



Др Весна Бајић Стојиљковић (25/5/1979) је дипломира 2006. и докторирала 2017. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду. Њеним дипломским, а посебно докторским радом иницирано је ново поље истраживања у етнокорееологији и етномузикологији у Србији – *сценска народна игра и музика*. Покренула је истоимени студијски програм на Институту за уметничку игру у Београду где предаје етнокорееологију и корееографску композицију.

Активно учествује на међународним етномузиколошким и етнокорееолошким симпозијумима у земљи и иностранству, објављује радове у научним часописима и тематским зборницима од националног и међународног значаја. Коауторица је двеју монографија о српским корееографима народне игре, *Десанка Деса Ђорђевић* (2014) и *Маестро Бранко Марковић* (2017).

Сценска презентација народне игре својеврстан је јанган Мокрањчевим руковетима, а њом у свом развоју и сложенијим облицима, за које је заједничко то да се заснивају на фолклорној инспирацији. Почевши од цијелина, како на музичком, тако и на играчком плану, и сценска презентација народне игре временом се од њега одвојила, изнедривши различите, неретко веома развијене музичко-сценске облике.

др Димитрије О. Големовић, етномузиколог и композитор
редовни професор Факултета музичке уметности у Београду

Књига представља први синтетички рад ове врсте у домаћој етнокорееологији, са темељно елаборираним појмом сценске приказивања традиционалне игре, историјским фазама развоја њених форми, објашњењем жанрова и поджанрова КНИ, као и са обимним анализама елемената КНИ и њихових међуодноса. КНИ ауторка сагледава холистички, као јединствени цијел кинетичких, просјорно-визуелних и музичких елемената. Узимајући за основ методу структурално-формалне анализе музичких облика, она је примењује на све структуралне елементе КНИ као синкретичне целине, омогућавајући компаративно сагледавање њихове просјорне и музичке комјоненте.

др Јелена Јовановић, етномузиколог
Дописни члан САНУ
Виши научни сарадник Музиколошког института САНУ

У времену интертекстуалности и референцијалности, границе жанрова, родова и уметничких области не спајају, садржај се прелива кроз све медије и начине. Рад Весне Бајић Стојиљковић даје веома квалитетну теоријску основу за нове праксе у којима је немогуће (а и неопредно) повлачити границе. Ова је књига изузетна инспирација музичким и сценским ствараоцима и указује на нове синтесе.

др Небојша Ромчевић, редовни професор
Факултета драмских уметности у Београду

ISBN 978-86-80639-43-7



Музиколошки институт
САНУ

Весна Бајић Стојиљковић

СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА И МУЗИКА

Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији

ЕТНОКОРЕОЛОШКА И
ЕТНОМУЗИКОЛОШКА
СТУДИЈА
ДИСЕРТАЦИЈА

ЕТНОКОРЕОЛОШКА И ЕТНОМУЗИКОЛОШКА СТУДИЈА
ДИСЕРТАЦИЈА

Весна Бајић Стојиљковић

СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА И МУЗИКА

Процеси (ре)дефинисања структуралних,
драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању
традиционалне игре и музике за игру у Србији



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

ЕТНОКОРЕОЛОШКА И ЕТНОМУЗИКОЛОШКА СТУДИЈА
ДИСЕРТАЦИЈА

Весна Бајић Стојиљковић

СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА И МУЗИКА

Процеси (ре)дефинисања структуралних,
драматуршких и естетских аспеката у сценском
приказивању традиционалне игре и музике за игру
у Србији



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ
INSTITUTE OF MUSICOLOGY SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

Весна Бајић Стојиљковић
СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА И МУЗИКА

Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији
– докторска дисертација –

Vesna Bajić Stojiljković
STAGE FOLK DANCE AND MUSIC

Processes of (re)defining structural, dramaturgical and aesthetic aspects of stage presentation of traditional dance and dance-music in Serbia
– doctoral thesis –

За издавача
др Катарина Томашевић
директор Музиколошког института САНУ

Уредник издања
др Ивана Медић

Рецензенти
др Јелена Јовановић
др Димитрије Големовић
др Небојша Ромчевић

Лектор-коректор
Ненад Крцић

Лектор резимеа на енглеском
Liz Mellish

Дизајн корица, прелом и техничка припрема
Графолик, Београд

Обрада кинетограма и графичких приказа
Саша Стојиљковић

Штампа
Графолик, Београд

Тираж
200

ISBN 978-86-80639-43-7

Ово дело не сме се умножавати, фотокопирати и на било који начин репродуковати, у целини нити у деловима, без писменог одобрења аутора.

Монографија је одштампана уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и резултат је рада на пројекту

Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (ОИ 177004).

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

Весна Бајић Стојиљковић

СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА И МУЗИКА

Процеси (ре)дефинисања структуралних,
драматуршких и естетских аспеката у сценском
приказивању традиционалне игре и музике за игру
у Србији

Београд, 2019.

ПРЕДГОВОР

У току дугогодишњег бављења традиционалном и сценском народном музиком и игром, сазрела је идеја о њиховом проучавању. Од 1999. године, када сам уписала основне студије на Одсеку за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, и уједно постала члан Народног оркестра АКУД „Лола” у Београду, започео је мој интензиван музички живот – научна сазнања на студијама обогатила сам праксом, свирањем на хармоници у помешном оркестру и корепетирањем, где се спонтано и постепено градило искуство у правцу сценског рада и извођења. Још тада сам схватила да теорија, тј. знања која сам стицала на студијама, и пракса, стечена у раној младости најпре у музици, захваљујући пре свега врсном инструменталисти на хармоници Славку Митровићу Цалету и у каснијим поменутиим друштвеним активностима, нису ишле „руку под руку”, нити је сценски рад (стваралаштво, извођење и педагогија) био предмет озбиљнијих проучавања у оквиру научних дисциплина етномузикологије, а посебно етнокореологије у Србији. Као неко ко је разумео и теорију и праксу у области народне музике и народне игре, а притом и одрастао у породици где су се народна музика и игра неговале с љубављу и преносиле генерацијама, сасвим је било природно да у свом научном раду објединим обе уметности, али и да направим искорак даље – у правцу истраживања и разумевања народне игре и музике као сценских уметности.

Радује ме што могу да истакнем да сам прва међу нашим етномузиколозима и етнокореолозима у потпуности посветила свој научни рад проучавању сценске народне игре и музике, најпре дипломским радом (2006. године), а затим и докторским радом (2016. године), који је у овом издању угледао светлост дана захваљујући колегама са Музиколошког института Српске академије науке и уметности у Београду, којима овом приликом топло захваљујем. У стицању знања и искуства много је особа, посредно или непосредно, обогатило моја сазнања. Дубоку захвалност упућујем свим професорима са Катедре за етномузикологију ФМУ, посебно др Димитрију О. Големовићу, др Оливери Васић (†), др Мирјани Закић и ментору др Селени Ракочевић, који су ме доследно подржавали у току студирања, дајући ми потребну слободу у научном раду и верујући у то да ћу успети да се изборим са овим, у потпуности неистраженим подручјем код нас, посебно када је у питању кореографија народне игре. За увођење у мени ново подручје театрологије и разумевање сценских принципа и драматургије у кореографским делима неизмерно сам захвална проф. др Небојши Ромчевићу са Факултета драмске уметности у Београду, који је истакао

да је то и прва сарадња с Факултетом музичке уметности, на шта сам веома поносна. Нарочиту захвалност дугујем др Јаношу Фугедију (János Fügedi) из Будимпеште, који је од 2006. године мој велики ослонац у разумевању лабанотације и који ми је многим стручним саветима помогао у разумевању сценског покрета и коначном изгледу кинетограма. За техничку подршку у изради кинетограма захвална сам Петру Безјаку (Peter Bezjak) из Љубљане, који ми је омогућио примену његовог софтвера LabaNotator.

У току протеклих двадесет година имала сам прилике да присуствујем многим догађајима – семинарима за народну игру, концертима народне игре и музике, смотрама народног стваралаштва, фолклорним фестивалима и другим јавним извођењима традиционалне народне игре и музике, на којима сам се сусретала с великим бројем љубитеља народне игре, уметничким руководиоцима, кореографима народне игре, музичким аранжерима, фолклорним играчима, свирачима и певачима. Њихова, увек позитивна, енергија са којом су ми предочавали сопствено кореографско стваралаштво, залазећи и дубински у проблематику играчко-музичких сценских решења, изнова ме је убеђивала колико је појава сценског приказивања код нас инспиративна и витална, и без обзира на многе друге медијске садржаје којима смо данас преплављени, опстаје и развија се, пркосећи времену, и захваљујући пре свега појединцима који се њоме озбиљно баве. Због многих знања која сам стекла свима дугујем неизмерну захвалност. Захвална сам и свим некадашњим и садашњим члановима „свог” Академског културно-уметничког друштва „Коло” из Копра, у чијем окриљу су 2007. потекли први покушаји сопственог сценског стварања, прва бележења кореографских решења, промишљања о сценској игри, а касније и темељнијих проучавања, која трају и данас.

Део истраживања за потребе дисертације спровела сам захваљујући подршци Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије из пројекта „Србија за Србе из региона” и у оквиру различитих пројектних активности финансираних од стране Јавног фонда Републике Словеније за културне делатности (Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti). Истраживања реализована у Србији, Словачкој, Чешкој, Мађарској, Ирској, Румунији, Хрватској и Словенији, у току међународних симпозијума ICTM-а или у самосталној организацији, у периоду од 2006. године, омогућила су ми упознавање са значајним личностима из области етнокореологије, етномузикологије и сценских уметности, посебно кореографије. Разговори с њима мотивисали су ме да истрајем у овом подухвату – захвална сам Андрију Нахачевском (Andriy Nahachewsky), Данијели Ивановој-Најберг (Даниела Иванова-Најберг), Наили Церибашић (Naila Ceribašić), Елзи Иванчић Данин (Elsie Ivancich Dunin), Лиз Мелиш (Liz Mellish) и Нику Грину (Nick Green) на свим

драгоценим саветима. Захваљујем и колегиници Маји Красин Матић на многим заједничким истраживањима која смо започеле 2011. године за наше две монографије о српским кореографима народне игре. Посебно задовољство чинило ми је упознавање с двојицом врских кореографа народне игре из других земаља, проф. Владимиром Марушином из Братиславе и маестром Милосавом Татарићем (†) из Темишвара. Њихов оригиналан приступ кореографском стваралаштву и начин разумевања сценског фолклорног дела отворили су ми нове видике у посматрању овог феномена, због чега се несебично залажем за даљи развој ове сценске уметности код нас, посебно по питању едукације. Из ових напора проистекла је идеја о оснивању првог високошколског студијског програма код нас под називом Сценска народна игра и музика у оквиру Института за уметничку игру у Београду, који је школске 2018/2019. уписао прву генерацију студената на том одсеку.

И најзад, без несебичне подршке чланова моје породице многи зацртани планови у току израде докторског рада не би били реализовани. Хвала мојим родитељима и брату. Огромну захвалност упућујем супругу Саши, не само због подршке, већ и због активног удела у решавању многих недоумица и проблема из аспекта „своје” области, филмске уметности. За време настајања овог рада две малене принове, Лена и Никола, имале су такође прилику да упознају сценско стваралаштво и да се радују овој уметности заједно са мном.

САДРЖАЈ

УВОД	13
I. СЦЕНСКО ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ	21
1. СЦЕНА У ТЕАТРОЛОШКИМ НАРАТИВИМА.....	24
2. СЦЕНА У ЕТНОКОРЕОЛОШКИМ И ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ НАРАТИВИМА	30
3. ПРИКАЗИВАЊЕ	45
4. КОНЦЕПТ СЦЕНСКО ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ.....	50
II. ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У РАЗВОЈУ СЦЕНСКОГ ПРИКАЗИВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ	53
1. ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА ДО КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1918).....	56
2. МЕЂУРАТНИ ПЕРИОД (1918–1941)	64
3. ПЕРИОД ОД ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО РАСПАДА СФРЈ (1941–1991)	82
ПЕРИОД ДО СРЕДИНЕ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА	87
Културно-уметничка друштва (КУД-ови) у Србији	87
Оснивање државног ансамбла „Коло” у Београду	95
Друге државне институције	101
Фолклорни фестивали.....	104
КРИЗНЕ ШЕЗДЕСЕТЕ ГОДИНЕ	105
Школе фолклора – семинари за народну игру	111
НОВИ ТАЛАС ОЖИВЉАВАЊА ТРАДИЦИЈЕ СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	113
ЕТНОКОРЕОЛОЗИ И КОРЕОГРАФИ НАРОДНЕ ИГРЕ У СРБИЈИ	114
СТРУЧНА КРИТИКА ОД ШЕЗДЕСЕТИХ ДО ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	118
СТРУЧНА ИЗДАЊА О СЦЕНСКОМ ПРИКАЗИВАЊУ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ	121
РАЗВОЈ И НЕСТАНАК НАЦИОНАЛНОГ БАЛЕТА.....	125
4. ПЕРИОД ОД РАСПАДА СФРЈ (1991).....	129

III. КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ – КНИ	145
1. ТЕРМИНОЛОШКО-КОНЦЕПТУАЛНА ОДРЕЂЕЊА ПОЈМА	
КОРЕОГРАФИЈА	147
2. КОРЕОГРАФИЈА У ЕТНОКОРЕОЛОШКОМ И КОРЕОГРАФСКОМ	
ДИСКУРСУ У СРБИЈИ	151
3. КОНЦЕПТ КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ.....	154
IV. ЖАНРОВСКИ СИСТЕМ СЦЕНСКОГ ПРИКАЗИВАЊА	
ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ	159
V. СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНА АНАЛИЗА КНИ	
(методолошки оквири)	175
1. ЕТНОКОРЕОЛОШКА АНАЛИЗА.....	177
КИНЕТИЧКА ДИМЕНЗИЈА.....	177
Структура кинетичке димензије	178
Форма кинетичке димензије.....	181
ПРОСТОРНА ДИМЕНЗИЈА – ПРОСТОРНА КОМПОЗИЦИЈА	182
Унутрашњи и спољашњи сценски простор	182
Просторна композиција - одређење појма.....	189
Структура просторне композиције	190
Форма просторне композиције	197
ТЕМПОРАЛНА ДИМЕНЗИЈА.....	200
КОРЕОГРАФСКО-КОМПОЗИЦИОНИ ПРИНЦИПИ	
И ПОСТУПЦИ У КНИ	203
Кореографско-композициони принципи и поступци у	
етнокореолошким наративима и визуелним уметностима.....	205
Кореографско-композициони принципи	207
Кореографско-композициони поступци	210
2. ЕТНОМУЗИКОЛОШКА АНАЛИЗА	215
3. ЕТНОТЕАТРОЛОШКА АНАЛИЗА.....	220
КОНЦЕПТ НАРАТИВ.....	222
Присуство наратива у КНИ код нас и у свету	225
О фолклорном театру - наратив у сеоској пракси.....	228
ПРИНЦИПИ АНАЛИЗЕ ДРАМАТИЗАЦИЈА.....	229
ДРАМАТУРГИЈА НАРАТИВА, ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ У КНИ ...	232
4. УПОРЕДНА АНАЛИЗА ИГРЕ, МУЗИКЕ И НАРАТИВА У КНИ	236
НИВОИ СТИЛИЗАЦИЈЕ У КНИ	239
ЛЕГЕНДА ЗА СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНУ АНАЛИЗУ КНИ.....	244

VI. АНАЛИЗЕ КНИ ПРЕМА КОРЕОГРАФСКИМ ЖАНРОВИМА	247
1. СПЛЕТ	249
<i>Игре из Србије</i> (1948) – Олга Сковран / Љубомир Бошњаковић.....	253
„ <i>Косо моја, косо бренована</i> “, <i>игре из Шумадије</i> (1972)	
– Десанка Ђорђевић / Борислав Јанковић.....	281
„ <i>Ајмо, селе, у коло</i> “, <i>игре из Централне Србије</i> (2008)	
– Милорад Лонић / Драган Наранчић.....	306
Упоредна анализа примера	332
2. ДРАМАТИЗАЦИЈА	338
<i>Русалије</i> (1954) – Олга Сковран, Миодраг Деспотовић Цига	
/ Јосип Славенски.....	341
<i>Банатски мојиви</i> (1958/1959) – Бранко Марковић / Душан Шапоња	356
<i>Лесковачки коледари</i> (1994) – Славица Михаиловић	
/ Зоран Исаиловић.....	378
Упоредна анализа примера	396
3. ВАРИЈАЦИЈА	399
<i>Тројно</i> (1955) – Добривоје Путник / Боривоје Илић.....	401
<i>Пашона</i> (1962) – Олга Сковран / Ђорђе Караклајић.....	414
<i>Влашке игре</i> (1970) – Драгомир Вуковић Кљаца / Петар Јосимовић	430
Упоредна анализа примера	446
ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА	451
SUMMARY	465
БИБЛИОГРАФИЈА	477
РЕЦЕНЗИЈЕ	505
БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ / AUTHOR'S BIOGRAPHY	508
ИЛУСТРАЦИЈЕ	
Графикон 1: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије	
<i>Игре из Србије</i>	264
Графикон 2: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије	
<i>Игре из Шумадије</i>	291
Графикон 3: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије	
Игре из централне Србије.....	314
Графикон 4: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије	
<i>Банатски мојиви</i>	362
Графикон 5: Кинетички план кореографије <i>Тројно</i>	403
Графикон 6: Кинетички план кореографије <i>Пашона</i>	416

Графикон 7: Кинетички план првог и другог одсека КНИ <i>Влашке ијре</i>	431
Графикон 8: Кинетички план трећег одсека КНИ <i>Влашке ијре</i>	432
Слика 1: Сценско приказивање као процес	50
Слика 2: Активне тачке у простору.....	184
Слика 3: Спољашњи и унутрашњи сценски простор.....	188
Слика 4: Хијерархијски организовани структурални елементи просторне композиције КНИ	196
Слика 5: Фрејтагова пирамида	233
Схема 1: Концепт сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру ...	52
Схема 2: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од друге половине XIX века до краја Првог светског рата (1918)	63
Схема 3: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у међуратном периоду (1918–1941)	81
Схема 4: Структура културних активности од Другог светског рата до деведесетих година	127
Схема 5: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од Другог светског рата до распада СФРЈ (1941–1991)	129
Схема 6: Структура културних активности од деведесетих година до данас	142
Схема 7: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од распада СФРЈ до данас (1991–2015).....	143
Табела 1: Одређење поджанрова у оквиру жанрова КНИ.....	169
Табела 2: Одређење жанровских система у сценском приказивању традиционалне игре и музике	173
Табела 3: Формалне јединице кинетичке димензије КНИ	181
Табела 4: Смењивање статичних и динамичних сегмената у визуелно-просторној целини.....	192
Табела 5: Систем анализе формација у српским традиционалним играма.	194
Табела 6: Хијерархијски уређени елементи структуре и форме просторне композиције КНИ	200
Табела 7: Нивои стилизације у КНИ.....	243
Табела 8: Узајамност музичког, кинетичког и просторног плана.....	290
Табела 9: Структура првог наратива у једној сцени	381
Табела 10: Концепција и саодношавање првог и другог наратива у КНИ.....	382
Табела 11: Структурално-семантичка одређења жанрова КНИ.....	459
Табела 12: Синтаксичко-формалне стратегије жанрова КНИ.....	460

УВОД

Сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру има у Србији дугу традицију. Виталност ове појаве, чије трагове налазимо још средином XIX века, углавном може бити означена као део романтичарских активности „оживљавања“ традиције. Међутим, ова појава врло је савремена и актуелна у сваком периоду свог историјског развитка. На то упућују, пре свега, масовност њене примене у аматерским фолклорним круговима, али и мотивисано праћење од стране такође масовне домаће и иностране публике, заљубљеника у традиционалну народну игру и музику.

Чињеница јесте да сценски облици постоје и развијају се паралелно са облицима који се негују у сеоској и градској, играчкој и музичкој пракси, црпећи из њих ону драгоцену супстанцу, срж или сâму суштину која значајно реферира на изворне, народне, тј. традиционалне форме. То се, у првом реду, односи на структуралне елементе игре (кинетичке и просторне) и музике, али и на целокупан сеоски контекст у којем су ови облици настајали што значајно опредељује начин њихове реализације на сцени – стилем извођења, преношењем народног духа, карактеризацијом одређених ликова као учесника драмског збивања итд. Ова, да употребим синтагму Антони Шеја (Anthony Shay), *паралелна традиција* (*parallel tradition*) (Shay 1999), много видљивија и јавна у односу на сеоску традиционалну праксу, остала је, ипак, занемарена у доминантним етномузиколошким и етнокореолошким проучавањима у Србији. Спорадични записи указују на значај овог феномена, али обухватно и систематично, сценско обликовање игре и музике за игру до сада није било предмет значајније научне обраде код нас. Разлога за то има неколико. У току његове експанзије, а то је у периоду од Другог светског рата, многе су критике упућиване на начине приказивања традиционалне народне игре и музике на сцени од стране тадашњих стручњака, који су у њима видели деградацију, поништење или слом сеоских вредности и традиције која недовољно репрезентативно представља слику сеоског живота и њених, чини се, најосетљивијих сегмената, игре и музике. Припадници званичних музичких институција били су окренути компоновању уметничке музике и сакупљању српског сеоског фолклора, а према музици која се изводила у КУД-овима неретко су имали негативан став. Заступање поменуте идеје континуирано је преношено из генерације у генерацију многих стручњака, истраживача традиционалне народне музике и, касније игре, често и без валидних аргумената, видевши у фолклорном аматеризму невеште приказе, недовољно убедљиве за високе домете научног испитивања.

У савременој етнокорееологији, међутим, неколико значајних истраживача и теоретичара плеса, међу којима су Антони Шеј, Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky), Елзи Иванчић Данин (Elsie Ivancich Dunin), Станимир Вишински и Данијела Иванова-Најберг (Daniela Ivanova - Nayberg), објавило је студије у вези са феноменом сценског, односно, како је то формулисао Нахачевски, *рефлективної њлеса (reflective dance)* (Nahachewsky 2012: 230). Њихов угао посматрања односи се, пре свега, на контекстуално позиционирање овог феномена, при чему није изостала ни дескрипција плесног садржаја, неретко ослоњена и на својеврсну анализу покрета.

Опредељење управо за ову проблематику последица је најпре вишегодишњег практичног бављења сценском музиком и игром, ангажованог делања на подручју фолклорног аматеризма, увида у његов савремени развој, а доцније и научног испитивања феномена сценске традиционалне игре и музике за игру у ширем контекстуалном оквиру друштвено-историјске праксе у Србији. Значајан помак и подстрек раду на овој проблематици покренут је интензивним теренским радом са колегиницом Мајом Красин Матић у реализацији едиције Српски кореографи народне игре, а у оквиру ње издавање прве монографије о кореографу Десанки Деси Ђорђевић (Красин, Бајић Стојиљковић, 2014) и друге о маестру Бранку Марковићу (Красин Матић, Бајић Стојиљковић, 2017), што представља пионирски подухват на подручју изучавања сценске народне игре у Србији.

Свесна да аутори кореографија у Србији нису школовани за овај позив и да постоје многа кореографска дела која су композиционо недостатна, па самим тиме и не нуде потенцијал за научно испитивање, у дугогодишњем развоју ове традиције, одређеном врстом селекције, издвојила сам она кореографска дела која према одређеним карактеристикама завређују пажњу: својим континуираним извођењем на сценама широм наше земље и света и деценијским одржавањем на репертоару КУД-ова, будући да су препозната као вредна, што такође сведочи о њиховој популарности и потреби да надживе време у којем су стварана. Таквим кореографским делима дата је предност у овом раду. Њихови аутори, у већој мери, посветили су свој живот управо раду на сценској поставци народне игре и музике, обликујући и изналазећи нова и оригинална решења, померајући тако границе својих претходника, али и савременика, остајући углавном доследни смерницама које су начинили аутори пре њих.

Метод структурално-формалне упоредне анализе игре и музике за игру у кореографијама представљен у овом раду оригиналан је допринос аналитичком изучавању сценских играчко-музичких дела у етнокорееологији и етномузикологији, чији је циљ успостављање валидног научног апарата којим

ће бити омогућена анализа кореографских дела, а тиме и реконструкција њихових стваралачких принципа. Од 2009. године моја промишљања у правцу разумевања сопствених кореографских дела и дела других аутора (не само из Србије, већ и из Бугарске, Македоније, Румуније, Русије и других земаља) била су значајније теоријски поткрепљена, а резултати су били презентовани на неколико међународних симпозијума.¹ Структурално-формална анализа показала се снажним аналитичким оруђем и делотворним методом у правцу аналитичког опсервирања композиције кореографских дела и њиховим компаративним сагледавањем, чиме су исказане смернице за будућа етнокореолошко-кореографска и етномузиколошка истраживања.²

Допринос ове докторске дисертације јесте покушај обухватног сагледавања процеса стварања и обликовања вишедеценијске праксе српских аутора, чије се стваралаштво односи на специфичан формални модел у оквиру сценског приказивања традиционалне игре и музике, именован и концептуализован у овом раду као *кореографија народне игре (КНИ)*. Почети овог кореографског жанра, структурално и формално уобличеног у целовито сценско дело, датирају од Другог светског рата, али су темељи његовог развоја постављени много раније. Година 1948. узима се као преломна, будући да је те године основан државни Ансамбл народних песама и игара „Коло“ у Београду, у оквиру ког настају прва таква сценска дела која ће својим континуитетом надживети остале сценске форме. С обзиром на то да су поједина најстарија кореографска остварења и данас на репертоару многих фолклорних ансамбала, а захваљујући и доступним видео-снимцима из претходних деценија, могуће је било сагледати, реконструисати и објединити структуралне, драматуршке и естетске особености у развоју овог кореографског жанра у дијахронијској, али и синхронијској перспективи у Србији.

¹ Рад на овој теми заинтересовао је и тадашњу професорку етнокореологије и етнологије др Оливеру Васић, која је била мој први ментор. Захваљујући мом већ започетом раду на анализама кореографског стваралаштва, проф. Васић је школске 2010/2011. године покренула двосеместрални курс Кореографисани фолклор за студенте четврте године етномузикологије. Одређени публиковани и непубликовани радови, као и још свеже осмишљени концепти (на пример, *кореографија народне игре* – КНИ, жанрови КНИ, називи за жанрове: *силети*, *драматизација* и *варијација*, итд.) примењени су, услед недостатка других извора, и у настави (коју је годину касније преузела менторка овог рада др Селена Ракочевић) и у семинарским, а касније и дипломским и мастер радовима студената. На овај начин су поминути концепти, који се никада то тад нису примењивали у нашој етномузикологији, веома брзо усвојени међу студентима и професорима, још пре моје званичне одбране докторског рада, што ми је дало потврду да ови концепти могу да опстану и у научном дискурсу.

² Значајно је указати и на то да је аналитичко сагледавање КНИ у спрези и са извођачким аспектом, те је у овом етнокореолошком сегменту научног проучавања, више него другде, врло изражајна спона између кореографије као структуре и извођења као сценског начина интерпретације народне игре. Проучавање ове проблематике умногоме би проширило обим овог рада, али то ће свакако бити предмет будућих истраживања.

