

Смиљана Ђорђевић
Институти за књижевности и уметности, Београд

РАДИО ДРАМА: ТРАНСПОЗИЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ МОТИВА И МОДЕЛА ПРИПОВЕДАЊА

У раду се разматрају жанровске особине радио драме са посебним освртом на оне одлике које ову језичко-акустичку уметност приближавају усменом извођењу (фолклорном перформансу). На примерима драме *Девети камен* Добрице Ерића и *Мислио сам да се руше брда* Наде Бјелогрић и Звонимира Костића аутор анализира неколике моделе наратије у радио-драми указујући на степен и начине транспозиције архетипског, фолклорног модела приповедања с обзиром на специфичности медија у коме се овај уметнички жанр остварује.

Кључне речи: радио драма, документарна драма, фолклор, наратија, архетипски мотиви

Ка одређењу радио драме: истражање за контекстом

У дефинисању радио драме као жанра обично се нагласак ставља на узајамност језика и звука.¹ Ништа мање занимљиво, али и проблематично питање је проблем рецепције радио драме као сасвим специфичне акустичко-језичке уметности. Рецепција радио драме слична је, са једне стране, начину прихватања књижевног дела и музике, са друге стране илузији позоришне и филмске уметности.

Покушаћу да успоставим једну, нешто другачију, паралелу. Наиме, чин извођења радио драме, у одређеном смислу, у појединим њеним типовима, заправо реактуелизује ситуацију усменог приповедања као перформанса. Извесни степен реактуелизације фолклорног перформанса присутан је нарочито у драмској структури

1 „Радио-драму чине следећи елементи: интерпретирана или у непосредној стварности регистрована реч, музика, из стварности узет или вештачки створен ефекат (шум) – другим речима, све оно звучно, све што тај темељни појавни и егзистенцијални облик може остварити у аудитивности“ (Борут Трекман, *Стваралачки процеси радио-драме*, РТВ – Теорија и пракса, бр. 10, 1978, 56). Преглед различитих теорија о дистинктивним обележјима радио драме, посебно о односу „говора“ и звука в. у Томислав Гаврић, *Естетика радио драме*, Београд, 1997, 11-13. Гаврић радио драму одређује као „панакустичку“ уметност.

која основну нит радње посредује увођењем наратора. Са друге стране, контакт-емисије (за које се не може рећи да нису обележене извесном унутарњом драматургијом) несумњиво поседују дозу перформативног које се открива у наизглед сасвим „свакодневном“.

Намера ми није да начиним какву типологију наратора у радио драми, већ да укажем на неколико занимљивих транспозиција архетипског модела приповедања, те да испитам колико је овакав модел применљив, продуктиван, актуелан. Колике и какве промене трпи транспонованем у једну другачију, уметничку структуру? Транспозицију фолклора, дакле, не сводим на препознавање архетипских слика или фолклорних мотива у тексту, већ подразумевам ширу ситуацију усменог приповедања чији је текст само један од саставних елемената.

Када говорим о перформансу у фолклору мислим нпр. на чин извођења епске песме, казивање приповедних облика, на онакву усмену комуникацију која подразумева постојање онога ко причу казује пред одређеним аудиторијумом, и која је, уз то, различита од уобичајене, свакодневне комуникативне праксе.

Проблем дефинисања перформативности у фолклору изузетно је сложен.² За потребе овог излагања биће довољно издвојити неколико битних елемената који одређују његове оквире. Лингвистички параметри могу бити задати фолклорним „жанром“ (иницијалне и финалне формуле, формални облик). Језичка обележја варирају од извођача до извођача и делом су условљена социоектом и идиоектом. Перформативност ситуације означена је, међутим, и паралингвистичким факторима (интонација, специфична боја гласа, инструментална или друга врста мелодијске или ритмичке пратње).³ Као битне компоненте издвајају се контекст извођења (време, место, најшири социо-културолошки оквир) и аудиторијум (будући да је и текстуална реализација традицијом задатог предлошка условљена интеракцијом извођача и публике).

Извођење, односно емитовање радио драме свакако је догађање

2 Уп. Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, *American Anthropologist*, No. 77, Iss. 2, 1975, 290-311; Kathleen Glenister Roberts, *Texturing the Narrative Paradigm: Folklore and Communication*, *Communication Quarterly*, Vol. 52, Iss. 2, 2004, 129-142. О неким специфичностима перформанса (проблем импровизације, снимка, „опетовања“) в. Жерар Женет, *Перформанси*, у: *Међуодноси уметничких светшова*, Крагујевац, 2005, 313-325.

