledge, 353-364.
- Gray, Lila Ellen. 2013. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press Books.
- Grgić, Miljenko. 2003. *Gradski zbor Brodosplit: 1972. – 2002*. Split: Matica hrvatska.

- Gupta, Akhil i James Ferguson, ur. 1997. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham i London: Duke University Press.
- Kaul, Adam. 2009. *Turning the Tune: Traditional Music, Tourism and Social Change in an Irish Village*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Krims, Adam. 2012. „Music, Space, and Place: The Geography of Music“. U *The Cultural Study of Music : A Critical Introduction*, ur. Martin Clayton et al. New York i London: Routledge, 140-149.
- Marasović-Alujević, Marina. 1985. „O značenju naziva ‘propugnaculum’“. *Kulturna baština* 16: 103-105.
- Marošević, Grozdana. 1992. „Folklorna glazba – predmet etnomuzikologije: koncepcija etnomuzikologije u Hrvatskoj u proteklom desetljeću“. *Arti musices* 23/2, 115-128.
- Milin Ćurin, Vedrana. 2016. *Žene u klapskom pjevanju*. Split: Umjetnička akademija.
- Milošević, Maja. 2011. „Repertoar za klape na *Večeri dalmatinske pisme* – Kaštela (1999. – 2008.)“. *Arti musices*, 42/2: 209-235.
- Novak, Grga. 2005. *Povijest Splita*, Knj 1.; *Od prehistorijskih vremena do definitivnog gubitka autonomije 1420. godine*. Split: ŠKUNA.
- Pelaić, Goran. 2019. „Oliver Dragojević - čovjek iz naše kuće“. *Lanterna*, 3, 158-164.
- Perinić, Ana. 2007. „‘Galebi umiru pjevajući: Stereotipi dalmatinske zabavne ljubavne pjesme’“. U *Split i drugi: kulturnoantropološki i kulturnostudijski prilozi*, ur. Ines Prica I Tea Škokić. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, Institut za etnologiju I folkloristiku, 81-103.
- Povrzanović, Maja. 1990. „O čemu govore komponirane klapske pjesme“. U *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990.*, ur. Tomislav Đurić. Zagreb: Društvo folklorista Hrvatske, 274-278.
- Primorac, Jakša. 2010. „Klapsko pjevanje u Hrvatskoj: povijesni, kulturnoantropološki i estetski aspekti“. Doktorska disertacija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.
- Primorac, Jakša. 2010a. „O estetici klapskog pjevanja“. *Narodna umjetnost* 47/2: 31-50.
- Primorac, Jakša. 2012. „Dalmatinsko pučko pjevanje početkom 20. stoljeća (prema istraživanjima Vladoja Berse i Božidara Širole)“. *Zbornik za narodni život i običaje*, 56:395-425.
- Wrazen, Louise, i Fiona Magowan, ur. 2015. *Performing Gender, Place and Emotion in Music*. Rochester: University of Rochester Press.

Citirani elektronski izvori:

<http://www.dalmacijanews.hr/clanak/qw5q-20-godina-ispod-ure-na-pjaci-baka-marija-moze-vam-izmjeriti-tezinu-ili-visinu-za-samo-dvije-kune#/clanak/qw5q-20-godina-ispod-ure-na-pjaci-baka-marija-moze-vam-izmjeriti-tezinu-ili-visinu-za-samo-dvije-kune> (pristup 16. kolovoza 2020).

<http://www.dalmacijanews.hr/clanak/h9zn-koje-klape-imaju-pravo-pjevanja-u-povijesnoj-jezgri-splita#/clanak/h9zn-koje-klape-imaju-pravo-pjevanja-u-povijesnoj-jezgri-splita> (pristup 30.7.2020).

<https://morski.hr/2018/07/29/video-iz-1970-otkrivamo-nepoznatog-olivera-klape-obicaje-i-zivot-vela-luke/> (pristup 11. kolovoza 2020.).

<https://net.hr/danas/hrvatska/split-odaje-pocast-neprezaljenom-oliveru-gradani-se-spontano-okupili-na-pjaci-i-u-cast-pjevacu-zapalili-svijece-i-zapjevali/> (pristup 11. kolovoza 2020.).

<https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/showbiz/adio-dino-splicani-se-na-prepunom-peristilu-oprostili-od-dina-fotogalerija-20656> (pristup 12. kolovoza 2020.).

<https://www.24sata.hr/show/ispracaj-u-splitu-oliver-krece-na-svoju-posljednju-plovidbu-584438> (pristup 12. kolovoza 2020.).