Међу првим најзначајнијим ауторима КНИ била је први директор и уметнички руководилац ансамбла „Коло“, Олга Сковран. Њена прва кореографија *Игре из Србије* (1948) и данас је на репертоару не само овог ансамбла, већ, у различитим сегментима и многих аматерских фолклорних ансамбала. Почевши од тог периода све до данас, број насталих кореографских остварења у Србији не може бити прецизно утврђен. Поред кореографија које су створили уметнички руководиоци углавном београдских ансамбала, постоји још већи број оних који су стварали у оквирима својих локалних удружења/КУД-ова. Чињеница јесте да су београдски аутори КНИ ипак били „водећи“ и врло утицајни у значајном историјском периоду кореографског стваралаштва. Њихов начин стварања био је модел који су следили многи кореографи аматери. Поменуто је утицало и на дефинисање објекта истраживања у овом раду, а оно се односи на избор репрезентативних кореографских остварења старијих београдских аутора КНИ, међу којима су најзначајнији: Олга Сковран, Добривоје Путник, Бранко Марковић, Драгомир Вуковић Кљаца и Десанка Ђорђевић. Ниједан поменути аутор више није међу нама, али њихова дела су и данас врло актуелна и налазе се на репертоару многих фолклорних ансамбала Србије и српске дијаспоре. Будући да се истраживачки проблем односи на, пре свега, дијахронијско сагледавање развоја КНИ, референце које се односе на савремене делатности у оквиру разматраног предмета истраживања, тичу се кореографског делања млађих аутора КНИ данас средње генерације, којих има приличан број. За овај рад издвојено је по једно кореографско дело Милорада Лонића и Славице Михаиловић, према одређеним специфичностима на које се желело указати у раду. Значајну потку у избору наведених аутора имали су узорни примерци њихових КНИ, у којима су препознате најзначајније особености у правцу идентификације појединачних жанрова КНИ, што представља један од концепата чему је у раду посвећена замашна пажња.

Многа кореографска дела доступна су данас преко You Tube интернет портала и са друштвене мреже Facebook, што је олакшало трагање за најстаријим снимцима и, по могућности, онима који су настајали непосредно након стварања кореографског дела. Одређени снимци преузети су из архива Етнографског музеја у Београду, на чему се захваљујем музејском саветнику Мирославу Митровићу. У одређеним случајевима, међутим, није било могуће доћи до најстаријих видео-примера, те су преузети снимци из савременог извођења. Уочиво је, тако, неподударње између времена настанка и године извођења. Свесна ове временске дистанце, ипак, указујем на мање-више непромењивост структуре КНИ, која је у фокусу овог аналитичког испитивања. Релативна доступност видео-материјала олакшала је поступак истраживања, али су зато проблем чинили ретки етнографски записи о историјском развоју феномена сценског приказивања традиционалне игре и

музике за игру у Србији, затим, етномузиколошки и етнокорееолошки такође спорадични помени, али и страни извори у којима је такође феномен сценског врло мало проучаван. Трагало се и за литературом у вези са композицијом КНИ, драматургијом и структуром, чему су удовољили театролошки и филмски извори, у обиму у којем је било потребно за овај рад. Поред свега поменутог значајан истраживачки рад тицао се организованог теренског истраживања спроведеног методом интервјуа са ауторима кореографије народне игре средње генерације, уметничким руководиоцима и појединим играчима. Њихова сазнања додала су значајну вредност оним сегментима рада где аналитички поступак није у могућности да допре, а то се односи, пре свега, на мотивисаност бављењем кореографским радом, индивидуални приступ обради народне игре, разумевање стваралачког чина, перцепцију кореографског дела, кореографски рад индивидуалних стваралаца, као и на коришћену терминологију која је у актуелној примени у вернакуларном контексту.

Неуједначеност терминологије у литератури и у савременом аматерском и стручном дискурсу била је очекивана, будући да до сада није било интервенисања у том правцу, а она се заправо креће од самог објекта рада – кореографије народне игре, преко њених конституената и других карактеристика које је описују. У овом раду је стога значајна пажња поклоњена изналагању адекватне терминологије и дефинисању неколико концепата. Међу првим терминима који је често примењиван и у етномузиколошко-етнокорееолошком дискурсу, до сада у једностраном значењу, јесте термин и појам *сцена* и изведени придев, *сценски*. У оквиру концепта *сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру* протумачен је и термин *приказивање*. **Прво поглавље** рада посвећено је управо овим концептима, а њихово дефинисање проистекло је из разматрања њихове примене у театролошким, етнокорееолошким и етномузиколошким наративима код нас и у свету.

Друго, обухватно поглавље базирано је на детаљним историографским и етнографским изворима у циљу пружања што комплетнијих података о друштвено-историјским околностима у којима је феномен сценског настајао у Србији у периоду од друге половине XIX века до данас. Значајна друштвена, историјска, политичка, економска и културна кретања условила су настанак, али и битно усмеравала развој овог феномена који може бити означен тзв. фолклорним аматеризмом.

Следећи значајан појам и концепт обрађен је у **трећем поглављу**, а односи се на предмет истраживања и проучавања у овом раду, предложен синтагмом *кореографија народне игре* (у скраћеном облику КНИ). Разматран је најпре термин *кореографија*, а затим и примена и употреба синтагме *народна игра* у оквиру овог концепта. На овом месту значајно је назначити да ће у раду

бити коришћен термин *народна иџра* или само *иџра*, с обзиром на то да се овај термин усталио у фолклорном аматеризму, из чијих оквира су и разматрана кореографска остварења. Осим тога, велики део његовог развоја односи се на период у којем је доминирао тзв. фолклористички приступ традиционалном музичко-фолклорном наслеђу, а у њему је готово искључиво коришћена синтагма *народна иџра*. У савременим етнокорееолошким стремљењима код нас упорно се инсистира на примени новијег појма, *џлес*. Приклањање термину *иџра* у овом раду не значи оповргавање термина *џлес*, као општијег појма у српској етнокорееологији, већ коришћење терминологије у складу с предметом проучавања, временом и местом његовог настанка и развоја у току више од једног века, са крајњим циљем приближавања теорије и праксе, посебно у нашем окружењу у ком се појам *народна иџра* временом искристалисао и достигао веома сложено значење.

У настојању да се обимна кореографска грађа и различити приступи систематизацију и класификују, а на овај начин и објасне, у **четвртном поглављу** је концептуализован жанровски систем КНИ, у оквиру ког значајно место заузимају жанрови КНИ: *сџлеџ*, *драмаџизација* и *варијација*. Жанровским разврставањем КНИ пружене су могућности праћења развоја појединих жанрова као динамичних и развијајућих ентитета, што је био такође један од циљева у овом раду.

Образложење поменутог методолошког апарата структурално-формалне анализе КНИ смештено је у **пето поглавље**, а у њему, систематично и доследно издвојени су појединачни системи који су подвргнути анализи. Значајна пажња посвећена је етнокорееолошкој, етномузиколошкој и етнотеатролошкој анализи, али и упоредној анализи све три компоненте у КНИ: игре, музике за игру и наратива.

Упркос колективности која га означава у извођачком смислу, сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру почива на врло индивидуалном стваралаштву познатих аутора. У шестом поглављу представљено је девет кореографских дела од стране поменутих аутора који представљају кључне индивидуе у различитим периодима развоја овог феномена. Примери су разврстани према појединачним жанровима. Сваки жанр је представљен са три примера, а свака анализа дескрипцијом, кинетограмима, графичким приказом просторне композиције, нотним записом, табелама, дијаграмима и графиконима. Приликом избора примера одлучујућу улогу су имали узорни представници појединачних жанрова у којима су најевидентније њихове специфичности. Следила се такође идеја да се прикаже по једна кореографија сваког од поменутих аутора старије и новије генерације. Изузетак у томе јесу три КНИ Олге Сковран, доајена српске кореографије народне игре, чија се богата кореографска делатност распростире кроз различите кореографске жанрове.

Ова ауторка била је врло свесна принципа стварања КНИ, те је једна од ретких која је и похађала својеврсну школу/курс у Прагу за кореографију – за разлику од свих потоњих и савремених аутора кореографија који су знања стицали искључиво искуственим путем.

На основу предочена два циља истраживања – сагледавања друштвено-историјских околности за развој сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији и постављања обухватне структурално-формалне анализе КНИ – предложена је хипотеза која обухвата оба циља, а односи се на питање условљености друштвено-историјских околности и стваралачких принципа у кореографским делима. На основу аналитичког поступка спроведеног на девет репрезентативних примера КНИ, узимајући обзир друштвено-историјске околности различитих периода њиховог настанка, било је могуће дати одговор на постављену хипотезу. У последњем, седмом поглављу сумирани су, дакле, резултати анализа. (Ре)дефинисање структуралних, драматуршких и естетских особености сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, заправо, проистиче из обједињујућег аналитичког и етнографског приступа овом феномену.

Радећи интензивно на проблематици успоставања принципа у стварању кореографије народне игре, са практичне и теоријске стране, уз консултације са многим домаћим и страним кореографима, утицајним етнокоролозима, лабанотаторима и истраживачима плеса из других култура и традиција, имала сам прилике да спознам развојне токове и доминантне форме сценског приказивања традиционалне игре и музике у другим земљама и да их упоредим са нашим приликама. Специфичан развојни пут наше игре и музике на сцени, самоникло стваралаштво у рукама заљубљеника у игру и музику, чврсто ослоњено о креативност и надареност појединаца који су своје животне путеве предали сцени, и њихово довољно различито и оригинално стваралаштво, само су неке од карактеристика овог феномена. Без обзира на снажне индивидуе у кореографском стваралаштву код нас, уочено је да базично недостају чвршћи темељи у преносу знања и искуства који се стичу формалним образовањем. Из ових размишљања проистекао је још један циљ овог докторског рада, а то је подстицање одређених промена у нашој земљи које би подразумевале стварање темеља за формално образовање наших кореографа и развој ове истовремено и етнокоролошке и етномузиколошке дисциплине, са циљем да се ова врста аматеризма коначно постави на раван у којој ће се систематично и свесно обликовати знања о овим уметничким делима, али и будуће њихово посматрање са многих аспеката сродних и несродних дисциплина.

I.

СЦЕНСКО ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

Иако незаобилазно полазиште у формалним и неформалним разговорима, као и у писаним текстовима о традиционалној игри и музици које се приказују на сцени, општекоришћени термин *сцена*, преузет из позоришне терминологије, и из њега изведена синтагма *сценско приказивање*, до сада нису били предмет стручног промишљања и проучавања у етнокорологији и етномузикологији у Србији. Управо поменутој проблематици биће посвећено ово поглавље, у којем ће бити понуђена одговарајућа терминологија и предложен концепт *сценско приказивање традиционалне игре и музике* као контекстуални оквир за транспозицију традиционалне игре и музике из сеоског окружења у сценски контекст.¹

Генерално дефинисање синтагме „народна игра и музика“ у овом раду подразумева игру и музику које припадају домену прошлости, углавном сеоској пракси. У етнокоролошким наративима у Србији појављује се употреба и других термина: у радовима старијих аутора најчешће *орска иџра*, *фолклорна иџра*, а у новијим етнокоролошко-етномузиколошким радовима игра уз музику, традиционална игра, традиционални плес. Синтагму *народна иџра* су, поред осталих истраживача, употребљавале и сестре Љубица и Даница Јанковић, а јавља се и у радовима савремених страних аутора у оквиру често коришћене синтагме истог значења на енглеском језику, *folk dance*. У овом раду задржаћемо њену употребу превасходно у оквиру концепта *кореографија народне иџре* (КНИ), што ће бити објашњено у следећем поглављу, док ће фраза „традиционална игра и музика за игру“ бити коришћена у свим другим случајевима у контексту разматрања некадашње сеоске праксе, а биће и предложена у оквиру концепта *сценско приказивање*.

Приликом сагледавања разноврсне употребе и тумачења термина *сцена* најпре ће бити изложена становишта домаћих аутора, затим аутора из региона, а потом и из других земаља дијакхронијским редом. Због примене овог термина не само у етнокорологији и етномузикологији, већ и, првенствено, театрологији, најпре ће бити сагледана његова употреба у оквиру театролошког дискурса, будући да је он старијег постанка, а затим и у оквиру етнокоролошког и етномузиколошког.²

¹ У ужем значењу *сценски контекст* подразумева разматрање новог простора у којем су транспоновани елементи из играчко-музичке фолклорне грађе, док се у ширем значењу овог појма имплицира слет „социјалних, временских, просторних, економских и општекултурних чинилаца“ (Закић 2008: 217).

² У појмовнику модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године аутор Мишко Шуваковић наводи коришћење термина *сцена* у оквиру формулације *сцене језика*, које подразумевају „метафоричне сцене на којима се приказују улога, значење и смисао лингвистичких и семиотичких језика у ликовним и визуелним уметностима“ (Šuvaković 1999: 300). Аутор, дакле, у различитим медијима (сликарству, скулптури, фотографији, филму, перформансу, амбијенталној уметности или видео-уметности) посматра њихове структуралне односе попут структуре језика, односно, подређене језичким законима.

1. СЦЕНА У ТЕАТРОЛОШКИМ НАРАТИВИМА

У позоришној терминологији појам *сцена* (изведена из грчке речи *skene* у значењу „дрвене скеле или позорнице“³ и латинске речи *scaena*⁴) има двојако значење. Прво значење односи се на посебно издвојено и опремљено место унутар или изван позоришног простора на којем делују глумци, тј. на којем се реализује *сценска радња*. Сценски простор или позорница „може бити простор посебно прављен за сценско извођење, или било који простор адаптиран за потребе сценског извођења, или за који аутори оваквог догађаја сматрају да је адекватан. Може да буде отворен простор: амфитеатар, трг, улица, део шуме, ливаде и сл. или затворен простор: позоришна сцена, концертна бина, спортска дворана, фабричка хала, стан. (Исто). У првом значењу, дакле, термин *сцена* обухвата различите локације или места која се могу углавном сврстати у јавна.⁵

Друго значење речи *сцена* односи се на наративни садржај и подразумева мању, заокружену целину, односно део призора у драми.⁶ Поред поменути два значења, приликом превођења речи *сцена* на стране језике (енглески, чешки,

Језик као *сцена* појављује се и у филозофским расправама, на пример, Жака Дериде, у психоаналитичким наративима, на пример, Сигмунда Фројда и Жака Лакана, и у књижевности (Исто), што изузетно проширује значење овог термина. У овом раду, међутим, с обзиром на разматрање сценског приказивања традиционалне игре и музике у оквиру позоришног контекста, неће бити разматран појам *сцене* у наведеним дискурсима, већ ће тежиште бити постављено на значења термина *сцена* у театролошком и етнокореолошком дискурсу.

³ Према позоришном речнику француског аутора Патриса Пависа (Patrice Pavis), у старогрчком позоришту *скене* је била дрвена зграда или шатор, саграђена иза *оркестре*, површине на којој су стајали глумци. *Оркестра* је, дакле, повезивала позорницу, где је извођена игра, са салом. *Скене*, *оркестра* и *теајрон* су била три основна елемента грчке представе. *Скене* је касније подигнут у висину, јер је представљао извођачки простор предвиђен за богове и јунаке, а испред је постављен *ипросценијум*, архитектурно здање, које је претходник зиданог pročеља из ког је касније развијен простор испред позорнице (Pavis 1997: 488).

⁴ Према *Речнику њозоришних термина*, <http://beogradskakazanija.cyberfreeforum.com> (приступ 22. 8. 2012).

⁵ Раздвајање јавног и приватног простора односно места у плесу представља једну од интригантних тема у вези са просторном компонентом у етнокореологији. О томе ће бити више речи даље у тексту.

⁶ У вези са тим, у филмској уметности, сцена примарно подразумева наративни садржај, док простор представља само један његов део. У *Лексикону филмских и телевизијских појмова* наводи се да је сцена у филму „већа наративна целина састављена од најмање два кадра, а чеšће већег броја кадрова, у којој је успостављено дијегетичко јединство радње, простора и времена. У себи може да садржи само један јединствен простор (објекат), на пример, сцена у ресторану, у спавачој соби, у парку, али често може имати и више различитих простора (два или више објеката) у којима се радња одиграва у континуитету“ (Лексикон 2002). Осим тога, у позоришној литератури су народне или друштвене игре (са драмским елементима, посебним учесницима, орским играма и музиком, извођене за време одређених празника) називане „малим“ сценама (Lazić 2003: 53).

руски, француски, бугарски), јавља се још једно значење, у смислу *фазе* или *етјаје*, и у вези је са претходно поменутиим наративним садржајем.

Давне 1893. године, када је написана прва самостална студија о драмском стваралаштву под називом „Народно глумовање“, њен аутор, зачетник српске театрологије, Лаза Костић,⁷ није ни слутио да ће термин *театар*, у истом значењу у којем га је користио у овом раду, бити замењен почетком XX века појмом *сцена*. Кроз реченицу „писмени људи који су гледали велике театре, гдје глумци – уметници приказују дјела научних писаца“ (Костић 1962: 335), јасно се може уочити да је под термином *театар* подразумевао, осим архитектонског здања, и позоришно дело које се у њему приказује. За Костића је театар уметност, односно, стваралачки (ауторски) процес и резултат тог процеса, као супротност фолклору, који је, како он то формулише, природна појава коју ствара анониман стваралац, што потврђује овом реченицом: „Folklore и театар то је *contradictio in adjecto*“ (Исто).

Без обзира на то што се експлицитно најчешће не образлаже, под термином *сцена* се углавном подразумева позорница,⁸ односно *специфичан простор* или *место* на којем се реализује одређена радња. Реч *позорница* је старословенског порекла, као и други елементи „folklorног театра“ (Кићовић, према Lazić 2003: 52) и „*usmene narodne režije*“ (Чубелић, према Lazić 2003: 59).

Осим наведене примарне употребе термина *сцена*, придев *сценски* користи се у неколико различитих варијаната, а самим тим и значења. Једна од првих и кључних студија о позоришној уметности под називом *Osnovni problemi režije* редитеља и позоришног критичара Хуга Клајна, која је први пут објављена 1951. године, садржи употребу речи *сценско* у следећим формулацијама: *конкретна сценска радња* (Клајн 1995: 157), *сценско и живојно* (Исто: 158), *масовне сцене* (Исто: 226) и *обликовање видљивој сценској простору* (Исто: 234, 235). Наведене формулације налазе се у другом поглављу под називом „Рад са глумцима“ и у трећем „Композиција представе“, чиме Клајн усмерава употребу појма *сценско* на извођачки и на стваралачки процес. Под *сценском радњом* аутор подразумева „делање глумца у фиктивним датим околностима“ који су супротни животним (Исто: 158). Оно што према Клајну радњу чини *сценском*, може се свести на три елемента: (1) видљивост и чујност за позоришну публику, (2) временска, просторна и садржајна сажетост и (3) повезаност са целином представе чији је саставни део (Исто: 159), чиме аутор упућује такође на начине обликовања радње и њеног извођења. У оквиру поглавља „Обликовање видљивог сценског простора“ Клајн раздваја три врсте сценског

⁷ Лаза Костић (1841–1910) је био српски књижевник, песник, новинар, драмски писац и естетичар.

⁸ Према лексичкој анализи Кићовића, старословенска реч „позор“ долази од глагола „позрети“, а то значи „видети, угледати, погледати“. Из ње изведена реч – *позориште* – настала је истим типом творбе као и *ириште*, која је означавала место где се изводила игра (Lazić 2003: 53).

простора, називајући их сценама: *подељена, симултана и вишеструка* или *мултилокуларна сцена* (Исто: 235, 236), чиме указује на различите начине вођења радње, односно, збивања у сценском простору.

У књизи *Уметности позоришне режије*, која је штампана поводом педесетогодишњице уметничког и педагошког рада редитеља Мирослава Беловића, аутор такође користи одређене формулације у контексту сценског: *сценска лаж* (Беловић 1994: 22), *смисао сцене, распоред на сцени* (Исто: 141), *сценски садржај, сценски облици, сценска изразитост, сценски животи* (Исто: 177), *сценска игра* (Исто: 191). Значења појединих формулација аутор не објашњава посебно, али их користи у контексту расправе о стварању драмског дела, о улогама и односу глумца према драмском делу, о жанровима и сл. Пажљивим сагледавањем поменутих значења може се закључити да под придевом *сценски* Беловић подразумева мноштво значења која упућују, пре свега, на стваралачки процес, извођачки процес и простор у домену позоришне уметности, што и оправдава насловом књиге.

Позоришни редитељ, драматург и теоретичар Миленко Мисаиловић у књизи *Kreativna dramaturgija II* (Misailović 2000b), која представља увод у филозофију позоришне уметности, користи бројне формулације у контексту сценског. Синтагмом *позоришно-сценска акција* (Исто: 9) локативно ограничава термин *сценски* на позоришни простор; формулацијом *сценски језик* (Исто: 15) упућује на успостављање методологије у процесу драматизације одређеног драмског текста; свеукупну делатност „од настајања драмског текста ван сцене и сценског остваривања текста, режије и глуме на сцени, до осталих компоненти у представи – до публике и критике“ именује *сценска делатност* (Исто: 87, 88); уводи и широко објашњава синтагму *сценска драматургија* (Исто: 94), која обухвата текстуалну, редитељску и глумачку драматургију (Исто: 149), те разматра процес њеног стварања почевши од текстуалне драматургије као извора (Исто: 102); дотиче и питања *сценске естетике* (Исто: 97), док *сценско изражавање* одговарајућих *сценских ликова* представља Мисаиловићу средишњи циљ *сценске драматургије* (Исто: 149); разматра и *сценско играње лика* (Исто: 272), односно његово деловање „током акције“ (Исто); затим, публику сагледава као *колективно сценско биће* (Исто: 183), а у контексту публике разматра њене постојеће *сценске вредности* (Исто: 196); дотиче и питање *сценског простора*, у оквиру којег раздваја *облике и структуру сценског простора* (Исто: 203); уводи и формулацију *универзализација сценског израза*, што значи да садржајна вредност сценског израза тежи ка општељудским критеријумима (Исто: 225); издваја и супротна значења термина *сценично* и *несценично* чиме описује „снагу“ деловања са позорнице, односно изразитост и упечатљивост (Исто: 277); а под *сценском извођачком структуром* дефинише „свеукупни састав узajамног сустваралачког деловања на позорници током представе“ (Исто: 279). Изузетна

разноврсност терминологије коју овај аутор примењује односи се, на првом месту, на објашњавање и прецизно дефинисање стваралачких принципа које детерминише као *сценске*, а који се односе првенствено на драматуршку реализацију, при чему не изоставља ни извођачки корпус ни публику.

У књизи *Umetnost rediteljstva* Радослав Лазић преузима класификацију сценског простора од Твртка Чубелића, који се бавио феноменом народне усмене режије и театрологије. Чубелић заговара чињеницу да постоји „народни редитељ“, као и усмена народна режија (Lazić 2003: 59, 60). Понуђена класификација сценског простора односи се, пре свега, на улогу народног редитеља у обликовању, припремању и остваривању представе. Дакле, народни редитељ најпре антиципира *сценски њросџор* где ће се одвијати *сценско-драмска радња* пред амфитеатрално постављеном публиком, након тога замишља *сценски расџоред* простора, утврђује *сценски редослед* појаве глумаца и тока радње, коришћење простора и већ унапред има разрађен систем *сценографије* и *костимографије* (Исто: 60, 61). Може се приметити да класификација сценског простора према Чубелићу подразумева својеврстан процес стварања који обухвата и физички простор (позорницу) и интенцију самог ствараоца (радњу, распоред, редослед). Термин *сцена* према Чубелићу постаје вишезначна категорија, иако сâм појам нигде експлицитно не образлаже. Осим тога, запажа се да и Чубелић и Лазић у једном тренутку говоре о сценском простору, а у другом раздвајају значење простора од сцене, што отежава разумевање ових појмова, али свакако подразумева њихово засебно тумачење.

Иако не разматра појам *сцена*, театролог Петар Марјановић у књизи *За њиси њтеатрологиа* користи најчешће придев *сценски* у синтагми *сценски њросџор(и)* (Марјановић 2006: 53, 176, 187), затим у оквиру формулације *сценско здивање* (Исто: 173) и, најзад, али ређе, као физички простор – позорница, на пример, *џовор на сцени* (Исто: 171). За последњу наведену употребу речи аутор се најчешће служи српском, односно, старословенском речју *џозорница*. Под *сценским њросџором*, у који убраја сценографију, костимографију, звучне и светлосне ефекте (Исто: 187), Марјановић подразумева најпре *њросџоре драме* као „најшире топографске одреднице које се у фабули драме помињу“ (Исто: 53), затим сценске просторе видљиве на сцени који помоћу одређене сценографије прате сиче радње (Исто), и *њросџоре радње*, које одређује и као сценски „скривене“ (Исто: 54). Те „скривене радње“ он не објашњава детаљније, па се из наведених примера може закључити да се ради о просторима кроз које су глумци пролазили пре актуелног дешавања. У сценски простор убраја и *њросџоре фикције*, које објашњава као „плод маште ликова“, то су недодирљиви, стварни или нестварни, простори о којима они маштају (Исто). Може бити речено да *сцена* према Марјановићу имплицира шири простор: он њом не означава само позорницу, већ и уређену и наменски припремљену позорницу

за осмишљени драмски догађај који треба да се изведе. Осмишљени драмски догађај подразумева и фиктивне просторе који се појављују у свести глумаца.

Према француској театролошкињи Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) придев сценски користи се, пре свега, у значењу позоришног простора/места (Ibersfeld 1982: 118). Осим синтагме *сценско мeстo*, ауторка користи и синтагму *сценски знак* (Исто: 125), чиме продубљује подручје семиотике у театрологији, затим, *сценско њoлазишћe* (Исто: 138) и *сценска архитeкћyра* (Исто: 147).

У контексту драматургије и режије чешки театролог Здењек Хоржинек (Zdeněk Hořínek), у књизи *Драма, њoзоришћe, њeгалац* (*Drama, divadlo, divák*) уводи следеће формулације: *сценски облик*⁹ и *сценски декор*¹⁰ (Hořínek 2008: 74), те термин *сценски* поистовећује са ауторством¹¹ (Исто: 192). Термин сцена не употребљава у значењу „позорница“, будући да на чешком језику постоји за то адекватан термин (*jevištní*), те именицу сцена (*scéne*) користи пре свега у вези са наративом (Исто: 157), који може бити и детаљније описан, на пример, *рајњне сценe*¹² (Исто: 103). Може се приметити, међутим, да када говори о позоришном делу, које на једном месту именује *jevištní postavou* (Исто: 109), а на другом *divadelní dílo* (Исто: 111), Хоржинек повезује оба термина са драмским делом, *dramatické dílo* (Исто: 111), и све поменуте термине обједињује под термином инсценација, односно, *inscenace* (Исто) или *inscenátorům* (Исто: 192). Под термином инсценација подразумева превођење драмског текста за сценско приказивање и у том контексту разматра различите приступе, упоређујући старију и модерну драму (Исто: 192), те се тако може говорити о начинима рада, односно стварања инсценације, као и о аутору инсценације (Исто: 201). Хоржинек, дакле, сценско разматра, пре свега, у контексту припремања драмског текста за сценско извођење.