3 Инструментална пратња може бити допуњена или замењена специфичним ритмичко-интонационим изговарањем текста, или другом врстом ритмичке надоградње (нпр. извођење епске песме уз окретање тепсије, певање у колу и сл). Треба, међутим, нагласити да овакво додатно музичко-интонационо уобличење текста у фолклору има дубоку магијску основу, вредност и функцију.

са наглашеном естетском функцијом првога реда. Какве промене дефинисани модел трпи?

Неколики лингвистички параметри садржани су у текстуалном предлошку који, као естетска творевина, неоспорно садржи „вишак значења“ у односу на језик у свакодневной комуникацији која се не перципира као перформативни чин. Међутим, како је радио драма уметничка творевина, степен редувантности који се јавља у колоквијалној употреби језика значајно је смањен (изостанак за развој драмске радње нефункционалних дигресија, често и карактеристичних индивидуалних дискурс-маркера или понављања). Паралингвистички параметри попут интонације, улоге пауза или тишине, јесу потенцирани.

Пратећи елементи реалне говорне ситуације (који нису свагда и нужно у служби усмеравања рецепције или допуне текстуалног дела перформанса) могу бити замењени музичким декором, говором шума, увек са доминантном естетском функцијом (о специфичностима „звуча стварности“ у документарној драми биће више речи у наставку текста). Радио драма се креира у студију те може да рачуна и са „вештачки“ оствареним гласом, атмосфером, мизансценом.

Улога аудиторијума значајно је измењена (будући да се ради о комуникативном чину посредованом у сасвим специфичном медију).⁴ Одлика аудиторијума радио драме је „распршеност“ (просторна, временска, културолошка). Но и од слушалаца радио драме као и од слушалаца епске песме или нпр. бајке захтева се неспутана моћ имагинације, способност замишљања сцене и актера (при чему слушалац радио драме мора да замисли и онога ко причу саопштава).⁵ Изостанак директне повратне информације и импровизације битно разликује класичну радио драму од фолклорног перформанса (у том смислу фолклорном моделу ближе су нпр. контакт емисије о чему ће бити више речи у наставку).

Контекст усмене културе и комуникације замењен је и нечим потпуно другачијим. Радио драма се најчешће остварује у медију

4 Према је публика радио драме „невидљива“ и да се ради о тзв. посредованој квази-интеракцији (mediated quasi-interaction - о особеностима оваквог типа комуникације в. J. B. Thompson: *The Media and Modernity: a social theory of the media*, Stanford, 1995) одређени степен прилагођавања публици не може се негирати, макар у оној мери у којој је, када се ради о драми са посредованом причом, она у извесној мери ослоњена на фолклорни модел специфичан за одређену културу, или на онај начин на који и књижевно дело комуницира са културолошким контекстом у којем настаје.

5 О метонимичности и елиптичности као основним одликама радио-перформанса в. William Stanton, *The invisible theatre of radio drama*, *Critical Quarterly*, Vol. 46, Iss. 4, 96-98.

означеном самим именовањем жанра (наравно не и искључиво). У том смислу било би нпр. оправдано размишљати о проблему рецепције оваквог остварења у светлу уклапања у програмску шему која чини његово реално окружење.⁶

Како претпостављени теоријски оквири функционишу у пракси?

Симулација класичног фолклорног модела: маскирање нараћора

Драма *Девеџи камен* Добрице Ерића одличан је пример ослањања на класични фолклорни модел и његову инверзију. Прича се плете око легенде о налажењу закопаног блага. Мотиви се нижу следећи структуру анти-бајке.⁷ Негативна, силазна путања бајке, мотивисана је двоструко: на спољашњој равни, покренута је кршењем табуа; на равни индивидуалног немогућношћу јунака да се одупре ирационалним жељама упркос знању о неисправности сопствених поступака. Прелазећи од испитивања колективног на проблематизацију индивидуалне судбине, драма прераста у фантазмагоричну причу о сукобу рационалног и ирационалног у људској природи. Трагични сукоб резултира удвајањем личности, при чему рационално-емоционално бива принуђено да егзистира у скученом простору болне свести о сопственој немоћи (*И ипак испрошћуцаше многе воде и иродуваше многи ветрови, / а ја још испрошћуцам и испрошћуца се окрећем, / и још знам да не могу сам себи да помогнем, / и знам да знам да не могу да помогнем сам себи, / и то је оно најгоре...*).⁸ Транспонујући фолклорни мотив (приче о сопственој смрти у којој се тело посматра из „птичије перспективе“), у епилогу наратор сведочи о свом умирању, или барем о умирању душе.