У сасвим новом методолошком правцу започетом у америчкој антропологији и театру, а именованом као студије перформанса од стране њених утемељивача Виктора Турнера (Victor Turner) и Ричарда Шекнера (Richard Schechner), сцена, односно, позорница, осим што је посматрана као позоришни простор (*stage theater*),¹³ посматрана је много шире, „као цео свет“.¹⁴ Ова констатација није безразложна, с обзиром на то да је фокус у овој студији/дисциплини постављен на приказивање, прецизније, извођење, у преводу Александре Јовиће-

⁹ Ориг. *scénickém tvaru*. Под *сценским обликом* Хоржинек подразумева сценски реализовани ситуациони (вербални и невербални) дијалог (тј. позоришну представу), који се одвија на два нивоа: један на позорници (овде користи реч *jevišti*) у оквиру драме између играча који приказују драмске карактере; као и између позорнице и гледалаца – учесницима позоришне игре на обе стране рампе (Hořínek 2008: 73).

¹⁰ Ориг. *scénickou výpravu*.

¹¹ Ориг. *autorské (scénické)*.

¹² Ориг. *valečné sceny*.

¹³ Извор: www.writingproject.fas.harvard.edu, p. 16 (приступ 30. 8. 2014).

¹⁴ У оригиналу: „All the world’s a stage“ (www.writingproject.fas.harvard.edu, p. 10).

вић (Jovićević i Vujačović 2007: 3),¹⁵ које може бити реализовано у различитим просторима, временима и од стране различитих људи. Осим интерпретирања чина извођења, у овој студији је фокус постављен и на друштвени, политички и културни контекст као његове консеквенце, што је и у овом раду од примарног значаја. Оваквим приступом се подручје театрологије увелико шири изван граница позоришта на целокупну човекову активност која је, према зачетницима овог правца, потцртана театарском димензијом, односно, „перформативним процесом“ (Turner 1989: 207). Проблематика приказивања, у ширем смислу, перформанса, биће разматрана у даљем тексту.

Може бити примећено, такође, да су у оквиру театролошког, па и филмолошког дискурса значења термина *сцена* и *сценско* проширена кроз разноврсну терминологију, која доприноси прецизнијем дефинисању различитих процеса у овим научним и уметничким областима. У том контексту, најчешће се користе следеће формулације: *инсцениација*, *сценаријум*, *сценослед*, *сценарио*, *сценарисџа*, *сценарисџика*, *сценографија*, *сценограф*, *сценски дизајн*,¹⁶ *сценично*.¹⁷ Према француском театрологу Патрису Павису, значења термина *сцена* су се кроз историју непрестано ширила: на позоришну сценографију, извођачку површину, место догађаја, на временски сегмент радње или акта, и најзад, и на метафорички смисао бруталног и спектакуларног догађаја (у смислу „направити неке сцену“) (Pavis 1997: 488).

Сумирајући до сада изложена тумачења термина *сцена* и *сценско* у оквирима театролошког дискурса, може се истаћи, пре свега, њихова вишеслојна употреба која превазилази границе физичке просторности и улази у домене стваралачког и извођачког процеса у позоришној уметности. Сходно томе, долазимо до уметности новог доба, а то је *сценска уметност*, која је интердисциплинарна, а њен творац је „модерни редитељ“ (Lazić 2003: 59). Сценска уметност постаје тако предмет научне дисциплине театрологије, а *сценско дело* „објекат позоришта“ (Исто: 64). Према томе, кореографија, прецизније, кореографија народне игре као сценско играчко-музички догађај или сценско-фолклорно дело, поседује такође одређене карактеристике *сценског дела*, те са једне стране, припада пољу театрологије, а са друге, подручјима етнокореологије и етномузикологије.

¹⁵ Александра Јовићевић преводи *performance studies* као „студије извођења“ (Jovićević i Vujačović 2007: 3), а у даљем тексту изједначава овај термин и са „представљањем“ (Исто: 5).

¹⁶ У приказу књиге ауторке Ен Флечер (Anne Fletcher) под називом *Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre*, Марк Ферноу (Mark Fearnow) наводи да се под сценским дизајном подразумева практично деловање у односу на теоријске и историјске наративе из театрологије: „То је значајно научно достигнуће и намеће низ важних питања о односу између сценског дизајнера и позоришног текста, између практичара и историјског контекста, и између академије и уметности.“ Извор: http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v064/64.1.fearnow.html (приступ 5. 5. 2015).

¹⁷ У позоришном речнику се термином *сценично* описују дела која су спектакуларна, другим речима, која је могуће лако сценски обрадити и извести (Pavis 1997: 502).

2. СЦЕНА У ЕТНОКОРЕОЛОШКИМ И ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ НАРАТИВИМА

Проблематика *сценској* у етнокорееолошким и етномузиколошким наративима запажена је, најпре, код наших истраживача народне игре и музике, али она је била предмет промишљања и неколицине истраживача са простора некадашње Југославије, као и других источноевропских и западноевропских истраживача и научника. Осим употребе термина *сцена*, у овом поглављу је циљ да се представе и начини на које су различити аутори, неконзистентно и фрагментарно, приступали тумачењима сценског приказивања традиционалне народне игре и музике за игру. У циљу систематичног представљања досадашњих достигнућа у оквиру наведених научних дисциплина, доступни примери домаћих и страних истраживача биће најпре изложени у географском, затим у дијахронијском следу.

Утемељивачи српске етнокорееологије као академске научне дисциплине, сестре Љубица и Даница Јанковић су, осим примарног научног усредсређења на сеоску традиционалну игру, проблематици *сценској* посветиле једно поглавље у петој књизи *Народне игре*, под називом „Постављање и режија народних игара. Врсте примењених игара“ (Јанковић 1949: 63–75). Термине *сцена* и *сценско* користиле су у оквиру различитих формулација, на пример: *сценско њосћављање народних игара*, *сценска њримена народних игара*, *сценско њосћављање уметничке игре надахнуће народним сћиловима*, *уметничко сценско њримењена игра*, *њозоришне и концерћне сцене*, *сценско извођење наших народних и њримењених игара*, *сценско искуствво*. Наведене формулације у неизмењеном облику примењују и у каснијим радовима, на пример, у оквиру поглавља „Чишћење народних игара“ у шестој књизи *Народне игре* (Јанковић 1951: 5–12).

Разноврсном употребом ових термина Јанковићеве су означавале најпре специфичан простор (позорницу), потом, начин стварања, који је функционално детерминисан, затим, начин извођења, и, најзад, врсту искуства које се стиче постављањем игара на сцену. Иако се нису бавиле сценским приказивањем народних игара, ни теоријски, ни практично, увиделе су, ипак, да је то сложени задатак. Овај процес рада су објасниле на следећи начин:

„Питање сценског постављања народних игара у вези са режијом стварно је много сложеније него што на први поглед изгледа. Како ће се игра сценски поставити и изводити зависи, прво, од врсте комада за који се узима; друго, од техничких средстава којима се корееограф служи; и треће, од тежње коју жели да оствари“ (Јанковић 1949: 65).

Према до сада наведеном, врло се јасно може уочити да су Љубица и Даница Јанковић термине *сцена* и *сценско* везивале за уметност, уметничко

бављење народном игром, чији је продукт, дакле, уметничко дело. У складу са тим, и самог ствараоца кореографије именовале су „уметник кореограф“ (Јанковић 1951: 10) или „редитељ кореограф“ (Исто 1949: 69), чиме су заправо желе да укажу на значај професије кореографа, односно, кореографског „заната“, попут позоришног редитеља у домену театрологије.

У раду *Традиционално иџрачко наслеђе и савременост*, етнокореолог Оливера Младеновић наводи многе промене које уочава на подручју савремене сценске народне игре и музике у Србији (Младеновић 1974: 245–250). Период 1970-их година Младеновићева одређује као почетак „сценске уметности на темељима традиционалне народне игре“ (Исто: 249), а истовремено наводи да се та уметност „мора развијати по специфичним законима сцене“ (Исто). Покушавајући да именује новонастале сценске облике, које сврстава под уметничка дела, Младеновићева наводи формулацију *сценска народна иџра*, иако није сасвим сигурна о примењивости овог термина (Исто: 249, 250).¹⁸

„Ми данас стварно присуствујемо првим, али тек првим почецима сценске уметности на темељима традиционалне народне игре разних наших крајева, разних етничких група, па и разних епоха, и та се уметност мора развијати по специфичним законима сцене, у чему знатна улога припада кореографу као уметнику ствараоцу (под условом да одиста има талента и знања за то), али се не сме потцењивати ни улога публике као консумента. У тим новим условима неминовно ће се сценска народна игра (нисам сигурна да ће се тако звати) удаљити од оне спонтане, неконтролисане игре народних маса, која и даље остаје саставни део друштвених и породичних скупова и развија се у специфичним условима своје средине, градске и сеоске подједнако“ (Младеновић 1974: 249–250).

Иако се није бавила сценским приказивањем народних игара, као ни сеestre Јанковић, Оливера Младеновић дала је вредна запажања у том правцу и допринела је почецима развоја српског државног ансамбла „Коло“, у којем је од оснивања деловала као стручни сарадник (Каталог 2008: 19).

Проблематику сцене дотакао је етнолог Слободан Зечевић у приручнику за аматерске групе под називом *Српске народне иџре* (Зечевић 1981), у оквиру поглавља „Обрада народних игара“. За означавање простора Зечевић користи

¹⁸ Формулација *сценска народна иџра* имаће значајнију примену у овом раду (видети поглавље IV. Одређење жанровских система) и након пуних четрдесет година наставиће да живи у научном етнокореолошком дискурсу, али и у пракси. Именовање одсека под називом Сценска народна игра и музика, покренутог школске 2018/2019. године на Институту за уметничку игру у Београду, произлази управо из овог научног рада. Формулација *сценска народна иџра* налази адекватан превод и употребу на енглеском језику код неколицине истраживача као *staged folk dance* (нпр. Felföldi 2002: 115) или *folk staged dance* (Nahachewsky 2012: 39).

(готово) искључиво реч *йозорница*, те у оквиру формулације *йосйављање народних ийара на йозорницу* раздваја два начина обраде. Први подразумева обраду народних игара са гледишта простора и форме – што назива *сценском обрадом*, а други развијање и комбиновање самих елемената игре – што назива *суиийинском обрадом* (Зечевић 1981: 47), при чему подразумева првенствено обраду елемената кинетичке димензије игре.

Сценску обраду народних игара дефинише као младу грану уметности која „има услове за пуни развој“ (Исто: 49). Ипак, остаје недоследан у примени термина *цена* и *йозорница*, будући да у последњим редовима (свесно или несвесно) позорницу замењује сценом кроз формулацију *обрада народних ийара за цену* (Исто: 49).

У поглављу „Проблеми очувања и ревитализације традиционалне народне игре“ у књизи под називом *Игра*, Драгослав Џадевић употребљава термин *цена* у оквиру формулације *йреношење народних ийара на цену*, под којом подразумева просторну димензију (Džadžević 2005: 183), али говори и о *есйейтским* и *иехничким законима сцене*, које у тексту детаљније не образлаже (Исто: 185).

Генерално, српски аутори описују сцену или сценски простор као „нови“ простор који поседује одређена „правила“, која се морају поштовати приликом преношења традиционалне игре и музике на сцену. Међутим, аутори не објашњавају шта се подразумева под обрадом, уметничким приступом и често помињаним *законима сцене*.

Шире значење сценског простора од оног које обухвата сâм простор игре, а које подразумева једини простор на којем се данас изводе сеоска игра и музика, дотакла сам и у дипломском раду (Бајић 2006: 106). Поред тумачења сценског простора, дискутовани су и начини приказивања музике и игре на сцени кроз приказ различитих нивоа стилизације, правила на сцени и сценског понашања, однос између сцене и публике, увођење одређене терминологије у вези са именовањем стваралаца кореографских дела, оцењивање извођача и кореографских дела, те аспекти преношења и заштите ауторских дела (Исто: 97–117). Уочене су, такође, многе промене у начину извођења, понашању играча и развоју нових тенденција у стваралаштву, при чему се успоставља, као врло значајан, комуникативни чин између извођача и публике. Сцена је, дакле, посматрана у ширем контексту од самог места извођења, али сâм термин тада још није био концептуализован.

У периоду од 1960-их до 1980-их година многи аутори са простора некадашње Југославије активно су се бавили проблематиком *сценске йримене*, окупљени, пре свега, око питања тзв. *фолклоризма*, односно, испољавања традиције у новим условима јавног приказивања, наглашавајући везу са аутентичним традиционалним облицима као „добар приступ“ приказивања, док би сваку промену именовали лошим приступом или кичем (видети Ivančan

1963, Антонијевић 1968, Гојковић 1987). Као што Ана Хофман истиче, у научном смислу „сценска презентација се доживљава проблематично“ због тога што је концепт сцене представљен „као простор стандардизације, прочишћености и хомогенизације, при чему доминирају стриктна правила и обрасци“ (Hofman 2010: 120–121). У том контексту, требало би указати на XXXI Конгрес Савеза фолклориста Југославије, одржан у Радовишу 1984. године, у којем је неколико аутора критички разматрало проблематику *џрилајођавања џтрадиционалних* (пре свега инструменталних и вокалних) облика сценском извођењу (Bezić 1986: 547; Strajner 1986: 553; Galin 1986: 563; Potočnik 1986: 593; Polovina i Fulanović-Šošić 1986: 605). Јулијан Страјнер је дао занимљиву опаску о томе да су законитости сцене „углавном измишљене“ од стране извођача, те да су постале навика бољих фолклорних група, које слабије групе имитирају и од којих преузимају те законитости (Strajner 1986: 553). Под законитостима сцене Страјнер је издвојио неколико „правила“ која према заједничким особеностима могу бити разврстана у следеће три категорије: (1) на структуралне елементе кореографије (наводи устаљени број и пол играча, симетричност фигура), (2) на естетске (одређена висина играча, одећа, шминка, понашање играча на сцени) и (3) на драматуршке (истиче обавезно извођење темпераментног финала), при чему наглашава свој критичан став према „устаљеном“ сценском изгледу који се очекује од сваког извођења (Исто: 553–554).

Термин *џрилајођавање џтрадиционалних облика на сцени*, који су наведени аутори обилно користили, потребно је критички посматрати будући да претпоставља искључиво једнострано сагледавање – са аспекта садржаја и поступка – што верније транспозиције традиционалних игара и музике на сцену, при чему је било потребно *џрилајођији* одређене карактеристике народне игре и музике како би одговарале сценском *задајки*. Поменути аутори, као осталом и свеукупна истраживачка делатност етнокореолога, етномузиколога, етнографа и плесних истраживача у поменутиим годинама, била је, пре свега, усмерена ка записивању и описивању традиционалних, углавном сеоских облика игара и музике, те је питање стваралачког процеса у датим околностима подвргавано искључиво упоређивању сценског приказа са фиксним записима игре и музике.¹⁹

У приручнику за руководиоце фолклорних група под називом *Folklor i scena* хрватски истраживач и кореограф народних игара Иван Иванчан употребио је термин *сцена* у самом наслову приручника, као и у поглављу „*Problemi scenske primjene folklor*“ (Ivančan 1971: 6). Кроз следеће фразе које користи: *folklor na sceni svakodnevna je pojava; do koje se tjere folklor može primjenjivati na sceni* (Исто); *scenska primjena folklor* (Исто: 18), може бити закључено да сцену

¹⁹ Фиксни запис или фиксна грађа подразумева забележене облике традиционалне игре и музике са терена у виду дескриптивних, нотних, аудио или видео записа (Бајић 2006: 34).

везује за специфичан простор, односно, „*suvremenu pozornicu*“ на којој треба да се прикаже нешто вредно, не само са историјске, већ и са естетске стране (Исто: 93). Иванчан користи и синтагму *scensko prikazivanje* (о томе ће бити речи даље у тексту) и *scenska obrada*, коју повезује са стилизацијом (Исто: 112). Сматрао је да је услов за бављење сценским стваралаштвом познавање кореографског заната, односно, према његовим речима, „*zanatske spreme koreografa*“, коју је описао на следећи начин: „То је онај фактор у *koreografskom poslu bez kojeg je nemoguće baviti se scenskom primjenom narodnih umjetničkih tradicija i prvi preduvjet onom tko se želi baviti primjenom folklora na sceni*“ (Исто: 119). Дакле, Иванчанов однос према терминолошкој одредници *цена* првенствено упућује на просторну димензију која, како је речено, поседује одређене законитости. У поменутом приручнику Иванчан је разрадио и одређене законе сцене и композиције (принципе динамике, равнотеже, сценске перспективе и контраста) (Исто: 119–130), о чему ће бити речи у петом поглављу. Иван Иванчан је до данашњег дана једини кореограф са простора некадашње Југославије који је објавио студију о фолклорном кореографском стваралаштву и представио основне елементе структуре кореографског дела.

Ана Малетић, чија су достигнућа на подручју савременог плеса изузетно значајна, у књизи *Pokret i ples* бавила се кинетичком димензијом плеса, кореографским стваралаштвом и едукацијом. Термин *цена*, међутим, није посебно објашњавала, осим што је под њим подразумевала искључиво позорницу, а термин је користила и у оквиру синтагме *scenska rasveta* (Maletić 1983: 208). У вези са спознајом простора у плесу ослањала се, у великој мери, на поставке Рудолфа Лабана. Простор је описала, пре свега, кроз покрет – како се покретом испуњава простор, које су просторне зоне тела и просторни нивои (Исто: 56–64) – и притом се није ограничила на дефинисани простор саме позорнице.

Две деценије касније, питање сценског, у смислу приказаног на позорници, подвргнуто је и критичком промишљању оних који га процењују и вреднују. У том контексту издвајамо радове Твртка Зебеца, хрватског етнокореолога, који је путем формулација *scenska prezentacija folklornog plesa, pjesme, nošnje i igre* (Zebec 2002: 93), *scensko prikazivanje folklorne glazbe* (Исто: 95), и *scensko folklorno prikazivanje* (Zebec 2006: 170), нагласио проблем стваралаштва и улогу сценског критичара у оцењивању сценских дела (Исто). Његова промишљања померају границе у разумевању сценског приказа и продубљују проблематику стваралаштва, прецизније, „исправног“ начина приказивања традиционалне игре и музике на сцени, условљеног преиспитивањем историјских чињеница и процеса у развоју сеоске игре и музике.

У разматрању проблематике јавне праксе, хрватски етнокореолог Наила Церибашић такође користи термине *цена* и *сценско*. Осим значења у просторном смислу, нпр. *prikazivanje folklora na sceni* (Ceribašić 2003: 244), *postavljanje na sceni*

(Исто: 279), ауторка употребљава и синтагму *scenska postava* као синоним за кореографију (Исто: 278–279). Овим последњим Церибашићева свакако проширује значење термина придева *сценски* на стваралачко дело као продукт, али притом и ограничава стваралачки процес и приказивање традиционалне игре и музике на сцени кроз одређену форму – форму кореографије. У истом раду, међутим, наводи како „izvođači na pozornici prikazuju sadržaje i oblike, koji možda jesu, a možda i nisu srodni onim negdašnjim, ali svakako jesu suvremeni“ (Исто: 268), те се може приметити да ипак размишља о различитим начинима приказивања традиционалне игре и музике на сцени, надовезујући се на речи Мирка Божића и његову поделу на изворне и стилизоване или уметнички обрађене плесове (Исто: 243), али их у раду даље не дефинише.

Хрватски аутор Стјепан Сремац у наслову књиге *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata* (Sremac 2010) истиче синтагму *scenska primjena*, под којом подразумева, пре свега, „folklorni ples na sceni“ (Исто: 9). *Сценску примену фолклорног плеса* посматра као друштвени, културни и уметнички феномен, при чему не поставља увек акценат на сцену као простор, већ и на специфичан начин обраде фолклорне грађе. Иако то јасно не образлаже, на поменуто упућује његово запажање да, без обзира на сличност савремених „scenskih manifestacija“ у појединим земљама, њихов „razvojni put, društvena važnost i simbolička značenja“ показују значајне разлике, које су, према овом аутору, очигледно последица различитог друштвено-културног и друштвено-политичког развоја (Исто: 14–15).

У рецензији књиге *Коиачија*, која је посвећена опису истоимене кореографије, македонски етномузиколог Гјорги Гјоргијев користи је формулацију *сценска и презентација* као синоним за кореографију, односно, *кореографска и уметност* (Тренески 2001: 7–8). Термин *сценски* је, дакле, у овом контексту употребљен искључиво за кореографско дело као продукт.

Аутори у источној и западној Европи који су терминологију развијали на матерњим језицима, користили су термине *цена* и *сценско* такође у контексту примене народне игре и музике на позорници. Један од значајних бугарских аутора који је развијао подручје теорије кореографије у оквиру народне игре је Георги Абрашев, кореограф и балетски мајстор. У књизи *Въпроси на хореографската теория (Питанья о кореографској теорији)* Абрашев је изнео изузетна запажања о кореографској уметности, односно, да употребим његове речи, *хореографско изкуство* (Абрашев 1989: 71). Према овом аутору, кореографска уметност представља вид *музичко-сценске уметности* или *искуства*, који путем специфичних изразних средстава (корацима и играчевим телом), ритмички организованих и стваралачко осмишљених од стране кореографа, изражава одређени идејно-естетски садржај (Исто: 71–72). Даље у тексту, поред придева *сценски*, додаје и предев *театрално*, те кореографију описује као подједнако музичко и „театрално-сценично изкуство“, односно, уметност (Исто: 134).

Абрашев тумачи појам кореографије изузетно широко, те под овим термином подразумева све врсте плесова. Под *театрално-сценским* жанровима Абрашев подразумева најпре драму, оперу и оперету (Исто: 69), те у даљем тексту, под категорију театралног жанра сврстава и кореографију (Исто: 82). Његово тумачење да се кореографски израз изграђује као резултат *сценског дејства* (*действие*) или радње (Исто: 81) односи се на разматрање, пре свега, односа музике и игре у кореографији. Он објашњава да *сценско дејство* на кореографски израз подразумева сижејно развијену, као што је симфонијска музика, или несижејну музику (Исто: 81), као и ослањање на музички организовану целину односно њен „темпоритам“²⁰ (Исто: 134). На овом месту аутор се позива на Михајлова (Ан. Михайлов), који уводи синтагму *сценски ритам* (Исто: 134).

Дакле, Абрашев доста често користи придев сценски, а игру, односно, кореографију посматра у контексту позоришне уметности. Продубљујући поимање сценског у одређеним кореографским структурама, овај аутор указује на значајне стваралачке процесе. Не запажамо, међутим, везу сценског са начином извођења игре/плеса. Будући да се бави и обрадом народне игре, Абрашев објашњава шта подразумева под обрадом фолклорних елемената – и у овом контексту користи термин сценски, запажајући да је игра подвргнута *сценским условима* (*сценичните условия*), те се „аранжира“ и композиционо развија до једне заокружене и самосталне целине која има одређени развој и закључак (Исто: 182). Поред већ поменутих формулација које Абрашев користи у контексту сценског, наводимо и следеће: *сценически џанс* (Исто: 71), *на сценици* (Исто: 81), *сценическио искусство* (Исто: 134), *сценическио действие* (Исто: 135), *сценичните условия* (Исто: 182).

Такође бугарски фолклориста Тодор Цицев сцену сагледава на другачији начин. Према њему, сцена је „уопштена слика савременог друштвено-културног подијума, као уметнички простор у којем се дела нашег фолклорног наслеђа приказују, представљају и пропагирају“, и „када говоримо о сцени, мислимо на специфичне савремене услове, принципе и законитости по којима се репродукују и распростиру уметничка дела. Зато местима где се остварују сценска извођења додајемо и радио-микрофон, телевизијски студио и простор вашарских свечаности“ (Джиджев 1997: 428). Свестан вишеструког значења појма *сцена*, Цицев истиче савремену појавност традиционалних облика игре и музике у контекстуалном смислу, што потврђује речима „тотално сценско манифестовање нашег изворног фолклорног наслеђа“ (Исто: 429). Цицев, дакле, сцену тумачи шире од до сада наведених аутора, указујући на савремене услове у којима се фолклорна дела репродукују. На бугарском језику, у оквиру формулација везаних за сцену, аутор бележи следеће термине: *сцене, законам*

²⁰ Термин „темпоритам“ нема примену у теорији музике, међутим, у кореографији га поменути аутор уводи због изузетне повезаности темпа и ритма музике са игром (Абрашев 1989: 134).

сцены, сценической формой (Djidjev 2005: 205), али их подробније не образлаже и смешта их, како је већ истакнуто, у шири контекст.

Бугарска научница Данијела Иванова-Најберг (Даниела Иванова-Најберг), која се у свом теоријском и практичном раду бави бугарском, али и игром других балканских народа, посветила је докторску дисертацију проучавању сценске бугарске народне игре. Иако овај тип сценске народне игре не формулише користећи придев *сценски*, ауторка употребљава формулацију *бујарска народна кореографија* (Иванова-Најберг 2011: 46). Термине *сцена* и *сценски* користи врло ретко, науштрб термина *кореограф(ија)* који користи у значајнијој мери. Појединачни примери употребе речи *сцена* упућују, са једне стране, на позоришни простор, нпр. *аранжиран за сцена* (Исто: 201, 373), а са друге на жанр који формулише као *сценично танцово изкуство* (сценско-плесна уметност), чиме описује процес стварања и различите начине извођења (Исто: 372).

Руски маестро балета, педагог и народни уметник РСФСР, Фјодор Васиљевич Лопухов (Fiodor Vasiljevič Lopuchov), рођен 1886. године у Петрограду, објавио је неколико теоријских и научних радова о кореографији балета. Делови његове студије под називом *Choreografičeskiye otkrovennosti*²¹, која је објављена на руском језику 1972. године, преведени су 1984. године на словачки језик за потребе студената катедре за кореографију на Музичком факултету у Братислави у Словачкој. Из скрипте на словачком језику под истим називом *Ťprimne o choreografii* (Lopuchov 1984) сазнајемо да се Лопухов бавио, поред осталог, и проблематиком увођења елемената традиционалне игре на сцену. Према овом уметнику, класична игра је настала обогаћивањем елементима из народне игре, што је временом довело до настанка велике уметности тзв. позоришне игре.²² Лопухов такође сматра да се због узајамног утицаја игре на вежбу и вежбе на игру развила *уметност сценске кореографије*²³ (Исто: 5). Будући да Лопухов нигде експлицитно не користи реч *сцена*, осим у поменутој синтагми, може бити закључено да употребом овог термина аутор упућује на позоришну уметност, при чему раздваја два типа кореографије: *сценску* и *народну* (Исто).

Словачки кореограф Штефан Носал (Štefan Nosál') аутор је обимне студије о кореографији народне игре под називом *Choreografia l'udového tanca*²⁴ (*Коре-*

²¹ Прев. *Кореографска откритија*.

²² Као и иначе у уметности, и у плесној уметности је позната чињеница да је уметничка игра настала на основама традиционалне. Милица Јовановић у књизи *Balet – od igre do scenske umetnosti* истиче да је још у XIV и XV веку текао процес формирања балских игара на основи народних игара, а затим појава ових игара на сцени (Јовановић 1999: 62). Антрополог Јоан Кеалинохомоку (Joann Kealiinohomoku) иде чак даље у разматрању балета и других плесних жанрова као форме „етничког плеса“ (*ethnic dance*), с обзиром на то да се кроз балет, као и кроз све плесне форме/жанрове, рефлектују култура и традиција у оквиру које се одређени плес развија (Kealiinohomoku 2001: 33, 40–42).

²³ Ориг. *umetnia scenickéj choreografie*.

²⁴ Прев. *Кореографија народне игре*.

оїрафија народне иїре) (Nosál' 1984) у којој је придев сценски (*scénický, scenickéj, scénického*) коришћен у оквиру формулације *їозоришно-сценска иїра*²⁵ (Носал' 1984:11). Позоришно-сценска игра према Носалу представља општу плесну категорију у коју убраја, поред неколико различитих плесних врста (класични плес, карактерни плес, балет, модерни плес) и *сценску народну иїру*, односно, на словачком, *scénický ľudový tanec* (Исто: 11). Значењем придева *сценски*, према овом аутору, обухваћен је комплексан систем у стваралачком процесу (кроз правила употребе простора, развијање плесних мотива, анализу ритма, динамике и других елемената који учествују у изградњи кореографије). Указујући тако на добро осмишљену композицију приближава се принципима изградње позоришног дела. Под *сценском народном иїром* Носал подразумева кореографију народне игре, односно, тип кореографије (уп. Лопухов).

За означавање просторне димензије у позоришту, адекватно српској речи *їозорница* (и поменутом изразу *jevištni* на чешком језику), Носал користи словачку реч *javiska*, којом образлаже место реализације плесног извођења пред публиком (Исто: 50).

У оквиру радова наведених аутора, чији су текстови на бугарском и словачком језику, може се приметити да термин *цена* користе првенствено у смислу специфичног места реализације плесног догађаја, док за шире значење овог термина, у смислу стваралачког процеса, користе придев *сценски*. У подједнаком значењу ове речи, у радовима етнокорееолога писаним на енглеском језику коришћени су термини *stage (цена)* и *staging* (у складу са разматраним концептом у овом раду, биће у преводу на српском језику предложена синтагма *сценско иїрказивање*). У тексту који следи дајемо преглед бројних формулација изведених из поменутих енглеских речи.

Представљајући процес оживљавања традиције у Пољској, етнокорееолог и педагог Дариус Кубиновски (Dariusz Kubinowski) је у оквиру чланка *The folk dance movement in Poland (Оживљавање народне иїре у Пољској)*, указао на неколико кључних чинилаца који су омогућили развој фолклорног стваралаштва у овој земљи. Приликом разврставања различитих типова фолклорних ансамбала, Кубиновски је изложио њихове посебности у приступу народној игри и музици, и том приликом употребио је две формулације: *arrangements for the stage (обраге за цену)* и *staging folklore (сценски фолклор)* (Kubinowski 1987: 63). Занимљиво је запажање да приликом описивања прва два типа, у која убраја сеоске групе и групе које реконструишу обичаје и игру на начин како је забележено на терену, Кубиновски не користи термине *цена/stage* или *сценско иїрказивање/staging*. Међутим, приликом описивања друга два типа фолклорних ансамбала, од којих први приказује игру и музику на уметнички начин, а други на стилизовани, користи оба наведена термина (Исто). Дакле,

²⁵ Ориг. *Javiskový – scénický tanec*.

у контекст *сценској* Кубиновски (свесно или несвесно) уводи искључиво групе које приказују *обрађену* народну игру, што се односи и на поменута тумачења Лопухова и Носала.

Етнокорееолог Лизбет Торп (Lisbet Torp) је у књизи *Chain and Round Dance Pattern (Ланчани и кружни обрасци иџара)* укратко представила приступе појединих земаља југоисточне Европе у процесу развоја сценског приказивања, те је притом применила формулацију *stage performance* (Торп 1990: 58), односно, сценско извођење, које, према овој ауторки често подразумева одређену адаптацију плесног материјала у односу на расположиви простор, време и друге факторе (Исто). Позивајући се на Анку Ђурђеску (Anca Giurchescu), Лизбет Торп наводи да приступ у креирању тзв. националног „амблема“ на основама плесова из различитих региона, треба да буде различит од стриктно кореографског, те мора бити нужно примењен у вредновању, селекцији и рекреативној намени фолклора одређене земље (Исто).²⁶ Ауторка, дакле, сагледава *сценско приказивање* кроз призму, пре свега, специфичног контекста у којем се оно појављује.

Антрополог, фолклориста и историчар игре Антони Шеј (Anthony Shay) објавио је 2002. године обимну студију о „кореографским политикама“ државних фолклорних ансамбала под називом *Choreographic politics (Кореографске џолиџике)*. Како би објаснио који садржај приказују професионални ансамбли, употребио је синтагму *сценски жанр (staged genre, Shay 2002: 13)*, коју не објашњава посебно, осим што јасно разграничава извођење професионалних и аматерских група.²⁷ Почетке развоја сценског жанра везује за Мојсејеву плесну групу, на шта указује и насловом трећег поглавља „The Moiseyev Dance Company: Ancestor of the Genre“ („Мојсејева плесна група: Предак жанра.“) (Исто: 57). Осим коришћења речи *stage* у значењу „позорница“ (Исто: 21), аутор користи и глаголску именицу *staging* (Исто: 16) у значењу „рад са простором“. Антони Шеј указује и на размишљања Амалије Ернандез (Amalia Hernandez), уметничке директорке мексичког државног ансамбла Ballet Folklorico, која је употребила реч *stagecraft* да би објаснила „сценски занат“ који је потребан за обраду народне, сеоске игре (Исто: 36).

Неколико етнокорееолога окупљених око зборника *Authenticity – Whose Tradition?* (2002) бавило се и питањима сценског. Разноврсну употребу овог термина на енглеском језику дали су Тереза Бакланд (Thereza Jill Buckland),

²⁶ “In the creation of an unambiguous national „emblem“ on the basis of diversified regional dance material, an approach different from the strictly choreographic must necessarily be applied in the evaluation, selection, and recreational use of the folklore of a given country.” (Torp 1990: 58)

²⁷ „[...] because these professional companies clearly present an often highly stylized, carefully choreographed and staged genre of dance that differs from dances found among nonprofessional populations of villagers and tribal people [...]“ (Shay 2002: 13).

која децидно раздваја народну игру од *сценске кореографије народне ијре*²⁸ (Buckland 2002: 73), потом Лин Манерс (Lynn D. Maners) који, говорећи о сеским групама, наводи да њихов продукт није уметничко дело прављено за *сценску*, односно, *грамску намену* (Maners 2002: 81)²⁹, а такође користи и реч *stagecraft* у значењу „сценски занат“ (Исто: 89); надаље, Ласло Фелфолди (László Felföldi) који уопштава значење сцене у просторном смислу, те користи различите формулације: *adapted for stage*³⁰ (Felföldi 2002: 111), *staged folk dance*³¹ (Исто: 114), *the requirements of the stage*³² (Исто), *stage dance tradition*³³ (Исто: 115), *stage choreography*³⁴ (Исто: 115, 116), и наводи да сценска народна игра не кореспондира само са фолклором, већ и са сценском плесном традицијом, културном политиком оживљавања традиције и педагошким приступом (Исто: 115).³⁵

У коришћењу речи *сцена* и *сценско*, од претходно поменутих аутора издваја се пољски етнокореолог Гражина Дабровска (Grażyna W. Dąbrowska) која, без обзира на наслов рада *The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage (Место традиције у култури: аутентичност и сцена.)*, у тексту нигде не наводи и не објашњава употребљену реч *stage*, односно, *позорница/сцена* у наслову рада, већ је замењује формулацијом *theatrical setting*³⁶ (Dąbrowska 2002: 96). Под тим подразумева издвајање најбољих елемената из традиционалне културе и њихово презентовање испред организоване публике (Исто). На овом месту ауторка се позива на тумачење Адријан Кеплер (Adrienne Kaeppler), које се односи на диференцијацију ритуала и театра као двају различитих перформанса – према стварању и преносу поруке.³⁷ Према речима Кеплерове, у ритуалу се порука ствара и преноси у току извођења, док је у театру порука резултат перформанса или извођења. Сходно томе, Дабровска формулише и глаголски облик *to stage rituals*³⁸ (Исто: 96).

²⁸ „Folk dance vs. staged choreography of folk dance“ (Buckland 2002: 73).

²⁹ „[...] not an artefact manufactured for „scenski“, i.e. dramatic purposes“ (Maners 2002: 81).

³⁰ Прев. *приређено за сцену*. Уп. „[...] works of folklore adapted for stage (choral works, choreographies, etc.) [...]“ (Felföldi 2002: 111).

³¹ Прев. *сценска народна ијра*.

³² Прев. *захтеви сцене*.

³³ Прев. *традиција сценске ијре*.

³⁴ Прев. *сценска кореографија*.

³⁵ У оригиналу: „Staged folk dance has to correspond not only to folklore, but also to the stage dance tradition, the cultural politics of the revival movement and the pedagogical expectations as well“ (Felföldi 2002: 115).

³⁶ Прев. *позорнична поставка*.

³⁷ У студијама перформанса су ритуал и театар, као перформативни акти, изједначени, о чему ће бити речи даље у тексту.

³⁸ Прев. *сценски постављени ритуал*.

Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky), канадски етнокореолог говори о *традицији сценске игре*, користећи, као Фелфолди, формулацију *staged dance tradition* (Nahachewsky 2006: 161). Нахачевски и Фелфолди с тим проширују значења речи *цена/сценско*, сагледавајући овај феномен у дијахронијској перспективи, као појавност која има одређену традицију. Кроз формулацију *индустрија сценске народне игре*³⁹ Нахачевски критички посматра савремени систем у процесу „оживљавања традиције“ на сцени, који је очигледан у земљама, пре свега, централне и источне Европе (Исто: 163).

Уместо често коришћеног глагола *staging* у значењу „сценски приказати народну игру“, који је и користио у раду из 1997. године (Nahachewsky 1997: 143), Нахачевски неколико година касније уводи термин *theatricalizing*⁴⁰ (Nahachewsky 2001: 228), који је задржао и у најновијој књизи *Ukrainian Dance* (Nahachewsky 2012: 168). У сва три текста аутор издваја три принципа сценске поставке (и именује их поменутиим терминима *staging*, односно, *theatricalizing*), преузимајући их од старијег колеге, такође украјинског етнокореолога Ким Василенка (Кум Vasylenko) који их је успоставио 1970-их година. Ови принципи се односе на различите начине обраде народне игре које је Нахачевски именовао „стратегијама“ за театрализацију народне игре и који имају суштинску везу са садржајем приказаним на сцени (на српском језику користи се термин *сцилизација* – више у поглављу 4.1.). Аутор их је разматрао у периоду изузетне експанзије оживљавања народне игре, после Другог светског рата. Дакле, појам *сценско* Нахачевски посматра кроз призму театрализације, односно, позоришне уметности.

Питањима сценског бавило се више аутора окупљених у зборнику XXVI симпозијума Радне групе за етнокореологију светског удружења за традиционалну музику (ICTM) из 2012. године, у оквиру теме *Contemporizing Traditional Dance* (*Осавремењивање традиционалне игре*). У оквиру појединих радова, писаних на енглеском језику, коришћена је углавном реч *stage* у основном облику, која се односи на „познати“ простор, позорницу, и додатно се не објашњава, нпр. *dance performance on stage*⁴¹ (Giurchescu 2012: 107), *traditional dancing on the stage*⁴² (Stavělová 2012: 249), *to move around the stage* (Mellish 2012: 145). Једини пример прецизнијег описа простора извођења забележен је у раду турског етнокореолога Гурбуза Акташа (Gürbüz Aktaş) придевом *proscenium* у оквиру синтагме *proscenium stage* (Aktaş 2012: 85), не наводећи притом објашњење оба појма. Термин *просценијум* бележи и Андриј Нахачевски, описујући га као стандардни мо-

³⁹ Ориг. *Staged folk dance industry*.

⁴⁰ Прев. *театрализација*.

⁴¹ Прев. *илесно извођење на сцени*.

⁴² Прев. *извођење традиционалних игара на сцени*.

дел позорнице који се већ две стотине година примењује за балет и који је постао модел за приказивање и народне игре (Nahachewsky 2012: 163).⁴³

Како је већ истакнуто, од енглеске речи *stage* („позорница, сцена“) изведени су глагол *staging* и придев *staged*, који се односе на сценско приказивање, односно, постављање игре на сцену. Те речи имају проширено значење – од основног именована просторне димензије (позорнице) развиле су значење у „својеврсни рад на позорници“, као што показују следећи примери, забележени у поменутом зборнику из 2012. године: *professionally staged „folklor“ models*⁴⁴ (Ivancich Dunin 2012: 97), *stage version of the dance*⁴⁵ (Giurchescu 2012: 111), *the traditional dance today has been staged by the state folk ensemble*⁴⁶ (Aktaş 2012: 92), *attractive stage repertoire*⁴⁷ (Ivanova-Nyberg 2012: 130), врсте извођења, нпр. *stage presentation*⁴⁸ (Giurchescu 2012: 108), *stage performances*⁴⁹ (Исто: 110, Green 2012: 123), *staged dancing*⁵⁰ (Mellish 2012: 148), до успостављања одређених концепата, нпр. *staging art*⁵¹ (Aktaş 2012: 85), *establishing stage ethnographic representations and patterns*⁵² (Ivanova-Nyberg 2012: 125), *stage pattern*⁵³ (Исто: 126), *staged choreographies*⁵⁴ (Mellish 2012: 148).

Иако наведене формулације аутори додатно не објашњавају, подразумевајући, претпостављамо, њихову адекватну интерпретацију, њихова разноврсна употреба у оквиру различитих концепата указује, ипак, на различита значења, односно, различите сфере разумевања *сценској*. Генерално закључивање или претпоставка о разноврсној употреби ових термина креће се у широком дијапазону: од описивања просторне димензије, преко објашњавања садржаја, односно, репертоара који се изводи на сцени, процесима обраде, до препознавања специфичног начина извођења народних игара на сцени.

У овом контексту важно је истаћи чињеницу да не може свако извођење на позорници бити означено као *сценско* – на пример, извођење игара и музике од стране сеоских група или појединаца – без обзира на њихово јавно прикази-

⁴³ Позиција публике у односу на извођаче је са предње стране, док су остале три стране сцене за публику затворене. Дакле, правац посматрања је са једне стране, на енглеском *the front*, односно, „предњи“ (Nahachewsky 2012: 163). Видети и напомену бр. 5.

⁴⁴ Прев. *фолклорни модели који су професионално постављени на сцену или обрађени за сцену*.

⁴⁵ Прев. *сценска верзија игре*.

⁴⁶ Прев. *традиционална игра данас постављена је од стране државних фолклорних ансамбала*.

⁴⁷ Прев. *атрактивни сценски репертоар*.

⁴⁸ Прев. *сценско приказивање*.

⁴⁹ Прев. *сценско извођење*.

⁵⁰ Прев. *сценско играње*.

⁵¹ Прев. *сценска уметност*.

⁵² Прев. *установљени сценске етнографске приказе и узорке*.

⁵³ Прев. *сценски узорак*.

⁵⁴ Прев. *сценске кореографије*.

вање, извођење на позорници и припремање одређеног репертоара.⁵⁵ Међутим, како сеоске групе, формиране још 1930-их година, представљају својеврстне претече послератним и савременим сценским манифестацијама и описујемо их као „модел за приказивање сеоске музике и игре ван њиховог контекста“ (Бајић 2006: 9), њихова појава на сцени ипак одаје обресе једног рудиментарног сценског приказа. *Сценско*, међутим, у правом смислу речи, биће развијано тек у послератном периоду са активношћу градских и сеоских КУД-ова и професионалних ансамбала тадашње Југославије.

У контексту извођења/извођаштва поменути аутори служе се и терминима *performance* и *contemporizing*, будући да реч позорница – *stage* – на енглеском језику не нуди могућности ширег посматрања и описивања специфичног начина извођења народних игара на сцени, што потврђују следеће формулације: *folk dance performance movement*⁵⁶ (Ivanova-Nyberg 2012: 125), *contemporizing performances*⁵⁷ (Kaeppler 2012: 132), *tradition of contemporizing dance*⁵⁸ (Nilsson 2012: 153).

У етнокореолошким радовима поменутих научника, окупљених око Радне групе за етнокореологију при светском удружењу ICTM, термин *перформанс* није био значајније примењиван, ни проучаван, иако су још од 1980-их година студије перформанса заокупљале пажњу многих антрополога, театролога и других истраживача и уметника (уп. Schechner 2006). На поменутом симпозијуму Радне групе за етнокореологију ICTM (Třešt 2012) дотакнуто је и питање перформанса, у оквиру теме *Осавремењивање традиционалне игре*, где је термин перформанс углавном коришћен у основном значењу извођења.

Према Мишку Шуваковићу, међутим, под широко заснованим концептом перформанса подразумевају се бројни уметнички експерименти у историјском распону, са циљем истраживања и приказивања тела, материјала, догађаја (Šuvaković 1999: 241–243). У сплету бројних перформанса појављује се и тзв. играчки перформанс, који је заснован на елементима плеса и балета, првенствено плесна остварења из жанра савременог плеса (Исто: 241, 243). Шуваковић даље разматра перформанс у уметности и плесу, те наводи да се у овим плесним остварењима „замисао балета [...] редукује на плес, а замисао плеса на перформанс“ (Исто: 243). Усредсређење на сам покрет или гест, као суштински садржај перформанса, што подразумева другачији начин стварања, извођења и приказивања у односу на сценско приказивање традиционалне игре и музике, не омо-

⁵⁵ Без обзира на то што Ана Хофман разматра праксу приказивања сеоских група на сцени као реконструкцију и не као реалан, аутентичан догађај (Hofman 2010: 132), са чиме се свакако слажемо, њихово приказивање, ипак, не може бити одређено као *сценско*, из горе поменутих разлога.

⁵⁶ Прев. *йокреїт народно-їлесної йерформанса*.

⁵⁷ Прев. *осавремењивање извођења*.

⁵⁸ Прев. *традиција осавремењивања иїара*.

гућава да термин перформанс буде коришћен у методолошкој окосници овог рада. У разматрању одређених концепата, међутим, биће потцртане њихове сличности и разлике, са тенденцијом отварања нових перспектива у вези са традиционалном игром и музиком на сцени као специфичном виду перформанса.

Термин *contemporizing* односи се, пре свега, на савремени плес (*contemporary dance*), у оквиру којег добија ширу примену, док се на подручју етнокорееологије појавио тек недавно у оквиру предложене теме на поменутом симпозијуму.⁵⁹ Употребом речи *contemporizing* уместо *staged/staging* тежиште се поставља на извођача и на савремени садржај, чиме се извођење традиционалне игре, схваћене у контексту осавремењивања фолклорних облика из прошлости, посматра у оквиру нове димензије теоретског дискурса о плесу.⁶⁰

Требало би такође напоменути често коришћене формулације из музичке праксе, попут *музичка сцена*,⁶¹ *ојерска сцена*,⁶² *етно сцена*, *world music сцена*⁶³ и томе слично, које такође нису дефинисане, али потпадају под категорију тзв. сценских уметности.

Преовлађујућа употреба термина *сцена* и *сценско* код наведених етнокорееолога односи се, пре свега, на именовање (али не и објашњавање) одређених посебности у контексту приказивања народних игара на сцени. Њихова разноврсна употреба, која се делимично усклађује код одређених аутора, говори о томе, да не постоји консензус истраживача у њиховој доследној примени и да тек треба да се успоставе прецизнија значења. У овом тренутку врло умрежена значења појмова *сцена* и *сценско* упућују, ипак, на три могућности њиховог сагледавања: са перспективе просторне димензије (одговором на питање: *где се приказује?*), стваралачке активности и/или репертоарске политике (*шта се приказује и због чега?*) и извођачке делатности (*како се приказује?*).

У етнокорееологији, дакле, реч *сцена* подразумева доминантно просторну димензију – позорницу, док се реч *сценски* везује, пре свега, за садржај, што је обухваћено синтагмом „сценско приказивање“ (*staging*) или придевом „сценски“ (*staged*). Њиховом разноврсном и такође обилном употребом аутори се служе да би описали одређене посебности у вези са сценским приказивањем традиционалне игре и музике за игру, али притом не претендују ка аналитич-

⁵⁹ „[...] contemporizing is just a new word for adapting old things to today. That means, making heritage of something that is alive as a tradition. Maybe contemporizing is a time concept, pointing to something we do, in a new time, parallel to localizing, that means that something is transferred in space and done in a new place“ (Nilsson 2012: 154).

⁶⁰ „Art dancing – staged performances following the rules for modern, contemporary dance“ (Nilsson 2012: 155).

⁶¹ Српској музичкој сцени посвећен је и зборник радова под истим називом: *Српска музичка сцена*.

⁶² Опери и оперској сцени посвећен је нпр. зборник текстова под називом *Ојера од одрега до уметничке форме*, Факултет музичке уметности, Београд 2001.

⁶³ У оквиру, на пример, српског world music магазина Етноумље (Etnoumlje 2012).

ком тумачењу приказаног, у смислу издвајања формалних склопова наратива и појединачних сцена наратива. Да се подсетимо: у театрологији се појам *сцена* везује, поред осталог, и за издвајање одређених формалних склопова наративног садржаја (прва сцена, друга сцена итд.). Иако појединачне сцене наратива постоје и у сценском приказивању традиционалне игре, оне до сада нису биле препознате у радовима наших и страних етнокореолога. Међутим, како је потребно имати у виду и наративни садржај, нарочито у оквиру одређене врсте кореографија народне игре, тзв. драматизације, термин *сцена* биће коришћен аналогно театролошком дискурсу. Преузета из позоришне терминологије, значења речи *сцена* и *сценско* биће у етнокореолошком дискурсу незнатно модификована, сходно врсти садржаја (плесног и музичког) који се приказује на сцени.

Потребно је истаћи да ће термин *сценско* у овом раду бити дефинисан према *сценском* начину приказивања игре и музике, који се односи на специфичан приступ фолклорној грађи и начин његовог извођења, а који се везује за процес и појам стилизације, те као такав претендује ка изазовима уметничког.

У даљем разматрању овог феномена биће образложен најпре концепт *приказивање* у контексту сценског, а затим и обухватан концепт *сценско приказивање традиционалне игре и музике*.

3. ПРИКАЗИВАЊЕ

Чин приказивања је иманентан човеку. Према тумачењима књижевника Лазе Костића у раду „Народно глумовање“, појава „самониклој (подвукао Л.К.) народног театра што их изводи прости, *нейисмени* (подвукао Л.К.) народ, који није никад видео умјетне позорнице ни чуо за глумце вјештаке“ (Костић 1962: 335) сведочи о постојању театра у једном рудиментарном облику, где чин приказивања свакако није био изостављен. Према Костићу, извођачи обреда и обичаја били су и сами посматрачи, који су у сваком тренутку могли да постану и извођачи; граница између извођача и публике готово да није постојала, јер су и једни и други били део једне заједнице, те је прелазак између улоге посматрача и учесника био лако остварив.

Десакрализацијом обреда раздвајају се, поред осталог, и категорије извођача и посматрача, при чему принцип „показати своје умеће некоме“ још више добија на снази. Визуелним истицањем улоге извођача, односно, њиховим смештањем на позорницу подигнуту изнад обичног пода, физички се раздвајају две сфере: сфера извођача од сфере посматрача – публике.⁶⁴ Овој констатацији доприноси

⁶⁴ *Савремено извођење постојаној доба укључује поседне односе између извођача и публике, нпр. публика учествује у догађању на сцени, или извођачи улазе у публику. Међутим, за сценско приказивање традиционалне музике и игре постоји чврста граница између једних и других. Према Терези Бакланд, феномен сеоске музике и игре увек се леда са дисципине, зашто што је сцена, у ствари, трагска творевина (Buckland 2002: 75).*

и мишљење Терезе Бакланд, која каже да игру данас посматрамо са дистанце, а најбољи простор за то је управо позорница (Buckland 2002: 75).⁶⁵

Дакле, појам *приказивање* нужно подразумева постојање посматрача, другим речима, *приказивањем* се успостављају значењски односи у оквиру дихотомије извођачи–публика, чиме се подстиче њихова комуникација.⁶⁶ Иако локативно подељени, они суштински заједно учествују у реализацији приказиваног садржаја. Постојање извођача и публике доприноси остваривању потребне равнотеже у размени информација. Публика се усмерава, води, њена пажња се фокусира на збивање на позорници. Управо због поменутог се дела (позоришна, кореографска и друга *сценска*) стварају *за некој*, те се и стваралачки процес одвија у том правцу,⁶⁷ што показује намеру да се у одређеном простору и времену оствари непосредна комуникација и однос између раздвојена два поларитета – извођача и публике.⁶⁸

Функционално одређен као јавни чин, приказивање омогућава размену информација на нивоу играчког, музичког, драмског и сценског текста у оквиру дихотомије извођачи–публика. У традиционалном контексту у којем границе између извођача и посматрача нису јасно дефинисане, размена информација није вршена на поменути релацијама, а иако јесте у одређеном контексту, димензија сценског је значајније изостављена. Стога се у традиционалном смислу не може говорити о приказивању, већ пре, о учествовању. У складу са тим Андриј Нахачевски уводи два концепта у којима игра заузима различите пози-

⁶⁵ „A phenomenon to be viewed at a distance – what better place than on a stage.“

⁶⁶ Релацији извођача и публике, са обимним истраживачким делом посвећеним, пре свега, прихватању одређених кореографија народне игре у Србији од стране публике, посветила је свој дипломски рад етномузиколог Маја Красин Матић (Красин 2011).

⁶⁷ Овде је потребно указати на размишљање Димитрија Големовића, који у раду „Народна песма: од обреда до спектакла“ (Големовић 2001: 21–25) посматра новокомпоноване песме, попут обредних, као синкретизам различитих елемената (певање, инструментална пратња, глума, плес, звучни и светлосни ефекти), називајући их „естрадном спектаклом“ (Исто: 22). Функција песама у облику спектакла је, осим забавне, и егзистенцијална, што аутор посебно истиче као задовољавање материјалне користи оних који је стварају и пропагирају (Исто: 23–24).

⁶⁸ Погрешним сматрам тумачење, које се међу савременим кореографима и истраживачима народне игре понекад схвата и погрдним, да се сценско дело „прави“ како би се „допало“ публици. Појаву би, свакако, требало посматрати са аспекта драматуршког приступа ауторском делу. У овом случају мисли се, пре свега, на усмеравање пажње гледалаца на одређене сегменте у кореографском току које је аутор желео да истакне. Посебно успешним сматра се оно дело у којем аутор води комплетан садржај кореографије од почетка до краја, одржавајући притом интензивну пажњу гледалаца. Управо на том концепту су грађена сва позоришна и филмска дела, па и друга уметничка дела. У контексту допадљивости публици, могла би да буду издвојена одређена кореографска решења, нарочито она експериментална, у којима се аутори поигравају са ритмом и простором како би створили што снажнији ефекат у одређеном тренутку кореографије. У разматрању кореографија Десанке Десе Ђорђевић такве ефектне сегменте у просторним решењима именовала сам *изненадни обриси*, чија је функција да визуелно динамизирају играчки ток и одрже пажњу гледалаца (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 137).