Прича је саопштена преко два наратора (наратор-певач, наратор-јунак анти-бајке). Наратор-певач песмом кондензује и сегментира читаву причу. Други наратор, Бориша, јесте и главни лик кроз чију се свест ретроспективно рефлектују догађаји. Осмотримо ли два наратора из угла фолклорног, архетипског модела, закључујемо о занимљивом укрштању перспектива. Наратор-певач близак је

6 У том смислу уводне шпице и џинглови представљали би неку врсту „сигналног оквира“ перформанса. Њихова функција била би слична оној коју у фолклору могу имати гестикулација, паузе пред почетак приповедања, иницијалне и финалне формуле специфичне за поједине жанрове, односно приповедачка фразеологија.

7 О особеностима анти-бајке и различитим начинима транспозиције овог фолклорног жанра у уметничку књижевност в. Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалишћу*, Београд, 2001.

8 Сви наводи дати су према Д. Ерић, *Девеџи камен, Антиологија српске радио драме (1939-2003) II*, Београд, 2004, 121-147. Снимак драме у фонотеци Драмског програма Радио Београда под бројем 2956/2957.

моделу епског певача. Причу посматра „споља“, његов аксиолошки модел је модел колективног, а емотивна ангажованост није лишена извесне дидактичке тенденциозности. Улога певача (приповедача) који пева (приповеда) о догађајима битним за утемељење и очување једне заједнице, који, дакле, није емотивно, нити вредносно неутралан према исприповеданом, ближа је улози епског певача него функцији онога ко приповеда бајку (премда драма почиње типичном иницијалном формулом бајке: *Тоџ и шоџ леџа, у шом и шом/ селу-неселу...*). Редитељ Арсеније Јовановић и музички сарадници, етномузиколог Драгослав Девећ и Предраг Стаменковић, стваралачки су доградили Ерићев текст, нагласивши и музиком вид и промене у степену перформативног. У драмску радњу уводи благо вибрирајући, једноличан звук гусала. Певач изговара прву песму, лагано, као речитатив. Друга песма, која најављује сегмент у којем ће се наглашено преплитати реалност и ирационалне визије, праћена је благо шупљим, но пријатним звуком фруле из другог плана. У уводу у потпуно фантазмагоричне слике, у трећој се песми враћа звук гусала, овога пута, међутим, удвојених, наглашено дисонантних.

Други наратор, Бориша, саопштава емоционално искуство индивидуалног, он говори о ономе што је у фолклорном моделу инцидентно, о ономе што из сфере јавног прелази у сферу интимног. Динамика смењивања реалног и имагинарног, чисте и „сужене“ свести, гласова разума и безумља, остварује се на звучном нивоу лајтмотивским понављањем музичких мотива и метафора. Песма крстоноша, на почетку звонка, хармонична, јасних гласова и стабилно артикулисаних речи, биће до краја драме варирана, од стишанијих гласова који се тешко пробијају из другог плана, до спуштања вербалног на ниво мелодијско-ритмичког понављања слогова. На тај начин и песма крстоноша која у првом делу драме носи позитивни предзнак, тон „осунчане“ хармоније, бива претворена у нешто злослутно, придружује се звуцима застрашујуће оностраности, режању људи претворених у псе, звуцима прождирања и растрзања костију, злослутним птичијим крицима, ђавољем смеху. Гласови у свести понављају ситуације и сцене из сећања. И то сећање, најпре јасно, саопштено кроз игру мање-више разговетних гласова, претвориће се у распршену свест која звук продукује кроз ехо, нејасно, испреплетано. Овај приповедач, дакле, из перформанса одлази у поље „поверљивог разговора“, разговора који ће се претворити у покушај дијалога са сопственом растрзаном свешћу и подсвесним. Он је опозиција приповедачу бајке. Анти-бајку саопштава њен главни јунак.

У том пресеку колективног и индивидуалног, јавног и интимног, званичног и поверљивог, открива се суштински парадокс радио драме - усмереност на несагледиво широку и хетерогену публику, и истовремено обраћење појединцу од кога се захтева сва емоционална и интелектуална ангажованост за остварење интимног дијалога са замишљеним саговорником.