ције: *иџра у којој учесћивујемо* (*participatory dance*) и *иџра која се њрезенијује*, односно, *џприказује* (*presentational dance*), при чему се у првом концепту наглашава процес, а у другом продукт (Nahachewsky 1995: 1). Иако поменуте концептуалне категорије, постављене као два супротна пола, аутор не доживљава као чисте категорије, будући да се у одређеним културама могу и преплитати, са чиме се слажемо, суштинска разлика која се њиховим диференцирањем, ипак, истиче (што одговара и предмету проучавања у овом раду) јесте у *џприказивачкој функцији*, иманентној свим сценским уметностима.

Према естетичару Мишку Шуваковићу приказивање је „значајнски и техничко медијски поступак стварања или произвођења уметничког дела које се односи на предмет, биће, ситуацију или догађај у свету“ (Ѕувковић 1999: 270). Према овом аутору, свако приказивање подразумева процес стварања, као и сам продукт – уметничко дело – које реферира на спољашње догађаје.

У етнокореологији у Србији је најчешће коришћен термин *џримена*, који су средином XX века користиле и Љубица и Даница Јанковић у контексту *сценске џримене народне иџре*, што представља „први ступањ у стварању наше уметничке игре, и врло значајан“ (Јанковић 1949: 73), те су у складу са тим дефинисале и категорију *џримењене иџре* те именовале и врсте *џримењених иџара* (Исто: 63–75).⁶⁹ Може се приметити да су термином *џримена* поставиле, пре свега, тежиште на садржај, односно, на начине обраде народне игре. Синтагма *сценска џримена* се, дакле, односи првенствено на садржај, при чему се упућује на народну игру као основни садржај, који је подвргнут различитим степенима обраде (на пример, прераде, обраде или композиције).⁷⁰

Осим термина *џримена* који је присутан у етнокореолошким наративима, у етномузикологији у Србији, међутим, често је у употреби био и термин *џтрансџозиција*. Значење ове речи може упућивати на облике тзв. просте трансџозиције,⁷¹ које подразумевају дословно превођење традиционалног музичког (и плесног) садржаја на позорницу, или на облике тзв. уметничке трансџозиције, што подразумева виши степен обраде.⁷² Попут термина *џримена*, и термин *џтрансџози-*

⁶⁹ Иако се у свом научном раду није бавила разматрањем појаве сценске народне игре, проф. етнологије и етнокореологије др Оливера Васић је, у разговорима са студентима, често користила поменуте синтагме сестара Јанковић. Под њеним менторством настаје студентски рад Јелене Анђелковић, у којем су значајно коришћене фразе *џтрадиционална иџра џрилаџоњена сцени*, *џримењена иџра* (Анђелковић 2007: 72, 73, 75).

⁷⁰ Термине прерада, обрада и композиција сам увела у дипломском раду, делимично ослањајући се на терминологију сестара Јанковић (не и суштинско значење појединачних термина), за именовање три начина рада са фолклорном грађом, односно, три нивоа стилизације играчког и музичког материјала, сходно поменутим стратегијама Андрија Нахачевског (Бајић 2006: 37–68). У новијим радовима сам термин *џпрерада*, у смислу именовања првог нивоа стилизације, преименовала у *џгорага* (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017: 164).

⁷¹ Термин преузет од проф. Димитрија Големовића (Бајић 2006: 40).

⁷² Познат је београдски научни скуп под називом „Фолклор и његова уметничка трансџозиција“, који је неколико година одржаван на Факултету музичке уметности осамдесетих

ција упућује првенствено на начин обраде музичко-играчке грађе. На термин *транспозиција* наилазимо и у француским изворима о плесу под формулацијом *transposition scénique* (*Encyclopédie par l' image* 1958: 46), под којом се подразумева обрада у којој се задржава природна пулсација, али са одређеним „манирима“ помоћу којих се ствара спектакл, уважавајући притом кореографске „новости“ и један „мизансцен“ који намеће позоришни оквир са тенденцијом даље еволуције поменутих облика (Исто).

Хрватски етнокореолог и кореограф Иван Иванчан користио је формулацију *na sceni prikazati* (Иванчан 1983: 93). Приказивање народне уметности према овом аутору треба да задовољи неколико основних потреба: познавање аутентичног материјала, доживљај народне уметности на самом терену, преношење властитог доживљаја на сцену, познавање закона сцене и композиције, стварање, увежбавање и одржавање поједине кореографије и допринос ствараоца кроз својеврстан лични уметнички печат (Исто: 93). Обухватан термин *приказати* односи се, дакле, на приступ фолклорној грађи, на процес стварања и извођења, пре свега на релацији аутор кореографије – извођач, док је улога публике као примаоца овде изостављена.

У савременом етномузиколошком дискурсу у Хрватској употребљава се синтагма *postavljanje na scenu* (Серибашић 2003: 279), чиме се такође имплицира својеврсно прилагођавање традиционалних облика другом, новом или сценском извођењу.

Хрватски аутор Стјепан Сремац истиче у наслову књиге *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata* (Sremac 2010) термин *primjena*, али га у тексту врло често замењује термином *prezentacija*, не раздвајајући притом значења једног и другог појма, иако, суштински, они представљају различите аспекте феномена сценског.

Сродну терминологију на словеначком језику, која гласи *odraska postavitev*, у дословном преводу *сценска њоставка*, користи и словеначки етнокореолог и кореограф Мирко Рамовш.⁷³ Такође словеначки етномузиколог Јулијан Страјнер употребљавао је термин *сценско приказивање* кроз формулацију *odraska predstavitev* (Strajner 1986: 553).

У радовима етнокореолога из других земаља у употреби је термин *презентација* или *приказивање*, изведен из енглеског *to present* (Kubinowski 1987: 63, Nilsson 2012: 155, Dąbrowska 2002: 96, Giurchescu 2012: 108). На енглеском језику, такође, у употреби је термин *to perform*, који, осим извођења, подразумева и приказивање.

У том контексту, студије перформанса пружају врло широку лепезу различитих видова приказивања у свеукупној људској активности. У оквирима уметности (Performing Arts) Ричард Шекнер одређује чин *приказивања*, од-

година XX века.

⁷³ Интервју са Мирком Рамовшем обављен је 2006. и 2012. године.

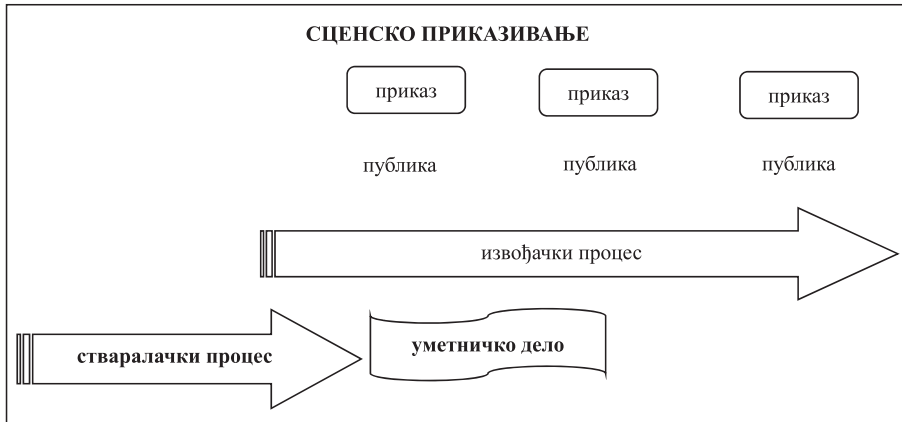
носно, *извођаштва* као достизање одређеног циља кроз припрему шоу-а, игре, плеса, концерта (Schechner 2006: 28). Умреженост приказивања и извођења, као и њихово, ипак, различито поимање, није подробније проучавано у оквирима студија перформанса. Разлог томе јесте, првенствено, усмереност ових студија ка значењу и вредновању партикуларног перформанса у одређеном контексту.⁷⁴ Термин *приказивање* је коришћен и у театролошком дискурсу (видети, на пример, Клајн 1995: 255).

У настојању да резимирамо досадашња излагања, биће предложено објашњење синтагме *сценско приказивање*, коју предлагемо у овом раду. *Сценским приказивањем* је обухваћено свако јавно приказивање уз присутност поменутих координата: подразумева размену информација на нивоу различитих текстова – играчког, музичког, драмског и сценског, на димензију сценског упућује на различитим нивоима – стваралаштва, извођења и просторне реализације, те последично објашњава уметничку вредност приказаног сценског дела.

Као што су претходни редови показали, не постоји консензус истраживача у доследној примени једног термина или формулације којом бисмо означили *пренос традиционалне игре и музике на сцену*. Његова разноврсна употреба ипак упућује на један сложени концепт који сам именовала *сценско приказивање* и који обухвата неколико процеса:

- Стваралачки процес у оквиру којег се могу изучавати различити приступи *примене*, односно, обраде фолклорне грађе. Дело се ствара наменски са примарном функцијом приказивања.
- Као резултат стваралачког процеса настаје заокружено уметничко дело, ослоњено на законе композиције, динамике и драматургије.
- Термин *приказивање* даље подразумева извођачки процес, од припреме извођача (увежбавања), преко чина приказивања у одређеном времену, до одржавања извођачког апарата.
- Подразумева јавно извођење пред одређеним аудиторијумом, где се остварује комуникација на релацији извођач – публика у размени информација на нивоу различитих текстова (играчки, музички, драмски, сценски).
- Као синоним за термин *приказивање* често се користи термин *презентација*, који, ипак, у одређеном смислу подразумева конкретизацију одређеног сценског догађаја (на нивоу, на пример, једне кореографије, односно, конситуације), у значењу показивања и представљања у ограниченом времену и простору. Термин *приказивање*, међутим, разумемо и формулишемо у овом раду обухватније, кроз мноштво сложених процеса који могу бити развијани у дужој временској процесуалности.

⁷⁴ Са становишта теорије перформанса, оба извођења – сценско и несценско – перформативна су и концептуализована као дискурзивне праксе (Hofman 2010: 132).



Слика 1: Сценско приказивање као процес

4. КОНЦЕПТ СЦЕНСКО ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

На основу свега до сада изложеног, предложени концепт *сценско приказивање традиционалне игре и музике* означава шири спектар појавности у којима традиционална игра и музика чине доминантни садржај, који се реализује у одређеном времену и простору са функцијом сценског приказивања. Тако, концептуални оквир *сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру* обухваћен је кроз три критеријума: просторну димензију, извођачки и стваралачки процес, док њему иманентан концепт *сценско приказивање* уводи четврти критеријум, који се реализује путем комуникације у оквиру дихотомије извођачи–публика.

Просторна димензија, у којој специфично место реализације представља сцена, односно, позорница⁷⁵ као изворни контекст у којем настају и у којем се приказују сценска дела, укључује критеријуме за дефинисање *столоашње* и *унушрашње* сценског простора, који, иако раздвојени, својим параметрима утичу један на други (о томе ће бити речи у потпоглављу о просторној димензији у петом поглављу). Осим тога, разматрање просторне димензије као структуралне окоснице кореографије народне игре (КНИ – видети даље у тексту), подразумева изналагање метода за анализу и примену одређених просторних законитости у уобличавању њене просторне композиције.

⁷⁵ У овом раду ће нарочита пажња бити усмерена ка адекватном коришћењу термина *позорница* и *сцена*, с обзиром на то да, иако се у извесном смислу њихова значења преклапају (нарочито у вези са просторном димензијом), ипак не представљају синониме, што ће бити јасније из текста који следи.

Стиваралачки њроцес подразумева формално, драматуршко и естетско уобличавање дела, чији су доминантни садржај традиционална игра и музика. То су ауторска дела, стварана са наменом приказивања на сцени. Под *сценским стиваралачким њроцесом* је подразумевана свесна активност појединаца који креирају његову културну политику кроз избор садржаја и начин обраде, водећи се различитим личним и друштвеним потребама.

Извођачки њроцес укључује активности играча, певача и свирача који у датом времену производе и приказују сценско дело. Извођачки процес је кључан у повезивању уметничког дела са аудиторијумом. *Сценско извођачки њроцес* је резултат осмишљеног педагошког приступа, увежбавања, припреме, укратко, једног процеса рада у одређеном времену.⁷⁶ Сходно реченом, традиционална игра и музика приказују се (стварају и изводе) на позорници у стилизованом облику.

Четврти критеријум у функцији сценског приказивања уводи изузетно значајан комуникативни чин између извођача и публике, кроз чије се међуодносе остварује размена информација путем текстова различите природе: играчки, музички, драмски и сценски.

Дефинисањем концепта *сценско приказивање њтрадиционалне игре и музике* отварају се бројне могућности за комплекснију анализу овог феномена који у Србији постоји од 1930-их година и опстаје врло активно и у данашње време (Бајић 2006: 8–27). Сва четири критеријума која учествују у изградњи и разумевању поменутог концепта (схема 1) могу се посматрати кроз временску процесуалност на синхронијском и дијахронијском нивоу. У овом раду биће дата предност сагледавању стваралачког процеса у кореографским делима српских аутора која су настајала у периоду од средине XX до првих деценија XXI века, уз преглед друштвено-историјских дешавања која су условила његов развој.

⁷⁶ Процес рада – вежбања, тј. понављања – јесте један од значајних фактора у одређивању перформативних аката. Ричард Шекнер је у оквиру концепта *обновљено њонашање* (*restored behaviour*) у перформансу дао нарочит значај поступку понављања, будући да понављање доживљаја различитих манифестација (на пример, организованих догађаја, покрета, звука, и сл.) омогућује перформативно понашање које у одређеном времену може бити обновљено (Schechner 1985: 35–39).

Сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру

1. Просторна димензија:
 - спољашњи сценски простор;
 - унутрашњи сценски простор.
2. Стваралачки процес:
 - формално, драматуршко и естетско уобличавање дела;
 - различити приступи нивоима стилизације (дорада, обрада и композиција);
 - стваралачка намера – *приказивање*;
 - ауторство.
3. Извођачки процес:
 - активности играча, певача, свирача на сцени;
 - резултат педагошког процеса, увежбавања и припреме;
 - стилизовано извођење традиционалне игре и музике.
4. Приказивање:
 - комуникативни чин: извођачи – публика;
 - јавно манифестовање.

Схема 1: Концепт сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру

II.

ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ У РАЗВОЈУ СЦЕНСКОГ ПРИКАЗИВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике од тридесетих година XX века до првих година XXI века представила сам у дипломском раду, у оквиру првог поглавља под називом *Контексти* (Бајић 2006: 8–27). Такво, целовито сагледавање развоја овог стваралаштва у Србији представља уједно прву периодизацију у српској етномузикологији и етнокореологији. Методолошки оквир излагања битних карактеристика (као и паралелним сагледавањем актуелних збивања у свету) био је ослоњен на поделу назначеног времена на три периода: (1) међуратни период у току тридесетих година XX века, (2) период после Другог светског рата до 1991. године, (3) период од 1991. до 2006. године (Исто: 8). Ову поделу, са мањим изменама, задржавам и у овом раду, али додајем, сходно темељнијим истраживањима сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, још један период којим ће бити обухваћено време с краја XIX века до Првог светског рата.

Периодизација историјског развоја биће одређена према друштвено-политичким уређењима Србије у одређеном периоду,¹ што се подудара са значајнијим друштвено-историјским променама у појединим временским раздобљима. С обзиром на то да су значајне промене уследиле након ратова (Први и Други светски рат и распад СФРЈ), граничници у одређивању следећа четири периода су постављени према њима, на следећи начин:

1. период: Од друге половине XIX века до краја Првог светског рата (1918),
2. период: Међуратни период (1918–1941),
3. период: Од Другог светског рата до распада СФРЈ (1941–1991),
4. период: Од распада СФРЈ до данас (1991–2015).

Представљање друштвено-историјских околности у оквиру овог поглавља је засновано на дескриптивном и интерпретативном изношењу чињеница од стране кључних носилаца научне (етнокореолошке и етномузиколошке) мисли и сценске праксе у Србији у периоду од краја XIX века до данас. Осим етнографских наратива, у приказу друштвено-историјских околности укључена су и казивања значајних личности (стечена путем методе интервјуа током протеклих десетак година) које су, посредно или непосредно, учествовале у кључним историјским збивањима на подручју сценске народне игре и музике за игру од друге половине XX века.

¹ Кнежевина Србија (1878), Краљевина Србија (1882), Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (1918), Краљевина Југославија (1929), Народна Република Србија у оквиру Федеративне Народне Републике Југославије – ФНРЈ (1946), Социјалистичка Република Србија у оквиру Социјалистичке Федеративне Републике Југославије – СФРЈ (1963), Република Србија у оквиру Савезне Републике Југославије – СРЈ (1992), Србија и Црна Гора – СЦГ (2003), Република Србија (2006).

Сходно предмету проучавања, приказ друштвено-историјских околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, биће првенствено усредсређен на збивања на подручју плесне уметности, тј. сценске народне игре и музике за игру, као и значајних чинилаца помоћу којих је ова врста сценске уметности обликована у разматраном периоду. Према доступним подацима, хронолошким редом биће представљене кључне личности у појединим периодима, њихова достигнућа, оснивање институција и удружења, након чега ће бити могуће сагледати узроке и последице у процесу развоја сценске народне игре и музике за игру у Србији. На крају сваког периода биће представљен резиме кроз таксативно навођење значајнијих карактеристика.

Говориће се о градској и сеоској средини, али ће ипак акценат бити постављен на процесе развоја сценске народне игре и музике за игру у градској средини, с обзиром на то да је овај феномен много чвршће повезан са градовима, него са селима Србије. Као што Џејн Џејкобс (Jane Jacobs) запажа, градови су већ дуго признати као примарни органи културног развитка (према Sargent 1996: 303). Ипак, паралелно сагледавање градског и сеоског развоја створиће комплетнију слику о умрежености друштвено-историјских збивања у Србији и о специфичним условима у којима су сценска народна игра и музика за игру настајале у временском раздобљу од више од једног века.

1. ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА ДО КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА (1918)

„На Берлинском конгресу 1878. године Србија је добила независност и територијално проширење, а 1882. проглашена је краљевином. Београд, њен главни град, био је мала варош, мања од најмањих лондонских, париских или берлинских централних квартова. Одбацујући наслеђе Оријента и окрећући се Европи у свим сферама живота, Београд је тада направио најкрупније искорак у својој савременој историји. За само неколико деценија крајем XIX и почетком XX века он је, међајући и изглед и дух, постао модерна престоница, са огромним потенцијалима за даљи развој“ (Вучетић 2008: 2).

Друштвени живот Београђана био је доста дуго сведен углавном на виђање по кућама, уз свирку, песме и народна кола. Тзв. кућне седељке, на којима су домаћини или гости читали одломке из књижевних дела или свирали на неком од инструмената,² постепено су замењиване одласцима у позориште, на изложбе и концерте (Исто: 18, 24). С повратком првих *Европејаца*,

² У својој младости су сестре Љубица и Даница Јанковић такође активно учествовале у овим, пре свега, породичним сусретима. Према записима Оливере Младеновић, Љубица је играла, а Даница је свирала на клавиру, док је њихов ујак Владимир Ђорђевић свирао виолину (према Ракочевић 2014а: 223).

младића школованих на европским универзитетима, Београд постаје град бацова и развита многих уметности, град у који се сливају уметници из целе Србије. Престоница израста у јак културни центар. Након настанка независне државе Кнежевине Србије убрзано се развијају најважније културне институције – Народни музеј и Народно позориште (1868). С радом почињу Педагошки, Етнографски, Војни музеј и Музеј града Београда. Развијају се и музичка и плесна педагогија кроз приватне школе.

У градовима Србије биле су, како је назначено, актуелне „балске (салонске) као и фолклорне игре, које су биле и део општег образовања у појединим средњим школама“ (Мосусова 2012: 8). Мага Магазиновић помиње у својој биографији да је у вишој женској школи (то би била у данашње време средња школа), коју је похађала од 1896. до 1898. године у Београду, имала часове игре на којима су учили „лагане“ народне игре, попут *Нега тривне, србијанке, краљеве ора, Најшалино кола, бајерке*³ и *нишевљанке*, али и бржа „кола“, као што су *кокоњешће, зайлети* и *ђурђевка* (Magazinović 2000: 119).⁴ У својим успоменама Мага Магазиновић описује и своје учешће на баловима као чланица „Обилића“ (Исто: 135), односно, Академског певачког друштва „Обилић“, са председником и хоровођом Јосифом Маринковићем на челу (Мосусова 2012: 9).⁵ Певачко друштво „Обилић“ је приређивало *Светосавске балове* (на којима је Мага учествовала у периоду од 1898. до 1900. године), што је била, према њеним речима, својеврсна „koncert-zabava“ (Magazinović 2012: 149), с обзиром на то да је репертоар био одређен – смењивале су се окретне игре и српска кола према унапред постављеном редоследу. Како Мага наводи, „u kola se hvatao većinom stariji svet, a mladež se odmarala između okretnih igara“ (Исто: 147). То су, дакле, биле све, да употребимо данашњу терминологију, појединачне игре, без кореографских захвата, иако је постојала одређена и смислена форма ових догађаја оличена кроз одговарајући избор игара, популарних у оно време.

Говорећи о хорским догађајима, значајно је на овом месту истаћи да су управо певачка друштва, на прелому векова, била изузетно популарна, а у њих се сливала и сеоска популација. Међу многобројним новим удружењима

³ Претпостављамо да је дошло до грешке у штампи, с обзиром на то да је у питању врло позната игра под називом *дојерка*. На стр. 388 и 527 истог издања ова игра је записана као *дојерка*.

⁴ Мага помиње учитељицу Славку Васиљевић, која је била „odličan poznavalac savremene salonske – društvene igre, u isto vreme izvrstan nastavnik, koji ume da prenese pokret i stil kretnji na svoje učenice“ (Magazinović 2000: 118), те наставља: „Naročito nam je s voljom i ljubavlju pokazivala narodna kola, koja su se u ono vreme igrala u društvu po balovima u Beogradu“. Мага даље описује своју склоност према народној игри: „Na njenim časovima shvatila sam koliko su naše igre lepe, i koliko mogu da budu oplemenjene i prefinjene, kao varoške igre na parketu“ (Исто: 119).

⁵ Академско певачко друштво „Обилић“ основано је 1884. године и њиме су дириговали познати композитори тог доба: Мокрањац, Шрам, Штирски, Слобода, Маринковић, Јоксимовић, Бинички, Маржинец и Христић (Маринковић 2000: 39).

хорова велики замах и интернационалну афирмацију доживљава делатност Београдског певачког друштва под управом Стевана Мокрањаца (Маринковић 2000: 39). Међу најистакнутијим друштвима су Певачка дружина „Станковић“ и поменуто Академско певачко друштво „Обилић“. Према Биљани Милановић, која је истраживала праксу окупљања певачких друштава у Србији, „по броју учесника и заступљености публике предњачили су хорски догађаји, чији су шаролику социјалну структуру временом попуњавали и припадници сеоске популације“ (Милановић 2014: 18). Према овој ауторки, пракса окупљања српских певачких друштава постојала је и раније, међутим, по обиму је прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва (1903), раније и тридесетогодишњице (1882), надмашила све дотадашње.⁶ Ауторка даље наводи да су „сведочанства о прослави Београдског певачког друштва указивала [...] на усхићење гостију и посматрача, које се обнављало са смењивањем догађаја. Посебну атмосферу чиниле су уличне масе, када је грађанство постајало активни учесник манифестације која је у таквим тренуцима превазилазила класне, регионалне, родне, генерацијске и друге разлике. Кулминациона тачка интеграције било је весеље са песмом и игром у селу Кијево, где се у маси од 10.000 људи симболички спајала урбана и рурална компонента нације“ (Исто: 24).⁷ У њима се сугерисао словенски, претежно савремени фолклор и путем њих се, према речима музиколога Роксанде Пејовић, „формирала и афирмисала идеја здруженог живота“ (Пејовић 1986: 5).

Делатност певачких друштава била је значајна и због развоја музичког образовања у Србији.⁸ Управо из њихових иницијатива ничу прве музичке школе: под покровитељством Београдског певачког друштва оснива се 1899. године Српска музичка школа у Београду,⁹ на иницијативу Певачке дружине

⁶ На прослави педесетогодишњице 1903. године наступила су 24 хора од планираних 49 друштава, са око 700–900 певача, из Београда, Крагујевца, Пожаревца, Шапца, Лознице, Паланке, Алексинца, Пирота, Врања, Земунa, Панчева, Чакова, Руме, Вуковара и Митровице, као и многи гости из разних крајева српске државе и дијаспоре) (Милановић 2014: 18–19). Светковина, како је именује ова ауторка, трајала је четири дана. Заступајући идеје националне интеграције, прва је организована одмах по проглашењу Краљевине Србије (Исто: 19). Концерт, чији је програм осмислио Мокрањац, носио је назив *Историја српске њесме у њесми* (Исто: 19, 20), а концерт је започео наступом гуслара (Исто: 22).

⁷ Биљана Милановић је ову светковину, коју бисмо данас именовали фестивалом хорова, представила као „означитељ у интегрисању нације и конструисању њене традиције“ (Милановић 2014: 17), с обзиром на њену масовност и програмски садржај који се ослања на традицију српске песме.

⁸ До тада је било познато да је музичко образовање дуго било у рукама приватних учитеља, најчешће Чеха, који су давали подуке углавном из клавира и гудачких инструмената (Маринковић 2000: 39).

⁹ Значајно је истаћи да је Стеван Мокрањац, композитор и хоровођа Београдског певачког друштва, 1899. године покренуо отварање Српске музичке школе, која је после Другог светског рата понела име свог оснивача и наставила рад као музичка школа „Мокрањац“ у Београду. Према речима Соње Маринковић, „поставка наставе полазила је од иностранства“.

„Станковић“, 1911. године са радом почиње Друга београдска музичка школа „Станковић“,¹⁰ а настају и многе приватне музичке школе на подручју Војводине (Маринковић 2000: 39).¹¹

У претходним редовима је поменуто Академско певачко друштво „Обилић“, затим Београдско певачко друштво, постојало је и Београдско радничко друштво које је касније преименовано у Радничку уметничку групу „Абрашевић“ (Magazinović 2000: 415),¹² затим, многа певачка друштва у Србији и Војводини, оснивана у тадашњим градовима/варошима.¹³ Ова друштва ће након Другог светског рата бити преименована у културно-уметничка друштва, о чему ће свакако бити још речи, али значајно је напоменути да се овај назив, односно, полусложеница културно-уметничка, за аматерска удружења у овом периоду не појављује.

Осим делатности певачких друштава, окосницу музичког живота чиниле су приредбе позоришта и концертне приредбе, које постају све разноврсније, јер све чешће укључују и солистичко, камерно и оркестарско музицирање, а обогаћује се и жанровска палета извођених дела. Поред два водећа извођачка тела позоришног и војног оркестра, почетком века значајну улогу добија и оркестарски ансамбл ученика Српске музичке школе. Оркестар Краљеве гарде основан је 1904. године у Београду од чланова Београдског војног оркестра, који је деловао од 1899. године, а укључивао је само дувачке инструменте.¹⁴

них, углавном западноевропских искустава, јер су наставни планови и програми школе изграђени по угледу на водеће европске конзерваторијуме тог времена“ (Маринковић 2000: 39). У овој школи, која је по рангу одговарала конзерваторијском, школовани су будући инструменталисти, педагози, диригенти и композитори. Међу ученицима прве генерације налазе се значајна имена стваралаца у наредном периоду: Стеван Христић, Милоје Милојевић, Коста Манојловић и други.