Укрштањем симулираног фолклорног модела и његове инверзије формира се сложена уметничка структура приче о најдубљим, скривеним узроцима губљења људског у човеку. Поигравање са архетипским моделима приповедања допуњено је различитим елементима из репертоара фолклора: симболично време, просторна неодређеност, мотиви бајке и мита – кршење табуа, метаморфоза човека у животињу, Киркин мотив, Прометејев мотив, есхатолошки мотиви, ирационална мотивација, симболика бројева, алузије на бројне фолклорне сижее, и сл.

Трансформисање модела усмеравањем стварности: документарна драма

Трансформацију модела фолклорног перформанса могуће је пратити и у сасвим специфичном жанру документарне драме. Претпостављени модел је у њој до те мере трансформисан да постаје готово непрепознатљив. Покушаћу да га означим на примеру документарне драме *Мислио сам да се руше брда* која је настала као својеврсни документ о катастрофалном земљотресу у Црној Гори, а коју су као аутори потписали Нада Бјелогрић и Звонимир Костић.

Ова документарна структура у неколиким текстовима одређена је и као „документарна радио-емисија“.⁹ О њој се, међутим, несумњиво може говорити као о естетском феномену с обзиром на огромне ауторске интервенције на документарној грађи (исецање сегмената аутентичног говорног дискурса, кондензовање исказа које подразумева акцентовање семантички битног, монтажа, реконтекстуализација).¹⁰ Будући да се ради о сложено структури-

9 В. пратећи коментар уз текст драме (емисије) у: Nada Bjelogrić, Zvonimir Kostić, *Mislio sam da se ruše brda*, RTV – Teorija i praksa, br. 18, 1980, 17.

10 Посебно је у том смислу упечатљива анализа начина и обима интервенција на грађи, стваралачког процеса који Звонимир Костић назива поступком „грубог и финог брушења“ (Z. Kostić, *Dnevnik o zemljotresu II*, RTV – Teorija i praksa, br. 20, 1980, 182-187). Под појмом реконтекстуализације подразумевам измештање, „шетање“ знака (језичког, музичког, пиктуралног, гестовног) из контекста у контекст. Значење се остварује кроз укрштање различитих контекстуализација, ентекстуализација и реконтекстуализација знака или система знакова.

саном тексту, организованом на принципу хронолошког низања са контрапунктирањем, нема сметњи да га посматрамо као драмску структуру. Извесно, имајући на уму да је настао као одговор на изазов реалне кризе, пружа отворену могућност за антрополошку анализу.

Целовита слика једног апокалиптичног догађаја формирана је мозаичком структуром, укрштањем индивидуалних истина, јако емотивно обојених. Потреба за пројектовањем сопствене судбине у архетипско интензивна је. Описи земљотреса често призивају слике из есхатолошких предања: *Probudila sam se iz onako, iz sna, i prvi moj osećaj, kako sam ja to doživela, bio je da se ruše brda. Mislila sam da su brda poletela na nas... Lomile su se terase, padalo, treštalo, gledate samo hotel koji... ljulja se, pukotine na vaše oči nailaze...; Posmatram golim očima: dijete tone, a majka vrišti, vrišti dijete...*¹¹ Оваквом моделу својеврсни је контрапункт „онеобичавање“ реалног у визуелном и емоционалном искуству детета: *I one tetkice što su bile ispred hotela, one su polivale beton, čistile. I odjednom je počelo da tutnji. Ja sam mislio da se minira. I tetkici je počela ovako da drhti ruka i crevo ovako da šeta i da šiklja na sve strane. Ja sam se nasmejao i čudim se šta je sad ovo...* Кризне сизуације (коллектива и индивидуе) налажу трагање за модусима постојања и опстанка, начине објашњења препознавањем архетипског у затеченој реалности. У том смислу занимљива је појава ширења лажних вести о „крају света“ презентована кроз радиофонско поигравање са елементима „полицијско-иследничког“ дискурса. Текст који изговара судија Андрија Саулачић извучен је изнад звука писаће машине који постаје ритмичка раван перформанса остварујући ефекте претеће монотоног: *...tužilaštvo već dvadesettrećeg ovoga mjeseca optužilo Vujić Vladimira, starog trideset i četiri godine, iz Dubrovnika, radi krivičnog djela, širenja lažnih vijesti iz člana 207. stav 1, Krivičnog zakona Socijalističke republike Crne Gore. On je tvrdio da će nesumnjivo smak svijeta nastupiti uskoro, a da svijet nikako neće preživjeti dvijehiljaditu godinu i da će nestati Boka Kotorska i građanima počeo da tvrdi da je ovo početak smaka svijeta...*