¹⁰ Први директор ове школе био је Станислав Бинички. Школа је развила богату и разноврсну делатност професора и ученика школе кроз реализацију концерата, камерних и оркестарских, издавачку делатност и предавања, те је допринела подизању општег професионалног нивоа музицирања, нарочито када је интензиван њен рад после 1918. године (Маринковић 2000: 40).

¹¹ На подручју Војводине музика је изучавана у црквама и гимназијама још у XVIII веку. У Новом Саду је приватна школа основана далеке 1841. године, касније и у Вршцу (1855) и у Суботици (1868). Приватну школу је имао и Исидор Бајић (1908), чији је рад прекинут у току Првог светског рата, да би након уједињења рад школе био обновљен под именом утемељивача (Маринковић 2000: 39).

¹² Према подацима Василија Тапушковића, „Абрашевић“ је основан 1904. године у Београду, из радничких певачких дружина (Извор: www.rastko.rs). Према подацима из Фолклор Магазина, међутим, ово друштво је основано 1905. године, а 2005. је слављена стогодишњица његовог постојања (прилог *Специјал* магазина *Фолклор*, 2005).

¹³ О називима певачких друштава широм Србије може се прочитати на: www.riznicasrpska.net. Селена Ракочевић истиче такође да су у војвођанским градовима још у XIX веку формиране бројне певачке дружине које су неговале хорско певање и нове варошке песме (Ракочевић 2002: 94).

¹⁴ Под руководством Станислава Биничког проширен је састав Београдског војног оркестра

Позната је била и делатност Београдског гудачког квартета, који је основан исте године (Маринковић 2000: 38).¹⁵

На подручју сценског плеса, прве године ХХ века доносе велике преокрете. Захваљујући гостовањима плесача из Европе, у првом реду плесача савременог плеса међу којима је прва била Мод Алан 1907. године (Magazinović 2000: 214), београдска публика је први пут упознала нови плесни жанр у односу на дотадашње окретне и фолклорне игре.¹⁶ Међутим, то не би имало већи значај у историји сценског приказивања традиционалне игре и музике у Србији да Мага Магазиновић није направила заокрет у својој професији и упустила се у свет модерног плеса,¹⁷ у који је само десетак година касније имплементирала мотиве народних игара и приказала их јавности. Године 1910. са другарицом и колегиницом Зором Прица, професорком језика у Београду, Мага Магазиновић отвара Школу за рецитацију, естетичку гимнастику и стране језике (Исто: 285), али убрзо, 1911, мења назив школе у – Школа за ритмику и пластику.¹⁸ Ово је био, дакле, први продор модерног плеса у Србију и прва институционализација плеса у Србији (иако не на државном нивоу),¹⁹ с обзиром на то да тада нису постојала фолклорна удружења, ни фолклорне секције при удружењима/ друштвима. До отварања Магине школе модерни плес је био непознат, као и балет, који се у Србији, још за време Магине школе, није развио.

Као и у многим земљама Европе и Русији, занимање за традиционалну музику и игру у Србији започело је у другој половини ХИХ века, са развојем

и оријентише се на извођење стандардног концертног репертоара (Маринковић 2000: 38).

¹⁵ Чланови Београдског квартета били су Стеван Мокрањац, Фердинанд Мелхер, Стеван Шрам и Јосиф Слобода (Маринковић 2000: 38).

¹⁶ Том приликом је Мага Магазиновић упознала Мод Алан и на иницијативу ове познате плесачице Мага је демонстрирала неколико српских народних игара (Magazinović 2000: 216). Након што је била инспирисана уметношћу Мод Алан, Мага одлази у Минхен на, како каже, „свет науке“ (Исто: 217).

¹⁷ Мага Магазиновић 1909. одлази у Минхен, уписује школу Макса Рајнхарта, али иде и на курс балета код Шарлоте Шнитер. Похађа и часове слободне игре у школи Изадоре и Елизабете Данкан (Magazinović 2000: 416). За Немачку одлази поново 1911. године, када се упознаје са методом Жака Далкроза. Након балканских ратова у којима је радила као болничарка, одлази на усавршавање у Цирих 1917. године, где се упознаје са радом Школе уметничке игре Рудолфа фон Лабана (Исто: 417).

¹⁸ Школа ће остати активна све до 1935. са краћим паузама за време њеног боравка у иностранству (Magazinović 2000: 417).

¹⁹ Реформа балета у западној Европи, Русији и Америци дешава се почетком ХХ века, када руски балетски играч и кореограф Михаил Фокин, да употребимо речи Јелене Шантић, „раскида са строгим академизмом и унапређује драматургију. Он карактеризује ликове и тиме либерализује покрете. Више и слободније се враћа изворишту и кореографијама у којима су заступљене одређене народне игре, мотиви или само елементи. Иако се не одриче балетске технике, он се много мање држи балетских канона“ (Шантић 1995: 501).

националних процеса²⁰ и романтичарских интереса за сеоски живот. Истраживање и сакупљање традиционалне музике од стране углавном музички писмених интелектуалаца имало је за циљ њено очување за будуће генерације или, чешће, за употребу народних мелодија у композицијама (више о томе Марковић 1994: 21, Маринковић 2000: 28)²¹ и кореографијама модерног и балетског жанра (Шантић 1995: 501). С обзиром на то да је записивање плесних корака било захтевно, пошто у то време није постојао универзални систем записивања покрета (за разлику од музике која је имала већ устаљено музичко писмо), активности прикупљања традиционалних игара крајем XIX века биле су усмерене ка пописивању плесног репертоара, прецизније, назива игара у различитим етнографским регијама Србије, како би се диференцирале њихове локалне карактеристике (Ракочевић 2014а: 221).

Први подаци о традиционалним играма Србије забележени су од стране школованих људи који су се интересовали за фолклор и етнологију. У XIX веку је, тако, у вези са српским традиционалним играма објављен чланак војног официра Станислава Шумарског под називом „Грађа за повијесницу сербску“ (1846) (према Ракочевић 2014а) књига Владимира Карића (1887) *Србија, ојис земље, народа и државе* (према Васић 2011: 4) и капитална дела географа и етнографа Милана Ђ. Милићевића под називима *Кнежевина Србија* (Милићевић 1876) и *Краљевина Србија* (Милићевић 1884). Две деценије касније, 1907. године, етнолог Тихомир Ђорђевић објављује студију *Српске народне ијре*, где се поставља веће тежиште на проблематику народних игара (Ђорђевић 1907: 1–89). Због методолошки утемељеног приступа, ова студија, у којој се поред осталог концептуализује и термин *ијра*, означава се као почетак научног и утемељеног приступа народној игри (Ракочевић 2013: 61; 2014а: 221). Следећи корак у истраживању и проучавању народних игара Србије уследиће тек од средине двадесетих година са делатношћу сестричина Тихомира Ђорђевића, Љубице и Данице Јанковић.

На подручју кореографије, међутим, док су балетски кореографи у западној Европи и Русији још током XIX века проналазили инспирацију у фолклорној уметности (Шантић 1995: 501),²² у Србији се на подручју балетске

²⁰ У складу са буђењем националне ере, турски етнокореоолог Арзу Озтуркмен именује развој народне игре као „национални жанр“ (Öztürkmen 2002: 128).

²¹ Нова композиторска генерација, међу којима су значајна имена Станислав Бинички, Миленко Пауновић, Петар Крстић, Владимир Ђорђевић, Исидор Бајић и Петар Стојановић, према свом стилском опредељењу враћају се на предромантичарска искуства и обраћају се фолклору, али и настављају рад својих претходника у прикупљању народних мелодија (Маринковић 2000: 54–57).

²² Тако се у балетима, наводи Јелена Шантић, могу наћи ликови црнаца, оријенталаца, Шпанаца, Мађара, Немаца и других народа. Велики кореографи у оквиру балетске лексике користе елементе и мотиве игара разних народа (Шантић 1995: 501). Крајем XIX века су у Русији у оквиру балета класичног академизма настајала многа кореографска дела са мотивима

кореографије дешавају промене тек са миграцијом Руса у Београд 1920-их година. На подручју кореографије модерног плеса Мага ће инспирацију фолклорним мотивима представити јавности такође након Првог светског рата. У предратном периоду, Мага се бави пре свега телесном културом, односно, ритмичком гимнастиком, коју развија на основама модерног плесног правца,²³ као и образовањем жена у Србији. Ова подручја разрађује у чланцима као сарадница „Политике“ и „Позоришног листа“ (Magazinović 2000: 415).²⁴ Књиге које ће ова уметница објављивати везују се за међуратни и послератни период. Наведени записи, дакле, о народним играма од стране Шумарског, Милићевића и Ђорђевића и ритмичкој гимнастици од стране Магазиновићеве крајем XIX и првим годинама XX века представљају прве записе о плесу у Србији. Значајно је указати и на то да је до Првог светског рата, не само у Србији, појам кореографа, како истиче Мосусова, „сасвим магловит“ (Мосусова 2012: 13). Осим тога, професије редитеља и кореографа биле су одређене као мушке.²⁵

У селима Србије, међутим, игра и музика представљају синкретичко јединство многих обичајних и обредних светковина, али се изводе и забаве ради у одређеним приликама, као што су мобе и седељке, и у свакодневном животу.

У следећој схеми су издвојени кључни параметри којима може бити представљен друштвено-културни живот у независној српској држави на прелому из XIX у XX век, са акцентом постављеним на игру и музику.

народних игара, које Шантићева именује „балетизацијом фолклора“ (Исто: 502). Према Шантићевој, занимљивост представља мало позната чињеница да је Морис Бежар (Maurice Bejart) „на суптилан начин инкорпорирао наше фолклорне елементе кола у *Посвећењу њролећа*“ (Исто).

²³ Осим што јавност упознаје са „телесном културом“, Мага Магазиновић развија и плесну терминологију на српском језику. Надежда Мосусова наводи да је Магазиновићева инстистирала на терминолошком раздвајању синтагми *модерна игра* и *модеран балет*, сходно употреби одређене плесне технике. Модерна игра се изводи тзв. пластиком, док се модеран балет изводи балетском класиком (Мосусова 2012: 11). Касније, међутим, „и она (је) подлегла разним савременим струјањима и у својој књизи *Телесна култура као васишћање и уметност*“ из 1932. године термин модеран балет не објашњава посебно“ (Исто: 11).

²⁴ У избору текстова и предавања Маге Магазиновић налазе се два чланка под називом *Образовање женскиња у Србији* (Magazinović 2000: 421–425), што је њен први текст објављен у „Политике“ 1905. године (Исто: 425) и *Ритмичка гимнастика* (Исто: 426–430), извод са њеног предавања одржаног у Београду 1912. године (Исто: 430).

²⁵ Поводом тога, изузетну борбу са управом Народног позоришта годинама је водила управо Мага Магазиновић (Мосусова 2012: 12, 15, 17).

БЕОГРАД И ВАРОШИ СРБИЈЕ

- Кућне забаве
- Балови
- Певачка друштва
- Плесни репертоар:
 - Окретни плес
 - Сеоске и градске народне игре
 - Модерни плес
- Игра и музика у образовању
 - Српска музичка школа у Београду
 - Музичка школа „Станковић“ у Београду
 - Виша женска школа
 - Школа за ритмику и пластику
- Институције
 - Народно позориште
 - Музеји: Народни, Педагошки, Етнографски, Војни, Музеј града Београда

СЕЛА СРБИЈЕ

Игра и музика су део обичајних и обредних светковина и свакодневног живота.

Схема 2: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од друге половине XIX века до краја Првог светског рата (1918)

После стицања самосталности и успостављања Краљевине Србије, земља се нашла у неколико ратова. Први је био краткотрајни српско-бугарски рат 1885. године, а уследили су балкански ратови 1912. и 1913. године. У Првом светском рату, тада званом Велики рат (1914–1918), Београд је прошао кроз две окупације – прва, на самом почетку ратних сукоба, окончала се после само тринаест дана, док је друга трајала три дуге ратне године. Сви ти ратови оставили су велике последице на живот Србије, али и на живот престонице, која је више пута бомбардована, рушена и обнављана (Вучетић 2008: 30).

2. МЕЂУРАТНИ ПЕРИОД (1918–1941)

„По завршетку Првог светског рата, у време новог европског полета, престоница новостворене Краљевине Југославије²⁶ убрзано се модернизовала и прихватила европске моделе живота. У Београд, који је добио статус политичког, административног, културног и привредног центра државе, сливали су се становници из унутрашњости Србије, али и из целе Југославије. Оријентална варош нестајала је у вртлозима убрзаних модернизацијских процеса, а ницао је нови град. Улицама су се кретали луксузни аутомобили, а из ноћних барова допирали су звуци џеза“ (Вучетић 2010: 2). „Друштвени живот европских престоница одсликавао је тежње људи да живе боље, лепше и безбрижније. Зато је Европа двадесетих и тридесетих година XX века Европа која игра, Европа у којој се смењују нови уметнички правци, нови музички жанрови, Европа која жели да интензивно живи и ужива. И Београд прихвата ову грозничаву жељу за животом и проводом, те и на тај начин постаје равноправан с модерним европским престоницама“ (Исто: 22).

Најчешћа приватна забава Београђана било је приређивање кућних седељки. „Почињало се од *сџаринских иџара* – полки и валцера, а онда се прелазило на нове, захтевније плесове: фокстрот, шими, чарлстон и танго. Овој врсти музике нарочито је доприносила појава радио-апарата и грамофона.²⁷

Између два светска рата музичка пракса тог времена је извођена и у неколико значајних кафана у Београду.²⁸ Кафане, нарочито у Скадарлији, биле су места где су још почетком двадесетог века извођени алтернативни позоришни програми, различите приредбе хорова, као и концерти уметничке музике, а неретко се у кафанама и играло (Думнић 2013: 80, 86). Нарочито су кафане у Србији значајне у популаризацији градске народне музике, чему су допринели и уживо преноси Радио Београда из многих београдских кафана, хотела и ресторана, где је ова врста музике извођена (Исто: 81).

Осим приватних дружења и окупљалишта у кафанама, одласци на кон-

²⁶ Након распада Аустроугарске, на крају Првог светског рата, 1918. године долази до уједињења делова монархије у којима су јужнословенски народи чинили већинско становништво у Државу Словенаца, Хрвата и Срба (Држава СХС), која је убрзо преименована у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца. Та новостворена Краљевина је 1929. године преименована у Краљевину Југославију која је постојала до Другог светског рата.

²⁷ Кућне седељке су од 1933. године приређивале и сестре Љубица и Даница Јанковић. То су била недељна поподневна окупљања на којима су могли присуствовати не само чланови породице и београдске интелектуалне елите, као раније, већ и познати истраживачи народних игара из Србије и Македоније који су желели једни другима да пренесу своје знање (Младеновић 1974, према Ракочевић 2014а: 223).

²⁸ Према речима Марије Думнић, „кафане као музички простори јесу арене преговарања јавног и приватног музицирања, повезивања музичара, интеракције музичара и публике, и извођења различитих музичких пракси које се профилишу у специфичан жанр градске народне музике“ (Думнић 2013: 87).

церте представљали су у периоду између два светска рата значајан вид, да употребим речи Роксанде Пејовић, омасовљавања музичке културе у Београду (Пејовић 2004). Одржаван је велики број музичких концерата различитих карактера: са предавањима о музици, музика у пратњи „живе речи“, музика слушана на грамофонским плочама, концерти намењени одређеним друштвеним слојевима (Пејовић 2004: 189).²⁹ Професионални музичари учествовали су у јавном музичком животу, али се аматеризам задржао, како наводи Роксанда Пејовић, у хорским ансамблима (Исто).

Без обзира на појаву радио-апарата, музика емитована на радио-таласима није у овом периоду могла да има већи утицај на слушаоце зато што је само изванредан број Београђана имао радио-апарате (Исто: 190).³⁰ Ипак, прва музика слушана на радио-таласима, почевши од 1929. године, допринела је развоју оркестарске музике на подручју народне музике у Србији,³¹ и то пре свега захваљујући гудачком оркестру који је оформљен управо за радијско емитовање (Царевац ПГП РТС 1997: 33), под вођством Властимира Павловића Царевца (1895–1965). Према истраживањима Марије Думнић, Народни и Тамбурашки радио-оркестри су формиран по узору на оркестре који су музицирали у кафанама (превасходно „цигански оркестри“) и у радијском институционализованом облику наставили са извођењем популарне народне музике која је извођена у кафанама (Думнић 2013: 85, 86).³²

Царевчев оркестар био је у међуратном периоду састављен искључиво од гудачких инструмената, међутим, од 1945. до 1965. године оркестар су попуњавали и дувачки инструменти (кларинет, флаута) и хармоника (Царевац ПГП РТС 1997: 34).³³ У фонотеци Радио Београда сачувано је доста снимака Царев-

²⁹ На Коларчевом народном универзитету који је почео са радом 1932. године, одржавани су тзв. музички часови намењени широкој публици најразличитијег степена образовања, што је имало огроман значај за тадашњи културни живот Београда (Маринковић 2000: 61, 62).

³⁰ Прва радио-емисија емитована је 1924. године, али право доба радија почиње од 1929. године. Поред радија, Београђани су први пут имали прилику да виде и телевизор (Вучетић 2010: 27).

³¹ Позната је чињеница да је српско традиционално музичко наслеђе извођено превасходно на солистичким инструментима, као и у форми мањих састава. Међутим, удруживање инструмената у тзв. оркестре, у чијем су саставу инструменти различите звучности и израде (искључујући, дакле, појаву оркестара трубача), како би се изводиле обраде народних мелодија, почиње у селима касних двадесетих година, а интензивнији развој доживљава после Другог светског рата. У градовима, међутим, први оркестри су постојали много раније, а то су били превасходно кафански „цигански оркестри“ који су били и први који су изводили народну музику на Радио Београду (Думнић 2013: 85).

³² Истраживања оркестарских састава у том периоду такође показују да нису постојали стандарди у њиховом формирању, али су, ипак, жичани инструменти били најзаступљенији (Думнић 2013: 83).

³³ На другој години докторских студија, на предмету Музички инструменти Балкана II, код проф. др Мирјане Закић, истраживала сам развој хармонике у Србији и припремила предавање под називом „Хармонико моја, ерголошке карактеристике инструмента, особености интерпретације народних мелодија од стране наших свирача и развој хармонике у Ср-

чевог оркестра са певачима-солистима, међутим, период од 1935. до 1954. године, када се свирало уживо, остаје непознат. Значајно је истаћи да је виолиниста Царевац био велики познавалац народне музике, извођач и педагог за певаче народних песама и свираче.³⁴ Према речима Димитрија Обрадовића, кроз његову „школу“ је прошао велики број певача и свирача, а његов естетски идеал био је поштовање сваког украса, изражајности појединачних тонова у складу са текстом песме, поштовање форме мелодије у циљу стварања целовите „приче“, уз адекватну динамику и темпо, а посебно је придавао важност чувању стила одређеног географског подручја (Исто: 33, 34, 37, 38).³⁵

Осим песама, радијски оркестар је изводио и мелодије народних игара, у обради најпре за гудачки састав, а Царевац и потоњи уметнички руководиоци оркестра, као и његови савременици после рата, неретко су и компоновали мелодије песама и игара у народном духу.³⁶ Посредством радија ове мелодије су врло брзо прихваћене међу сеоским становништвом, поставши временом „народне“.³⁷

Иако 1930-их година хармоника још није била у саставу радијског оркестра, она је у то време била врло познати и радо свирани инструмент на ширем

бији“, које сам одржала 25. маја 2011. године на ФМУ у Београду. Одређене сегменте са тог предавања износим и у овом раду. Уз Царевца сазрева плејада интерпретатора – свирача на хармоници. Међу њима посебно место заузимају: дует хармоника Радојка и Тине Живковић, хармоникаш Миодраг Мија Тодоровић – Крњевац, виолиниста Жарко Милановић и познати фрулаш Сава Јеремић. Пре Другог светског рата, Бора Јањић и Мијат Мијатовић, веома познати певачи народних песама, певали су уз сопствену пратњу на хармоници. У то време хармоника није била инструмент само за народну музику, па су Мирко Шоуц, Рафаило Блам и Петар Сам успешно свирали цез на хармоници.

³⁴ Иако није ишао у музичку школу (завршио је Правни факултет), он је „својим изузетним талентом и високом интелигенцијом пронашао нови израз и створио нови стил“ (Миленковић 2000: 55). То се одражавало, пре свега, на стил свирања и интерпретацију народних песама. О Царевцу као боему, свирачу у својој кафани на Чубури (кафана коју је Царевац отворио 1938. године носила је назив „Савиначка касина“; према Думнић 2013: 79) и у другим кафанама старог Београда, музичару који је захтевао од гостију апсолутну тишину док свира, о његовој интерпретацији народних песама и о најчувенијим певачима тог времена, своја сећања износи Божидар Боки Милошевић, уметнички руководиоца Народног оркестра Радио-телевизије Београд (РТБ) у другој половини седамдесетих година (Миленковић 2000: 54–56).

³⁵ У вези са оркестрацијом у Царевчевом оркестру, значајно је указати на формирање класичног распореда звучности међу заступљеним инструментима (виолина, виола, виолончело, контрабас), при чему је доминантна улога припала виолини, касније, у одређеним деоницама флаути/кларинету или хармоници. Значајан је, такође, баланс између солистичког и *tutti* свирања, при чему је ипак доминирало солистичко, виолинско.

³⁶ О томе ће бити више речи у делу о послератном периоду, тј. у следећем потпоглављу.

³⁷ Етномузиколози су у у свом истраживачком раду врло често наилазили на одређене мелодије које су сеоски свирачи сматрали „народним“, а заправо су то била компонована дела (кола и мелодије других народних игара), најчешће од стране познатих хармоникаша, Крњеваца, Радојке Живковић, затим фрулаша Саве Јеремића и других које су имали прилике да чују на таласима Радио Београда.

простору Србије, у градовима и у селима, и то не само као солистички инструмент, већ и у форми мањих оркестарских састава.³⁸ Тренутак придруживања хармонике у гудачки састав, односно, Народни оркестар РТБ-а³⁹ означио је нови период у развоју оркестарског музицирања у Србији, што се десило након Другог светског рата, о чему ће бити речи даље у раду.

Популаризација градске народне музике кроз њено извођење у кафанама и у оркестрима Радио Београда отворила је пут сценској народној музици која ће се интензивно развијати након Другог светског рата. Новокомпонована народна музика, како је ова врста народне музике формулисана у етномузиколошком дискурсу у Србији (на пример, Големовић 2002; 2006с, Арнаутовић 2010), јесте управо њен изданак.

Осим поменутог, увођење блех оркестра „Књажевско-сербске банде“ 1931. године, као официјелног дворског оркестра књаза Милоша, утицало је, према Димитрију Големовићу, и на стварање традиционалних сеоских оркестара широм Србије (Golemović 2006a: 160). Аутор претпоставља да су по сличном узору – узору који је долазио са Запада – настајали и гудачки и тамбурашки ансамбли, с обзиром на поделу инструмената у оркестру на тзв. мелодијске, хармонске и басове (Исто).

Роксанда Пејовић истиче проблем тадашњих музичких институција у настојању да придобију што већи број публике, те се постављало питање ре-

³⁸ У наше крајеве хармоника је у облику тзв. дијатонске хармонике дошла са запада, још пре Првог светског рата, а временом пристигли су и њени други, напреднији типови. Иако скуп, па самим тим и многим недоступан музички инструмент, хармоника је код нас врло брзо стекла велику популарност, што траје до данашњих дана. Прве дворедне и троредне хармонике почели су да свирају многи, слухом надарени младићи (ретко и девојке), који су локално и регионално постали познати хармоникаши. Многи од њих су били веома талентовани и познати широм музичкој публици. Најпознатији свирачи на хармоници у Србији у периоду после пробоја Солунског фронта па до Другог светског рата, свирали су на народним весељима и по кафанама у Београду и у другим већим местима. То су били: Александар Тодоровић Крњевац, Раде Шамовац, Коштица Станисављевић, Воја Трифуновић, Ђурица Ђирковић, Ђони Гавриловић, Раде Ресавац и други. Изван београдског региона били су најпознатији Бора Крушарац, Драгомир Мишић и Тика Глободерац (отац Радојке Живковић) (Бајић Стојиљковић 2011). Према доступним подацима, 1932. године је у двора ни хотела „Унион“ у Београду приређено такмичење хармоникаша, на којем је међу двадесет и шест хармоникаша из Србије и Војводине учествовала осмогодишња Радојка Томић (касније Живковић) (Живковић ППП РТС 2006: 12, 13).

³⁹ Према званичним подацима са веб-странице РТС-а, Народни оркестар РТБ-а, касније Србије, основан је 1934. године, као мањи састав који је током година (под управом Д. Обреновића, В. Павловића – Царевца и Р. Јашаревића) прерастао у Велики народни оркестар (ВНО). Године 1981, под уметничким вођством Љубише Павковића, ВНО је преименован у Народни оркестар Србије, што је задржано до данашњег дана (извор: www.rts.rs). Термин „народни“ у склопу поменуте синтагме упућује на репертоар који такав оркестар изводи, дакле, народне мелодије (слично цез оркестру, симфонијском оркестру итд.). Назив, дакле, не упућује на састав инструмената, што је погрешно интерпретирано међу нашим етномузиколозима (Закић 2013, према Кнежевић 2015: 8–9). Синтагму „народни оркестар“ преузимају и КУД-ови за именовање својих оркестара.

пертоара на концертима: да ли да се изводе дела српских, југословенских или несловенских аутора (Пејовић 2004: 191–192). Ауторка истиче да је већи проблем од тога ипак био „незаинтересованост државе да субвенционира музичке установе и узалудна борба уметника против несистематског, непланског и неогранизованог концертног живота, затим висока такса наметнута концертима и превелика цена закупа концертних дворана“, што је утицало на број и квалитет концерата (Исто: 192). Овакво стање у музичком животу подстакло је изванредан број музичких и културних институција да организују музичке манифестације на којима би се појављивали београдски музички уметници и њихови гости, југословенски и инострани солисти и камерни ансамбли, што се показало успешним (Исто).