Фолклорна симболика митског времена активирана је звуцима снимљеним у реалној ситуацији, у екстеријеру. Управо је њиховим извлачењем и премештањем из првог у други план ситуација (донекле) уобичајене, ненаглашено перформативне говорне ситуације, добила изразита обележја естетски уобличеног искуства. Језиком

11 Сви наводи према Nada Bjelogrić, Zvonimir Kostić, *Mislio sam da se ruše brda*, RTV – Теорија и пракса, br. 18, 1980, 17-39. Снимак у фонотеци Драмског програма Радио Београда под бројем 2364.

звука активирана је фолклорно-митска димензија времена, особито у оним сегментима драме у којима је (условно речено) главни лик Милош Царевић којем је земљотрес одузео кћерку, жену и нерођено дете. Царевићев једнолично интонирани говор узбуђује ужасавajuћим спојем сведочења о личној трагедији и мирног казивања. Он варира између тона трагичног сазнања (које као да још увек није потпуно допрло до свести), уздржане пригушене емоције, исконског мира прихватања судбине, до тона сублимиране информације која изненађује прецизношћу фактографског: *Mene je poginula žena, dijete i koje je trebalo da se rodi od četrnaestog do šesnaestog... maja... (medenica – vrlo kratko) ...pa i to smatram žrtvu, jer će nema malih tu ne može biti ni velikih. Srećan bi bio da mi je jedan član familije ostao, pa... eto... sam sam od moje familije, nema nikoga. Specijalno od mene imam braću... eto tako... ali ja od moje familije nemam nikoga. To je završeno petnaestog u sedam i devetnaest minuta. (medenica – kratko)...* Испод Царевићевог гласа и говора пауза и тишине чујемо шумове из екстеријера (крцкање камења под његовим ногама, сурвавање остатака срушене куће). Дискурс је сегментиран и ритмован увлачењем звука меденице.

Реалност добија специфичну димензију укрштањем изговорених сведочанстава и звука равнодушног екстеријера – ефекат хода по рушевини, цвркулт птица, кукурикање петла у даљини, кокодакање кокошака, камиони, утовар и истовар робе... Раван ванвременог остварена је успостављањем митског времена оглашавањем петла (лајтмотивским понављањем прераслог у обележје судбине Царевића) које се јавља у последњим сегментима драме као симбол излаза из „опасног“ времена, као знак превазилажења „глувог доба“, „оностраности“ у којој је човек немоћан спреам закона другачијег света. Идеја о животу као непрекинутом кружном току, о вишеструким равнима постојања сугерисана је и поменутиим говором екстеријера и језика тишине, и, посебно на крају драме, претапањем документарног снимка хуманитарне приредбе за помоћ жртвама земљотреса у шум морских таласа који снажно одјекује, да се потом лагано изгуби.

Шта је, дакле, особеност перформативног у једној овако сложену документарну радиофонску структуру? Ефекат онеобичавања постоји најпре у равни усмереног уобличавања у неперформативном свакодневном (уколико је заиста било који вид општења до краја лишен елемената „извођачког“). Неомеђени простор акустичког омогућио је и успостављање унутрашње динамике различитих нивоа и модела перформанса. Најнижи степен перформативног

препознајемо у испрекиданим, непоузданим сведочанствима радио-аматера, која подразумевају изразито редуковану контролу вербализовања емоционалног, изостанак просторно-временске и емоционално-интелектуалне дистанце, те у том смислу готово призивају искуство надреалистичког дискурса. Рудиментарне облике перформативног, присутне у свакодневной комуникативној пракси (лични наративи различитих сведока, деце, учитељица; коментари гласова „са стране“, исказ капетана војног гарнизона у Улцињу) осећамо као делимично естетизоване. Необично је занимљиво преклапање ових модела са моделима класичног фолклорног перформанса, тужбалице и епске песме. Звук гусала излази лагано из простора звучног амбијента испод Царевићевог монолога у први план. У препознатљивом епско-гусларском дискурсу (који добија и одлике амблема једне културе) обавештава се о несрећи која се догодила. На неочекиван начин реактивира се истинска улога епског певача у колективу – улога епског певача као сублимата (али и креатора) јавног мњења. Овим кратким сегментом прелази се са индивидуално-субјективног на колективно-објективно. Прелазка максималној објективности оствариће се надовезивањем гласа спикера.

С обзиром на начин формирања приче сваки од (условно речено) ликова у овој драми јесте и наратор. Међутим, улогу онога ко заиста везује све сегменте, улогу „поузданог“ приповедача преузима спикер са радија. Овде смо на трагу идеји о медијима који у савременом друштву преузимају део оне улоге која је у мањим колективима била намењена приповедачима (певачима). Приповедач (нарочито епски певач) има веома истакнуто место у колективу (у зависности, наравно, од његове конкретне улоге – епски певач, приповедач или нешто друго, од степена показане компетенције и сл). Он је фигура која поседује знање, посредно и моћ. То је моћ да му буде веровано (за приповедача бајке способност „увлачења другог у причу“), односно, из позиције реципијената поруке (слушалаца) као потреба за фигуром којој се верује. Шта је различито у истоветном? Уместо малог, мање-више хомогеног аудиторијума у традицијском културном моделу, радио (и „његова“ драма) мора да рачуна са широком, „невидљивом“, понекад ћудљивом, изразито хетерогеном публиком. Је ли изазов већи од истинске моћи?

Повратак контролисаног импровизацијског усменог изазова контакт-емисије

У тренуцима самосвести радио драма уме да артикулише и овај проблем. Сетимо се драме Зорана Поповића са радијом у једној од главних улога необичног дуета. Глас са (из!) радија је и оживљени глас мртве супруге, и акустичка материјализација подсвести главног јунака, и оличење удвајања и преклапања интимних реплика и аутоматизма вести и извештаја: *Велика Морава код Спалаћа: минус један четвори, минус четрнаести. Доручак ти је у креденцу. Мораћеш да прејриши хлеб кад ниси хтео да одеш да купиш свеж...*¹²

Тако радио драма проблематизује саму себе, медиј у којем се остварује, и преиспитивањем и поигравањем са различитим моделима перформативног, од разговорног, преко симулације класичног фолклора у сублимираном и максимално естетизованом виду. И као у апсолутном перформансу публика бива увучена у необичну игру, искушава се њена моћ рецепције различитих извођачких модела, њена моћ разликовања извођења и истине (сетимо се чувеног *Раиша светиова*). Реализована идеја интерактивног радија омогућила је да слушаоци и заиста постану део перформативне реалности у контакт-емисијама, водитељи у живом програму нешто на размеђи онога што заиста јесу и онога што постају пред невидљивом публиком којој се обраћају. Наново се активира кривудава линија импровизације наместо задатости, жеља за допадљивошћу и изненађивањем, могућност брзе и директне оцене (као повратне информације).

Можда управо у експериментисању са различитим нивоима перформативног, у игри, у стваралачкој интеракцији са публиком леже нови изазови и један од извеснијих видова будућности радио драме (емисије, акустичког хепенинга).

¹² Наведено према Зоран Поповић, *Радио, Антиологија српске радио драме (1939-2003)* II, 18.

Smiljana Đorđević

**RADIO DRAMA:
TRANSPOSING FOLKLORE MOTIFS AND NARRATIVE
MODELS**

Summary

By analyzing specific radio drama genre characteristics the author indicates a close interrelation between this acoustically linguistic kind of art and oral performance (narrating a fairy tale, performing epic poems and alike). The models of folklore heritage transposition into the structure of *The Ninth Stone* by Dobrica Erić and documentary style drama (drama-documentary/docu-drama) *I thought the hills were coming down* by Nada Bjelogrić and Zvonimir Kostić are hereby examined. Folklore transposition is not about recognizing archetypal images or folklore images in the text, yet implies a broader situational perspective of oral narration whereby a text represents only one of its constituent elements. Two of the narrative patterns are hereby to be regarded – *the simulation of folklore performance* (in Erić's drama) and *the controlled improvisation of artistically directing the real* (in the foregoing drama-documentary) suggest huge structural and aesthetic potential of these archetypal narrative models. The concluding section of the paper offers a possibility of taking a somewhat different perspective while observing and analyzing contact shows which, following the author's estimate, signify a comeback to the interactive improvising pattern of oral culture.