Док су на музичком плану у овом периоду већ развијене концертне форме, у оквиру којих су се изводиле и композиције инспирисане музичким фолклором, на плану игре је овај процес започет касније. Од оснивања Школе за ритмику и пластику 1910. године, Мага Магазиновић наставља са припремањем плесних приредби са својим ученицима. Године 1920, поред редовног програма приказивања модерног плеса у кореографском облику, ова уметница уводи и српске народне игре које су биле приказане техником модерног, тј. савременог плеса (Magazinović 2000: 369–371). Први приказ стилизоване народне игре Магазиновићева је припремила „на нашу народну песму“, затим и *Вилинску ијру* – то је био њен „први оглед стилизације нашег кола“ (Исто: 369), у форми појединачних кореографија. Следећих година, такође у оквиру пажљиво припремљеног програма сачињеног од кореографија са модерном плесном техником на „класичну“ музику, Мага је редовно представљала и појединачне народне игре, две до три у оквиру једне приредбе, на пример, *срдијанку, врањанку и ђурђевку* 1921. (Исто: 370), затим, *кокоњешће и врањанку* 1922. (Исто: 371), *Неда тривну, зайлети и ђиројанац* 1923. (Исто: 380), *шумадинку, славјанку, врањанку и ђурђевку* 1924. (Исто: 382, 384), *тржжанку и шумадинку*, као и нову сцену по народним мотивима – *врзино коло*⁴⁰ (Исто: 527) и *дојерку* 1930. на народне мотиве. Ове игре су изводиле групе старијих ученица уз клавирску пратњу (Исто: 369). Програме је осмишљавала као испитне јавне приредбе, којима је најчешће претходило Магино уводно предавање о ритмичком

⁴⁰ Фолклорну сцену *врзино коло* Мага Магазиновић је урадила на мотиве *баба Мундриној кола, Кукуруку њејле, цијанској и влашкој кола* (Магазиновић 1951: 193). За *врзино коло* везује се интересантан податак да су на летњем курсу Лабанове кинетографије у Лауенштајну 1931. године ову игру записале Азра Лабан и Елинор Варзиц, које су биле и саме учеснице у извођењу те фолклорне сцене на свечаној приредби на завршетку курса, на којој су, према речима Магазиновићеве, сви педагози игре и кореографи, учесници на курсу, спремили по једну своју играчку композицију (Исто: 193–194). То је, може се рећи, први покушај записа обраде наше народне игре Лабановом кинетографијом и њено прво извођење ван граница Србије.

плесу, а приредбе су могле бити и поновљене на одређене позиве и прилике.⁴¹ Тачке стилизоване народне игре у оквиру плесних приредби ученика Маге Магазиновић биле су, да употребим речи Надежде Мосусове, „први пут да се српски фолклор појавио као концертна игра“ (Мосусова 2012: 14).

Развој Магине школе је са одобравањем праћен од стране тадашње критике, а прикази њених приредби објављивани су у дневним и стручним листовима (Исто: 369–373). И Мага у својим сећањима на прву изузетно успешну десетогодишњицу Школе 1922, наводи: „Много цвећа и раздраганог аплауза наградили су овај наш приказ рада, ову мало задоцнелу десетогодишњицу од оснивања наше прве уметничке игре модерног смера“ (Исто: 373). Магине тенденције са интересовањем и бодрењем прате руски кореографи, досељени у Београд двадесетих година. Надежда Мосусова истиче да њене приредбе посећују Јелена Пољакова и Анатолије Жуковски (Мосусова 2012: 14). О руским кореографима биће речи касније.

У наредним годинама, Мага је настављала са приказивањем стилизованих српских народних игара у оквиру плесних приредби, и то у форми кореографија појединачних игара. Корак даље у њеном стваралаштву на тему народне игре представљају, како их је именovala, *фолклорне сцене*, а прва у оквиру трилогије носи програмски назив *Јелисавка, мајка Обилића*. Настала је „према истоименој песми у духу народних песама од учитеља Михаила Сретеновића“ (Исто: 387), а изведена 1926. године у Београду. У кореографији, у којој су ученицима додељене појединачне улоге (краљица вила, вила Јелисавка, пастир и виле), према речима Маге Магазиновић, обрађене су мелодије народних песама⁴² и мотиви српских игара које је обрађивала и приказивала са својим ученицима у периоду од 1920. до 1926. године.⁴³

О музичарима композиторима Надежда Мосусова износи мишљење да су „српски композитори [...] били потпуно незаинтересовани за стваралаштво у домену игре“ (Мосусова 2012: 16). О музици коју је примењивала у поменутој кореографији, Мага Магазиновић каже: „Ја сам motive ређала citativno, jer onda nisam imala mogućnosti da honorišem koga muzičara da motive obradi i naniže s melodiskim i harmonskim prelazima. Te se desilo da posle bosanskog motiva „Izvor voda“, u finoј harmonizaciji Koste Manojlovića, poređaju se srpska kola sa primitivnom harmonizacijom iz albuma J. Fraјta.“ (Magazinović 2000: 391).⁴⁴ Та

⁴¹ На пример, позив је добила од стране удружења „Коло српских сестара“ из Сарајева да изведу исти програм из 1921. године у Сарајеву, на Видовдан (Magazinović 2000: 371).

⁴² *Извор вода, Ајде мори, момчејо, Пушићи ме мајко – ле мила, Тавна ноћи ђуна ти си лада* (Исто: 388).

⁴³ *Нега јривну, шумадинка, кокоњештје, Срба, славјанка, дојерка, ђојдушка.*

⁴⁴ Музички записи Јована Фрајта, у оквиру посебних музичких издања овог аутора, излазила су у периоду од 1887. до 1941. године. Значајни издавачи нотних издања у том периоду били су и књижарница Геце Кона из Београда, „Напредак“ из Новог Сада, „Браћа М. Поповић“ из

околност, према мишљењу критичара, није умањила позитиван општи утицај при извођењу ове кореографије, јер је то био први успели покушај, како нас обавештава Мага Магазиновић, ослањајући се на речи извесног др Перковића, „na stvaranju našeg narodnog baleta“ који само „mi možemo stvoriti, a nikako stranci po narudžbini“ (Исто). На другом месту било је речи и о форми ове кореографије: „U *Jelisavki* glavno je kolo sa svojim izražajem u pokretu, u figuri, u tempu. Kombinovanjem raznih kola i razvijanjem njihovih elemenata postigla je Gđa M. M. potpuno uspelo ritmičko i plastičko opisivanje duševnih doživljaja i objašnjenje teme. Prava su to bila vilinska kola. Šta se sve može dobiti iz nekih, na prvi pogled monotonih igračkih elemenata! I šta je sve stvoreno od Svatovca u igri udvoje između Jelisavke i pastira! To može da predstavlja jednu od zasebnih tačaka u svakom baletu“ (Исто: 393).⁴⁵

Иако данас немамо могућности да сагледамо кореографска остварења Маге Магазиновић, према критикама и Магиним објашњењима може бити речено да ова уметница није била само инспирисана народном игром, већ је, судећи према различитим називима игара, користила и различите, ако не обрасце корака у потпуности, онда засигурно играчке мотиве специфичне за појединачну игру. Према наведеном цитату, игре су извођене у формацији кола или удвоје, што говори о томе, да је и у распореду играча у простору задржавала формацију игре која је на исти начин извођена у народној игри. Ипак, начини даље реализације кинетичке и просторне компоненте у њеним кореографијама нама су данас непознате.

Следеће две „фолклорне сцене“, односно кореографије са наративом, које је Мага поставила и извела са својим ученицима 1927. године, биле су *Молишва Косовке девојке* и *Смрт мајке Јујовића* (Исто: 391). За ту прилику, уз извођење *Јелисавке, мајке Обилића*, дакле, комплетне трилогије, Љубица С. Јанковић је одржала предавање о теми *Српска игра и њена као моћив уметничкој њлеса* (Исто: 392) и, према Магиним речима, „dala publici vrlo dobro obaveštenje, te je vrlo živo i toplo pozdravljena“ (Исто: 395). Такође, још један сценски приказ стилизованог фолклора поставила је под називом *Косидба на њландини* 1935. године. Сарадња са сестрама Љубицом и Даницом Јанковић била је од значаја, не

Новог Сада и други (Богдановић 2004: 10). Миле Богдановић у књизи *Завичају, мили крају* даје неколико нотних записа народних мелодија из албума Јована Фрајта (Исто: 307–319).

⁴⁵ О великом успеху Маге Магазиновић на простору целе Југославије сведоче бројни чланци објављивани од средине двадесетих година. Нарочито је њен успех био изразит са првом фолклорном сценом *Јелисавка, мајка Обилића*. Према речима Маге Магазиновић, гимназија из Сплита и Женска учитељска школа из Краљева затражиле су од ње опис ове, како наводи, „plastične balade“, спремиле је по опису са својим ученицима и, према њеним сећањима, „s uspehom izvele tu koreografiju koja spada među moje najmilije tvorevine“ (Magazinović 2000: 396). Без обзира на значајне успехе на подручју уметничког плеса, Мага Магазиновић није имала никакву финансијску помоћ од државе, ни за рад своје школе, ни за касније оформљену фолклорну групу (Мосусова 2012: 19).

само за Магин развојни пут у правцу кореографисања народних игара, већ и за стварање сценске народне игре која је била подржана од стране сестара Јанковић, етнокореолога, захваљујући њиховом познавању и узајамној сарадњи. Сестре Јанковић су засигурно својим ауторитетом и знањем имале утицај на развој сценског приказивања народне игре, али је и Мага, такође, оставила печат у почетном периоду развитка српске етнокореологије. Поменута сарадња и подршка између истраживача/научника и кореографа, врло изразита у међуратном периоду, неће бити толико очигледна у послератном периоду и свим наредним годинама.

Осим Маге Магазиновић, за српске народне игре и игре са простора тадашње Југославије интересовали су се и Руси.⁴⁶ Крајем двадесетих година у Београд пристижу руски имигранти, музичари, кореографи, оперски певачи⁴⁷ и други уметници који у многим сегментима културе и уметности бивају запажени у београдској средини (Milin 2003: 67–69, Мосусова 2012: 14). Према речима Мосусове, „руска емиграција која је 1921. године у приличном броју примљена у Народно позориште основала је између осталог у Београду балет“ (Мосусова 2012: 14). За потребе стварања нових балетских кореографија, руски кореографи су одлазили на теренска истраживања, углавном по одређеним подручјима Србије и Македоније, а затим су игре стилизовали балетском плесном техником. Руси су, дакле, комбиновали елементе народне игре и балетских корака, док је Мага, према речима Мосусове, „подвргла српски фолклор Лабановом систему“ (Исто), другим речима, модерној плесној техници. Ова ауторка запажа да су у међуратној Југославији истакнути балетски кореографи и уметници биле жене Рускиње, међу њима, Лидија Мансвјетова, драмски и оперски редитељ, Маргарита Фроман оперски редитељ, кореографи Јелена Пољакова и Нина Кирсанова (Исто: 13).

Развојни пут балета је, дакле, у Србији започет доласком странаца и имплементиран је у београдску средину, може се рећи, вештачким путем. И сасвим обрнуто од развојног пута у Европи, где је модерни плес развијан као одговор на балет, у Србији је модерни, тј. савремени плес развијен пре појаве

⁴⁶ Значајно је истаћи да су и други југословенски уметници истраживали српску народну игру и музику. Пиа и Пино Млакар, словеначки балетски уметници, први су југословенски уметници после Маге Магазиновић који су се бавили фолклором и који са композитором Франом Лотком у Будви 1934. раде балет *Ђаво на селу*, који је премијерно изведен у Цириху 1935. године (Шантић 1995: 504).

⁴⁷ О руским оперским певачима ангажованим у Београдској опери у међуратном периоду пише Роксанда Пејовић (Пејовић 2001: 153). Наводи да квалитети снимљене интерпретације „не одговарају у потпуности данашњим мерилима узорног извођаштва“ због инсистирања на пренаглашеној драматици и патетици, на којој су инсистирали управо руски оперски певачи. Тек настала, београдска публика је тражила исказивање снажних емоција (Исто: 155). Наглашене емоције у музици и уметности уопште „сматране су неопходним изражајним средством у служби уметнички лепог“ (Исто: 156). О томе и: Milin 2003: 70–72.

балета. Надежда Мосусова именује овај случај парадоксом, мада наводи да „у историји нашег позоришта, и не само позоришта, има и других парадоксалних појава. Али, што се тиче игре и не мора бити увек поштован такав след догађаја. Имамо и тај податак да је пишући о Маги Магазиновић Раша Плаовић предлагао да деца прво уче код ње пре поласка у балетску школу“ (Мосусова 2012: 14).

Руски редитељ и кореограф Маргарита Фроман, доласком из Загреба у Београд као шеф балета у Народном позоришту, 1927. године, преноси и први фолклорни балет под називом *Лицигарско срце* Крешимира Барановића (Мосусова 2012: 16, Шантић 1995: 504). Према Јелени Шантић, кореограф Нина Кирсанова се такође интересује за домаће фолклорне игре и то користи за кореографију Христићеве *Охридске лејенде*, која је премијерно изведена 1933. године (Шантић 1995: 504). У тој кореографији је Кирсанова имала главну улогу, а њен партнер био је такође Рус, Анатолије Жуковски. За ту прилику Жуковски вредно проучава народне игре и музику у јужној Србији, те „увелико следи стопе Фортуната, проучавањем играчког фолклора ’од Триглава до Ђевђелије“ (Мосусова 2012: 17). Александар Фортунато је још 1924. године одлазио у Стару Србију и Македонију „да проучава игре за Народно позориште“ (Исто: 15). Русима је наше богато наслеђе било изазов за балетске представе, а то је дало „импульсе нашем националном балетском стваралаштву, што су прихватили и поједини домаћи уметници“ (Шантић 1995: 504).

Како би обогатили репертоар балетских кореографија у Народном позоришту и упознали тек формирану београдску публику са балетским плесним жанром, Руси су, како је речено, почели са истраживањем наших народних игара 1924. године. Средином двадесетих година и сестре Љубица (1894–1974) и Даница Јанковић (1898–1960) започињу темељан и истрајан истраживачки рад у области народних игара и музике за игру, који ће бити интензиван наредних двадесет и пет година.⁴⁸ Сестре Јанковић остављају вредне записе и унапређују научну мисао кроз методолошки утемељен и врло самосталан приступ, те стварају основе за развој етнокорееологије у Србији. Иако су се бавиле првенствено истраживањем народних игара на терену, њиховим сакупљањем и бележењем специфичним системом записивања који су саме осмислиле и представиле већ у првој књизи, оне су биле упознате и са модерним плесним правцима у свету.⁴⁹

Проблематику тзв. примене народних игара дотичу већ у уводном делу своје прве књиге *Народне ијре*, те наводе да сакупљање и бележење игара има

⁴⁸ Прво теренско истраживање обавила је Даница Јанковић 1925. године у Тетову и Врањској Бањи (Младеновић 1960: 261, према Ракочевић 2014а: 227).

⁴⁹ Љубица Јанковић била је одушевљена плесним извођењем Мери Вигман у Берлину, те је о њој објавила обиман чланак 1925. године (Ракочевић 2014а: 224). Такође, сестре Јанковић су подржавале и стваралачки рад Маге Магазиновић, о чему ће још бити речи.

и уметнички значај, што се постиже прерађивањем и стилизовањем народних игара. У том контексту помињу Магу Магазиновић и њене прве обраде „народних кола на начин савремене ритмике и пластике“ (Јанковић 1934: 1). Даље у књизи издвајају три правца примене народних игара која су у том периоду била заступљена: (1) примена на школским и соколским часовима, у скаутским логорима итд., (2) „неговање народних игара у друштвеном смислу, као припрема за посела, матинеа и забаве“ (Исто: 13) и (3) за поједине тачке разних школских и ваншколских концерата, соколских јавних часова, академија, слетова, фестивала и скаутских сабора (Исто).

Говорећи о начину обраде, Јанковићеве напомињу да се народна игра може играти у облику у ком је нађена на терену или у својеврсним комбинацијама (сплетовима, мешама), при чему је битно да се оствари складна целина (Исто: 13, 14). Њихов став је био да „народне игре не треба комбиновати са покретима чисте гимнастике, стране ритмике и класичног балета“ (Исто: 14), јер се на тај начин губи карактер народне игре. Међутим, даље у тексту, ипак, наводе да ће се временом рашчистити појмови шта је права народна игра, шта њена карикатура и мистификација, а шта прерада и стилизација. Притом, заговарају да народне игре треба ширити у друштвеном смислу и у школама, али „њихове прераде и стилизације захтевају професионалне играче, било ритмичаре или пластичаре, било играче класичног балета“ (Исто: 14). Уопштено речено, прераде и стилизације, према сестрама Јанковић, припадају домену уметности и професионалном бављењу игром, док у свим другим видовима друштвене примене народна игра треба да буде примењена у изворном облику. Њихова стремљења су неодојива од процеса свесне изградње националне културе и конструисања осећаја за национални идентитет, што је било, заправо, комплементарно са стремљењима у европским фолклорним студијама првих деценија XX века.

Деловање сестара Јанковић у међуратном периоду доноси битне новости на подручју научног приступа народној игри у односу на предратни период. Осим што су постављени темељи методолошки осмишљеном теренском истраживању, сестре Јанковић су отвориле пут примени структурално-формалне анализе народне игре у етнокореологији коју су саме осмислиле, користећи математички метод у примени *обрасца, анализе и синџезе* (Јанковић 1974: 220), и примениле већ у свом првом издању. Увидевши многе промене у односу на предратни период, пре свега у заборављању, занемаривању и кварењу наших народних игара, затим у све већем „туђинском утицају“ у београдској средини, као и у селима, одлучиле су да систематским истраживањем и записивањем, односно, како то оне називају, фиксирањем, сачувају играчко и музичко наслеђе од заборава (Јанковић 1934: V–VI).

Оно на шта је такође потребно указати јесте да је систем њихове анализе од самих почетака ослоњен на музику, што врло децидно истичу касније

у једном од својих радова следећим речима: „Анализа игара даје се у односу на музичку пратњу, евентуално и у односу на речи песме која прати игру, растављене на слоге“ (Исто: 217). Иако се нису бавиле упоредном анализом игре и музике, оне су ипак свој систем записивања и анализе ослониле на музику, и то првенствено на ритмичку окосницу музике уз коју се игра изводи.

Значајне белешке и о музици у овом периоду, као саставном делу плесног стваралаштва, дале су такође сестре Јанковић, паралелним записивањем вокалних и инструменталних мелодија које су извођене уз игру, затим, инструменталних који прате игру и који су заступљени у појединим крајевима Србије, као и драгоценим фотографским материјалом, на којем су забележени играчи, свирачи и певачи из разних крајева.⁵⁰ На плану развоја инструменталне пратње за игру сестре Јанковић увиђају неколико значајнијих промена, а пре свега, потискивање народних инструмената. У одређеним крајевима појављују се ромски гудачки састави, као и ромски ансамбли с лименим дувачким инструментима, и хармоника (Закић 2014: 253). Утемељеним и истрајним теренским истраживањем на плану традиционалне музике „сестре Јанковић су значајно допринеле оснивању и потоњем развоју етномузиколошке мисли у Србији“ (Исто: 256). У развоју етномузикологије у Србији не би требало заборавити на значајан допринос који је дао композитор Коста Манојловић (1890–1949), који је један од зачетника теренских истраживања код нас и међу првима је радио записе на воштаним, а потом и тврдим плочама. Његова истраживачка делатност везује се углавном за јужну Србију (Маринковић 2000: 93). Велики је значај и Милоја Милојевића (1884–1946), такође српског композитора у бележењу народних мелодија на прелому у XX век (Милојевић 2004).

У међуратном периоду, осим прве три књиге сестара Јанковић под називом *Народне ијре* (1934, 1937, 1939), Мага Магазиновић издаје две књиге 1932. године под називима *Телесна култура као васпитање и уметност* и *Вежбе и студије из савремене гимнастике, џимнастике, ритмике и балета*, које се не односе на народну игру и музику за игру, али представљају значајан допринос развоју игре/плеса у међуратном периоду и употпуњују „сценску слику“ у примени плесних покрета. Трбало би споменути и значајну збирку народних мелодија Владимира Ђорђевића, *Народне ијре за гудачки оркестар*, издату 1934. године, коју су и сестре Јанковић препоручиле као добар извор за припремање музичке пратње приликом извођења народних игара (Јанковић 1937: 27).

⁵⁰ У збиркама *Народне ијре* се налази преко осам стотина записа игара и мелодија (вокалних и инструменталних), што је, према Мирјани Закић, „заиста импозантан број у односу на транскрибоване мелодије (нарочито инструменталне) из тог периода“ (Закић 2014: 246). Записале су преко 250 нотираних инструменталних примера из разних крајева, углавном једногласно, што далеко надмашује „оквире бележења инструменталних нумера у мелографском опусу композитора и фолклориста Србије прве половине XX века“ (Исто: 251, 252).

С обзиром на то да првих година после Првог светског рата није било, како сестре Јанковић истичу, „ни нарочитих школа за народне игре, ни стручно спремних особа које би знале да покажу како се пре рата играло, ни уџбеника, ни описа народних игара“ (Јанковић 1934: VI), док су школе, соколске, скаутске јединице и друга друштва, као и оркестри све више прихватили народне игре, указала се потреба за едукацијом.⁵¹ При Соколском друштву Београд III први пут је одржан течај народних игара, у периоду од 14. априла до 19. маја 1934. године, „за предњаке свих београдских соколских друштава“ (Исто), који је настављен и наредне две године (Јанковић 1937: 25), док је Савез Сокола Краљевине Југославије приредио два савезна течаја народних игара „за предњаке и предњачице из свих југословенских жупа 1935. и 1936. године у трајању четири дана (Исто).⁵²

Према доступним подацима, прве фолклорне групе у Београду настале су у оквирима Народног позоришта и Магине школе средином 1930-их година. Године 1935. „Анатолије Жуковски на челу балета у Београду учи народним играма групу играча из Народног позоришта, чији је члан и дебитант био Димитрије Парлић“ (Мосусова 2012: 17). Мосусова наводи да, без обзира на ниподаштавње од стране управника Народног позоришта (према Надежди, управник је упоредио позоришни фолклорни подухват са „смрдљивим опанком“),⁵³ Жуковски се није дао збунити и наставио је са популарисањем народних игара. Са својом групом одлази у Праг 1938. године и добија прву награду на фестивалу словенских народних игара уз учешће оперског оркестра из Београда (Исто). Готово истовремено са Жуковским, Мага Магазиновић, након затварања Школе за ритмику и пластику 1935. године и прославе двадесетпетогодишњице успешног рада ове школе,⁵⁴ 1936. године оснива Студентску фолклорну групу⁵⁵, која гостује у многим градовима Француске, Немачке, Тур-

⁵¹ Према доступним подацима, до тог периода је једино Мага Магазиновић држала тзв. курс из ритмике и пластике, по налогу Министарства просвете 1927. године у Сплиту, са члановима „Сокола“, у трајању од шест недеља (Magazinović 2000: 396). Мага наводи да је по завршетку течаја приређен јавни час „о kome su pisale i splitske i beogradske novine“.

⁵² У вези са начином рада на течајевима народних игара, на којима су и саме предавале, сестре Јанковић наводе следеће: „На тим течајевима предњаки и предњачице припремају се за будуће учитеље народних игара и у теорији, не само у практичној обуци. Они се ту постепено оспособљавају да после на соколским жупским и друштвеним течајевима и часовима вежбања предају народне игре вежбачима свих категорија. У сигурним рукама добро припремљених предњака, народна игра ће на тај начин брже и боље освојити целокупно соколско чланство, а преко овога и вансоколске редове“ (Јанковић 1937: 25).

⁵³ Управа Народног позоришта се, према речима Мосусове, понаша као да српска музика не постоји, што је не једном констатовано (Мосусова 2012: 17).

⁵⁴ Кроз рад Школе за ритмику и пластику, у периоду од 1910. до 1935. године, прошло је 195 ученика и ученица и 6 музичких сарадника (Magazinović 2000: 530–532).

⁵⁵ Надежда Мосусова додаје податак да је та група формирана при Коларчевом народном универзитету (Мосусова 2012: 18), док у биографији Маге Магазиновић то није назначено.

ске (Magazinović 2000: 418).⁵⁶ Неколико година касније, сестре Јанковић бележе своја запажања о све већем интересовању свих друштвених слојева за нашим „играчким предањем“, а у многим гимназијама, учитељским и основним школама, наше народне игре се већ уче. Истичу да су „на школским свечаностима, разним соколским и другим приредбама тачке с народним играма [...] највише тражене и најрадије гледане; чак и онда када нису добро спремљене и потпуно увежбане“ (Јанковић 1939: 290).

Међутим, у сценском приказивању народних игара у међуратном периоду није изостављен непосредни контакт са играчима и музичарима из сеоске средине. Довођење народних играча и свирача у школе, а нарочито у оквиру посебно осмишљених вечери средином тридесетих били су врло успешни случајеви, захваљујући, пре свега, иницијативама управо сестара Јанковић, као и организационој подршци удружења „Коло српских сестара“.⁵⁷ Не само да су сеоски извођачи одушевљено прихваћени од домаће градске публике, већ су доживљавали велике успехе и приликом одласка на фолклорне фестивале у иностранство.⁵⁸

Сеоске групе нису биле посебно формиране, већ су биле састављене од најбољих играча из одређеног краја. На фестивалима и другим приредбама, међутим, они су наступали као „група“, односно, како то сестре Јанковић формулишу, „сеоска дружина народних играча“ (Исто: 292). Својим успесима су појединачне сеоске групе мотивисале и остале „сеоске дружине“, те је ова пракса постала све масовнија.

По узору на европске плесне и музичке догађаје, тзв. фестивале, у Краљевини Југославији је такође више културних организација почело, да употребим речи Лин Манерса (Lynn Maners), да промовише свој етнички политички програм (Maners 2002: 85) управо кроз организацију фолклорних фестивала. На њима су редовно позиване сеоске групе играча и свирача из разних крајева, али на првим фестивалима су учествовале и градске групе са балетским и

⁵⁶ Студентска фолклорна група је деловала до 1943. године. У њој су, међу нешто више од педесетак играча, били чланови и Бранко Марковић, који ће после Другог светског рата имати значајну улогу у обликовању сценске народне игре у београдској средини, као и етнолог Слободан Зечевић, представник тзв. друге генерације етнокореолога у Србији (Magazinović 2000: 533). О њима ће бити речи даље у раду.

⁵⁷ На пример, гуслари су позивани у школе; „Коло српских сестара“ је довело сеоску дружину народних играча из села Раштака у Скопској Црној Гори на Коларчев народни универзитет у Београду, где је организовало Вече словенских игара; сеоски играчи из Лазаропоља учествовали су на турнеји по Југославији и на три приредбе у дворани Коларчеве задужбине, које су организоване од стране Секције за пропаганду народних игара при скопском „Колу српских сестара“ (Јанковић 1939: 292). Ово удружење је, дакле, спонзорисало учествовање и турнеју групе из Лазаропоља 1939. године.

⁵⁸ У то време су фолклорни фестивали у Европи били тек у успону, али су ипак врло успешно организовани, што документују сестре Јанковић (Јанковић 1939: 195).

ритмичким стилизацијама (Јанковић 1939: 298). О овим фестивалима вредне и врло опширне податке остављају сестре Јанковић. Први фестивали организовани су од средине тридесетих година у Словенији (1934), Македонији (1935), Хрватској (1935) и Србији (1938), а посебни догађаји под називом Вечери свесловенских народних игара организовани су од 1935. године од стране „Кола српских сестара“ (Јанковић 1939: 194).⁵⁹

У Србији је 1938. године у Београду одржан изузетно запажен двонедељни Први београдски народни фестивал, који је имао, према речима сестара Јанковић, „историјски значај за пропаганду нестилизоване народне игре“, будући да су на њему извођени искључиво садржаји изворних група (играча, певача и свирача) из различитих крајева тадашње Југославије, као и мањина (Јанковић 1949: 298–303).⁶⁰ С обзиром на двонедељни програм Првог београдског фестивала и детаљног програма забележеног од стране сестара Јанковић, може бити речено да је сеоских група било доста. Такође је значајно напоменути да су сеоске групе биле састављене од учесника различитих узраста, међу којима су често помињани младићи и девојке.

На основу до сада изложеног може бити закључено да су народну игру и музику средином тридесетих изводиле углавном сеоске групе, док су градске, којих је било, како је речено до сада, много мање, изводиле обрађену народну игру и музику, „са режираним додацима и улепшавањем“, које, према речима сестара Јанковић, публика није прихватала са толиким одушевљењем као сеоске извођаче (Јанковић 1939: 302). Управо током тридесетих обликован је, да преузем термин Елзи Данин (Elsie Dunin) и Станимира Вишинског (Stanimir Višinski), *модел* за сценско приказивање сеоске игре и музике (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 6), који подразумева извођење ван њиховог друштвеног контекста, са функцијом приказивања играчког и музичког наслеђа, забаве публике и едукације.⁶¹

Овај процес је истовремено захватио све народе тадашње Краљевине, а судећи по одвојености њихових културних садржаја, пре свега, поменутих фестивала, постојале су иницијативе да се путем сценских приказа игре и музике

⁵⁹ У Љубљани (Словенији) је 1934. године организован „Ljubljanski vseslovenski festival“ (Љубљански свесловеначки фестивал), на којем су биле „поред правих народних игара и разне балетске и ритмичке стилизације“. Исту концепцију имао је фестивал у Скопској Црној Гори (1935) (Јанковић 1939: 298). У Хрватској је од 1935. удружење „Сељачка слога“ спонзорисало програме Хрватске сеоске певачке групе, која је у својим програмима припремала и игре (Б. Широла према Ivančić Dunin i Višinski 1995: 5). О „Колу српских сестара“ видети више у дипломском раду Јелене Ерчић (Ерчић 2005).

⁶⁰ Фестивал је организовала „потпорна задруга београдских новинара“ за време Прве међународне ваздухопловне изложбе. Према сестрама Јанковић, „то је, у исто време, био први напор у нашој средини да се овакве вечери југословенског фолклора приреде са васпитно-пропагандном сврхом“ (Јанковић 1939: 298).

⁶¹ Како Елзи Иванчић Данин и Станимир Вишински наводе, овај процес је захватио готово симултано све народе тадашње Југославије (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 5).

прикаже и национални идентитет припадника појединачног народа. Према речима Лин Манерса, свака етничка заједница настојала је да путем својих активности наглашава везу са земљом матицом.⁶² Јавно извођење традиционалне музике и игре од стране сеоских група може се сматрати најранијим обликом тзв. фолклорног аматеризма на простору бивше Југославије. Организованост, припремљеност за сцену и извођење ван првобитног контекста, преваходно за забаву *некој другој*, базични су елементи за зачеће градског фолклорног аматеризма.⁶³

Идеја југословенства, иако подржавана и од стране наших композитора у поткрепљењу идеје заједништва, ипак није била одржива с обзиром на знатне разлике између три народа. Ипак, у овом периоду успостављена је интензивна сарадња главних музичких центара – Београда, Загреба и Љубљане, а Београд, који је постао престоница Краљевине, у процесу централизације музичких збивања и даље остаје отворен град. На овај начин је идеја југословенства схваћена пре као „могућност за симбиозу“, што је имало за последицу уређење унутрашњих односа, а не као, према речима Соње Маринковић, „негацију посебности“ (Маринковић 2000: 60).

Подизање професионализма било је и у овом периоду један од централних задатака. На пољу музичког стваралаштва у српској музици између два светска рата значајан је композиторски рад Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића. Њиховом појавом је, према речима Соње Маринковић, означена прекретница у смени композиторских генерација што је снажно допринело подизању професионалних захтева (Маринковић 2000: 60, 61).

Међу значајним институцијама које су оформљене у међуратном периоду, потребно је истаћи оснивање Београдске опере, Београдске филхармоније⁶⁴ и Музичке академије у Београду (основана 1937. године од стране српских композитора Коњовића, Милојевића, Христића). Значајан је податак да је у оквиру Музичке академије међу седам одсека формиран и позоришни одсек на којем је у оквиру предмета Сценске кретње по Емилу Жаку – Далкрозу, предавао првак београдског балета Лујо Давичо, ученик Маге Магазиновић (Мосусова 2012: 18).⁶⁵

⁶² Према овом аутору, у Босни и Херцеговини су се приклањали или матици Србији или Хрватској (Maners 2002: 85).

⁶³ Иако ће се фолклорне секције у оквиру културно-уметничких друштава масовније формирати тек после Другог светског рата, у овом периоду се, на изврстан начин, наговештава њихов развој, захваљујући такође очуваним статистичким подацима о њиховом оснивању и раду (Бајић 2006: 8).

⁶⁴ Оснивач и први диригент Београдске филхармоније био је Стеван Христић 1923. године (Маринковић 2000: 61).

⁶⁵ Према доступним подацима, стручна комисија коју су чинили композитор и музиколог Коста Манојловић, композитор Стеван Христић и виолиниста и композитор Петар Стојановић, израдили су наставне планове и програме за студије седам одсека – за композицију и дириговање, соло певање, клавир, виолину, виолончело, позоришну уметност и наставнике музике. У првој генерацији било је 39 студената (Маринковић 2000: 62).

Осим Музичке академије, чијим утемељењем је први пут у националним оквирима заокружен систем музичког школовања, а која иначе није била у спрези са школовањем кадрова на подручјима српске народне игре и музике, Љубица Јанковић је увидела потребу за институционализацијом народне игре и музике у оквирима државне институције. Приликом преласка на радно место у Етнографски музеј у Београду, 1939. године, Љубица Јанковић је основала Одсек народних игара при Одељењу за народну музику у Етнографском музеју у Београду, што је музејска институција подржала (Думнић и Лајић Михајловић 2014: 259–261). То је била прва државна институција која је „научно проучавала и ауторитативно бринула о очувању фолклорних плесова сачинивши уједно прву систематичну базу података о њима у Србији (Исто: 261). Осим поменутог, циљ установљења овог Одсека био је и популаризација народне игре, односно, презентовање материјала широј публици (Исто: 265). Приликом оснивања, Љубица Јанковић је припремила акт о оснивању, у оригиналу под називом *Нацрт за рад у Одсеку народних игара при Етнографском музеју у Београду*, у оквиру којег је врло прецизно одредила будући рад овог Одсека, који је подразумевао истраживање и „фиксирање“ народних игара и музике, објављивање књига, часописа, педагошки рад, изложбе и томе слично (Исто: 265–267). Рад Одсека у периоду од 1939. до 1950. године донео је „озваничење стратегије и методологије практичног и теоријског рада на народним играма“ (Исто: 268).⁶⁶ Након што је Љубица Јанковић пензионисана 1950. године, активности на овом Одсеку, нажалост, нису настављене.

Значајну улогу у институционализовању професије музичара имало је Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица, основано 1929. године у тадашњој Краљевини Југославији, а касније му се придружио и Савез народних музиканата и певача оба пола (Думнић 2013: 83). Оба удружења издавала су концесије за рад и дозволе за наступ музичарима (свирачима и капелницима – вођама група) на основу положеног стручног испита који је био прилично захтеван. Према подацима из 1931. године, на територији Краљевине Југославије било је између тридесет и четрдесет хиљада музичара „који од свог заната издржавају себе и своје породице“ (Исто: 84).

Према изложеним подацима може бити закључено да је међуратни период донео значајан помак на пољу народне игре и музике и њиховог сценског развоја. У следећој схеми приказани су кључни друштвено-историјски услови у којима је ово стваралаштво развијано:

⁶⁶ Целокупна грађа Одсека поклоњена је Музиколошком институту САНУ у Београду 1964. године (Думнић и Лајић Михајловић 2014: 261).

БЕОГРАД И ВАРОШИ СРБИЈЕ

- Друштвени живот
 - кућне забаве (радио, грамофон)
 - балови
 - кафане
 - музички концерти
 - плесне приредбе школског типа
 - вечери народних игара
 - фестивали

- Удружења
 - певачка друштва
 - соколска друштва
 - Коло српских сестара
 - Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица
 - Савез народних музиканата и певача оба пола

- Плесни репертоар
 - окретни плесови
 - сеоске и градске народне игре
 - модеран плес и прве стилизације народне игре
 - фолклорни балет у Народном позоришту у Београду

- Значајне личности на подручју народне игре и музике
 - Мага Магазиновић
 - Љубица и Даница Јанковић
 - руски уметници
 - Властимир Павловић Царевац и многи други извођачи народне музике

- Истраживање народних игара и народне музике
 - руски кореографи
 - Љубица и Даница Јанковић
 - српски композитори
- Почети српске етнокорееологије и етномузикологије
 - системско теренско истраживање
 - записивање игара и музике за игру
 - структурално-формална анализа игре
- Игра и музика у образовању, институције
 - течајеви за народну игру у Београду
 - Одсек народних игара при Етнографском музеју у Београду
 - Музичка академија у Београду (позоришни одсек)
 - Београдска опера
 - Београдска филхармонија
 - Радио Београд
- Фестивали
 - Први београдски народни фестивал
 - Вечери свесловенских народних игара
 - фестивали по Краљевини Југославији

СЕЛА СРБИЈЕ

Игра и музика су део обичајних и обредних светковина и свакодневног живота.

- Сеоске дружине народних играча, певача и свирача први пут јавно приказују своје наслеђе у оквиру домаћих и иностраних фестивала, приредби и турнеја.

Схема 3: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у међуратном периоду (1918–1941)

„У предвечерје рата у београдском музичком животу постоји богата полифонија најразличитијих стилских и жанровских стваралачких усмерења, која сведочи да је српска музичка култура постигла пуну зрелост и комплексност, што потврђује и бројним сталним контактима својих музичара са другим развијенијим музичким срединама. Нарочито су биле снажне везе између глав-

них југословенских музичких центара – Београда, Загреба и Љубљане – као и оне са чехословачким музичарима“ (Маринковић 2000: 64). Интензивирани активности на подручју развоја народне игре и музике, мењају се из корена. У току Другог светског рата, Мага Магазиновић са Студентском фолклорном групом даје двадесет једну представу широм Србије, што јој се после рата замера. Надежда Мосусова истиче: „Мага Магазиновић, која је између два светска рата била у београдској културној сцени појам, доживљава деградацију и занемаривање“ (Мосусова 2012: 18). За време рата, у бомбардовању је оштећена зграда Народног позоришта, али се ипак играју одређене балетске представе. Јелена Шантић наводи да је репертоар био састављен од кратких балета и дивертисмана, а на програму је било и једно домаће дело, *У долини Мораве*, које поставља Жуковски (Шантић 1995: 504). Окренутост националној позоришној баштини истиче и театролог Василије Марковић, те према његовим подацима из периода окупације „окосницу музичког репертоара чине популарни комади с песмом и игром“ из домаће баштине, као и класична дјела италијанске и њемачке сценско-музичке продукције“ (Марковић 1998: 364).

3. ПЕРИОД ОД ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО РАСПАДА СФРЈ (1941–1991)

Мада је позоришни живот у Београду настављен и у току Другог светског рата, нема података о сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру. Тек у периоду након Другог светског рата српска културна сцена доживљава значајне друштвене и политичке промене.⁶⁷ Сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру које је започето у међуратном периоду у градовима и селима Србије и других република СФРЈ појављује се све чешће у друштву, окупљајући велики број младих око удружења/друштава. Нови садржаји, промовисани у овим друштвима, били су и даље ослоњени на постојеће и препознатљиве форме народне игре и музике, али је постојала снажна тенденција да буду представљени на другачијем, вишем, односно, уметничком нивоу.

Стварање, да употребим речи Ане Хофман, „нове фолк културе“ (Hofman 2008: 60), тј. „новог фолклорног наслеђа“ (Исто: 62), било је резултат интензивног процеса тзв. оживљавања традиције којим су била захваћена многа села и градови свих република тадашње Југославије, али и многе западноевропске и источноевропске државе.⁶⁸ Пре сагледавања друштвених промена у перио-

⁶⁷ Државотворност Краљевине Југославије мења се 1946. године у Федеративну Народну Републику Југославију (ФНРЈ), а Србија постаје једна од шест федеративних народних република. Уставом Југославије из 1963. године држава мења назив у Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ) која траје све до 1991. године.

⁶⁸ Према подацима које наводи Драгослав Џацевић, оживљавање традиције путем пред-

ду након Другог светског рата до деведесетих година, биће објашњени најпре концепти као што су *оживљавање традиције, амајџеризам у култури, и фолклорни амајџеризам и професионализам*, будући да се често наводе у литератури на српском и другим језицима, и код нас су веома присутни у говору и писму међу активним носиоцима праксе у области народне игре и музике.

О покрету *оживљавања традиције* до сада је било речи на више места, у стручним написима различитих профила (више о томе: Бајић 2006: 33–34). На овом месту преузећемо тумачење концепта *оживљавање традиције (revival movement)* према Андрију Нахачевском, с обзиром на то да је постављен обухватно и укључује различите процесе „оживљавања“. Према Нахачевском, покрет „оживљавања традиције“ подразумева буђење одређених специфичности из традиционалног сеоског контекста „које су живеле“, али истовремено, подстиче стварање „нове“ традиције, коју овај аутор именује „живећим плесом“ (*vival dance*) (Nahachewsky 2006: 162–163). Нарочито последње значајно је у контексту сценске народне игре и развоја ове врсте стваралаштва. Игра/плес живи у самом тренутку извођења, у садашњем времену (и живеће приликом сваког новог/поновног извођења), док у структуралном смислу (кинетичком и просторном) упућује на некада постојеће и извођене форме.⁶⁹ Стога,

стављања игре и музике од стране сеоских група у оквиру смотри народног стваралаштва појављује се још крајем XIX века у Шведској, када је Артур Хазелиус основао Шведско удружење народне игре, а у оквиру њега прву фолклорну групу. Џацевић даље наводи да је пример Шведске прихваћен од стране других земаља, „нарочито развијених земаља Европе, где је технолошки развој у многоме променио начин живота на селу и где се је традиционална култура нагло повлачила пред новим схватањима и све већој униформисаности културе, под утицајем урбаних центара“ (Џацевић 1988: 483). Дуња Рихтман-Аугуштин (Dunja Rihtman-Auguštin) наводи податак да је феномен, како га именује „*druga egzistencija folklor*“ забележен у Швајцарској и Аустрији још у XVIII веку, док према истраживањима Маје Стули (Maja Stulli) „*dokazi folklorizma*“ постоје још из доба илирског покрета (Rihtman-Auguštin 1971: 13).

⁶⁹ Термин *revival* или *revival movement* предлаже као кровни термин којим обухвата све до сада коришћене термине за *оживљавање традиције*. Осим што се њиме сугерише веза са прошлошћу, ослањање на прошлост ипак није увек у првом плану, ни код играча, ни код публике. Нахачевски тумачи овај термин узимањем у обзир карактер заједнице који се приказује на сцени у оквиру плесних дела (Nahachewsky 2006: 162). Стога он предлаже термин *vival dance* јер заправо игра живи док се изводи. Покрет оживљавања, према Нахачевском, карактерише јасна оријентација према националном, рекреативном, спектаклу, духовном или другим интересовањима (Исто: 165). Према њему је извођење на сцени само један вид извођења/перформанса у покрету оживљавања. У складу са временом, различите оријентације оживљавања се мењају; тако, на пример, на нашим просторима, у међуратном периоду може бити издвојена спиритуална функција као доминантна, а непосредно после Другог светског рата национална, да би је убрзо надвладала спектакуларна, наглашавајући „естетику и лепоту“ (Исто). У периоду након деведесетих, међутим, укључује се и рекреативна, док спектакуларна и национална и даље постоје. Са другачије перспективе, али са истим исходом, Наила Церibaшић посматра програмски садржај фолклорних група из друге половине тридесетих година, који сврстава под традиционалистички образац, и педесетих година XX века, у оквиру реалсоцијалистичког обрасца. Ова ауторка наводи да концепција јавне праксе која се током педесетих називала фолклором „*пета много*

оба процеса, „оживљавање традиције“ и „живећи плес“ јесу традиционалне активности које су, према речима Нахачевског, богато експресивне и дубоко рефлектују унутрашњи живот људи који их изводе, те су због тога оба процеса „легитимни субјекти етнокорееолошких студија“ (Исто: 164).

Сценска народна игра и музика за игру изведене у кореографској форми имају, дакле, атрибуте „живећег плеса“, односно, игре и музике, с обзиром на то да је извођачи и посматрачи доживљавају као актуелност (извођење *saga*, у овом *иренујку*) и као *нешито друјачије* у односу на некадашњу сеоску праксу. Истовремено, у самом садржају и у начину извођења, кроз специфичан стил народне игре/музике, „живећи плес“, прецизније, кореографија народне игре, конотира прошлост. Може се рећи да се оба процеса, „оживљавање традиције“ и „живећи плес“, преплићу у датом тренутку. У одређеној средини преовлађује, међутим, један процес, у одређеној други, али у сваком тренутку оба процеса теку паралелно. У градовима, у којима су стремљења ка другачијем и новом постала кључно одређена, интензивније је развијано кореографско стваралаштво у области народне игре, док је у сеоској средини у исто време текао процес оживљавања локалне традиције, без тенденције ка стварању већих сценских форми.

Процесом „оживљавања традиције“ обухваћене су истовремено аматерске и професионалне активности појединаца и удружења. Њихове улоге у том процесу биле су, на изванредан начин, поларизоване. Док су стремљења аматера била усмерена, пре свега, ка извођењу играчке и музичке традиције, подучавању и сценском стваралаштву, професионалне активности су усмераване у теренска истраживања народне игре и музике, њихово бележење и научно проучавање, а повремено је одржаван и контакт са аматерским групама кроз праћење и оцену њиховог приказивања на фолклорним фестивалима. Нарочито су у прве две деценије након Другог светског рата аматерско стваралаштво и професионални рад допринели значајном развоју сценске народне игре и музике.

Концептом *аматеризам у култури* бавила сам се детаљније у дипломском раду, кроз сагледавање историјског, стваралачког, педагошког, извођачког и научног аспекта аматеризма у музици и игри у Србији (Бајић 2006). У следећим редовима указаћу на битне карактеристике овог феномена.

Аматеризам у култури постаје изузетно значајан на простору обновљене српске државе у XIX веку, када су створени услови за његов несметани развој, у који се укључују најпре аматери.⁷⁰ У периоду након Другог светског рата у Србији, аматеризам у култури постаје изузетно популаран и, према речима

dodirnih točaka s tradicijskom umjetnošću [...], bio je to i sadržajno i formalno posve nadzirani folklor – folklor u službi Partije i Države“ (Ceribašić 2003: 253).

⁷⁰ Извор: www.rastko.rs

Тапушковића, „готово да нема ни школске, ни сеоске, ни градске средине у којој не ради и не ствара аматерска дружина“.⁷¹ Доминантно је изражен кроз активности појединаца и удружења/друштава. Настаје као „спонтан колективни израз“ (Suprek, R. према Hofman 2008: 62) и основна потреба сваког појединца у тежњи да буде део шире друштвене заједнице (Исто). Аматеризам је такође концептуализован као размена културне активности, а његов волонтерски карактер, односно, ентузијазам појединаца или групе, потврђен је као симбол вере у бољу будућност.

Ова врста аматеризма, како наводи Хофманова, појавила се као одговор на стару традиционалну културу, са једне стране, и елитистички оријентисану високу културу, са друге (Hofman 2008: 62), и представља основну особину у креирању нове „народне“ културе. Због изузетног развоја, увођења нових садржаја и масовности, средина четрдесетих година може бити означена као прекретница у развоју аматеризма у култури у Србији.

Иако је под различитим условима активност аматера смањивана, она никада није у потпуности нестала. И управо због тога аматеризам у култури све до данашњег дана показује изузетну виталност и одржава „важну улогу у спајању прошлости и садашњости“ (Бајић 2006: 4). Резултати аматеризма нису ни коначни, ни стални, а према неким мишљењима они су и недовољно профилисани. Узалудно би било, међутим, и очекивати да феномен аматеризма икад такав и буде. „Његова `судбина`, оличена у вечитој тежњи ка професионализму показује се кроз варијантност различитих приступа појединаца или групе. Управо ове различите интерпретације, као последица жеље за што оригиналнијом формом дела и извођења, доприносе животности и привлачности стваралаштва аматера“ (Исто: 5).

Према речима виолинисте Жарка Милановића, бујан развој аматеризма сведочи да је „наш културни, музички и забавни живот добио у наступању аматеризма значајног учесника и истовремено доказује да се млади људи својевољно опредељују за разне врсте аматерског рада (музички, драмски, ликовни и др.) и да у тој сфери траже и налазе део животне садржине и остварење својих културних потреба и тежњи. Јер, улазећи у организовани друштвени аматеризам, кроз његове разне облике и радећи у секцијама за које су се определили, ти млади људи обогаћују своја знања и стичу велики културни и уметнички капитал, без обзира што ће их животни путеви одвести можда на другу страну од области коју су кроз аматеризам волели и неговали“ (Милановић, Ж. 1983: 3). Милановић даље наводи да „није спорно да су многе научне, културне и уметничке иницијативе, проналасци и други вредни доприноси, дошли управо из сфере аматеризма, као што има много случајева да су аматери, у одређеној врсти аматерског рада нашли полазну тачку за свој животни пут и каријеру“ (Исто).

⁷¹ Исто.

Посебан сегмент аматеризма у култури представља, како сам га формулисала у овом раду, „фолклорни аматеризам“, који чини основну делатност сеоских и градских културно-уметничких друштава, а која представљају репрезентативна и регистрована тела за фолклорну област.⁷² Иако су корени фолклорног аматеризма потекли још у међуратном периоду, значајан развој у смислу стваралаштва и извођаштва сценске народне игре доживљава након Другог светског рата. Нарочито у овом периоду, фолклорни аматеризам је „надгледан“ од стране стручних појединаца који су деловали у оквиру неколико значајних институција у Србији. Осим што је, дакле, контролисан, он је, на изврстан начин и критикован, а тиме и усмерава.

Идеја институционализације културе, спровођена оснивањем КУД-ова и државних институција културе, била је значајна у овом периоду. У даљем тексту ће, према доступним подацима, бити представљена свеукупна активност „оживљавања традиције“ у тадашњој СФРЈ, са фокусом на простор Србије, и то кроз институционализоване активности раздвајањем фолклорног аматеризма, који ће бити представљен кроз активности КУД-ова, и професионалног стручног рада,⁷³ који ће бити приказан кроз активности одређених државних институција основаних у актуелном периоду. Усмеравањем пажње на сценско стваралаштво у области народне игре и музике за игру, биће представљене и активности значајнијих појединаца који су утицали на развој овог стваралаштва.

Значајно је указати на чињеницу да у периоду од Другог светског рата до распада СФРЈ, дакле, у оквиру непуних педесет година, развој и деловање

⁷² Термин *фолклор* на српском језику употребљава се данас искључиво у КУД-овима за бављење народном игром, другим речима, за игру која се подучава у КУД-овима и приказује на позорници. Под појмом *фолклор* подразумева се и музика за игру, и народна ношња, обичаји, предања, веровања, тј. све особености „људског знања“ одређеног краја (folk – народ, lore – знање, према Џон Томасу (Williams John Tomas), видети у Бајић 2006: 30).

⁷³ Потребно је указати на чињеницу да се у периоду након Другог светског рата није говорило о професионалним играчима, ни о професионалцима на подручју народне игре. То, свакако, и није било могуће ни у раду државног ансамбла „Коло“, јер су први играчи овог ансамбла били аматери (чланови углавном друштва ОКУД „Иво Лола Рибар“ из Београда). Стога је рад на постизању квалитета њихове игре и познавања народне игре био први и основни задатак тадашњег уметничког руководиоца и директорке ансамбла, Олге Сковран. У свом раду посвећеном деловању ансамбла „Коло“ у првих двадесетак година, ни у једном тренутку није употребила термине „професионални играч“ и „професионализам“, осим када је желела да истакне „нову професију“ код тадашњих играча ансамбла (Сковран 1965: 435). Може се претпоставити да је тај израз ушао у употребу у оквиру сценске народне игре тек годинама касније. Концепт *професионализам* на подручју народне игре и музике у Србији разматрала сам у раду „Stage folk dance in Serbia as a phenomenon of professionalization“ (Бајић Стојиљковић 2016: 218–225), где сам као кључне параметре за његово дефинисање издвојила шест одредница: процес, сценско приказивање, креацију, образовање, професију и зараду. Свих шест параметара треба да буде задовољено како би се говорило о професионализму у области народне игре. У оквиру поменутих параметара разматрала сам ниво професионализације на подручју сценске народне игре у овом тренутку у Србији.

аматерске и професионалне активности није текао линеарно, а у одређеном времену, ни паралелно. Запажен је њихов изузетан развој до средине шездесетих година, након чега је уследила криза, да би се нови талас „оживљавања традиције“ десио почетком седамдесетих година, условљен новим сценским и музичким формама. Поменути временски граничници имаће значајну улогу у методолошком конципирању овог поглавља, те ће значајна пажња бити посвећена не само разврставању аматерске и професионалне/стручне активности у назначеном периоду већ и њиховом дијахронијском позиционирању.

ПЕРИОД ДО СРЕДИНЕ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА

Период непосредно након Другог светског рата врло сликовито је 1975. године описао и у њему сажео битне карактеристике етномузиколог Џвјетко Рихтман, чији цитат износимо у потпуности:

„Neposredno nakon oslobođenja u tradicionalnoj umjetnosti se nazirala povoljna mogućnost razvitka stvaralačkih sposobnosti najširih slojeva naših naroda. Njeno se negovanje podsticalo a, istovremeno, favorizovalo osnivanje stručnih udruženja i institucija sa zadatkom da se tvorevine narodnog umjetničkog stvaralaštva prikupljaju, pohranjuju i proučavaju. Postojala je jaka želja da se u toj oblasti brzo postignu značajni rezultati, pa je podržavana orijentacija da se takve tvorevine dotjeruju, stilizuju, radi postizanja većeg umjetničkog djeljstva – i to, što se smatralo sasvim opravdanim, da se stilizuju prema estetskim mjerilima gradskog čoveka“ (Rihtman 1975: 105).

Из овог кратког описа и до сада реченог, могу бити издвојене значајне особности тадашњег друштвеног живота, а то су (Бајић 2006: 11):

- масовно приклањање аматеризму у игри и музици;
- оснивање стручних удружења и институција;
- подстицање прикупљања, бележења и проучавања народне игре и музике;
- тежња ка брзом постизању резултата у оквирима градских КУД-ова;
- стилизовање народне игре и музике;
- постизање уметничког дејства приказаног на сцени;
- мерило: градски начин живота, градски човек.

Културно-уметничка друштва (КУД-ови) у Србији

Начин организације културног живота у фолклорном аматеризму у Србији може бити представљен кроз делатност сеоских и градских културно-уметничких друштава (у скраћеном облику: КУД).⁷⁴ Потекли од певачких, култур-

⁷⁴ Ко и када је увео полусложеницу културно-уметнички тешко се у овом тренутку може рећи. Колико је познато, први помен у називу удружења „културно-уметничко друштво“, скраћено КУД, имало је омладинско културно-уметничко друштво „Иво Лола Рибар“ из

них или просветних друштава, КУД-ови постају новоименоване институције културе у којима значајну улогу добија реч *уметнички*. Све до данашњег дана термин *уметнички* прати рад ових удружења у настојању да њихово извођење буде другачије од традиционалног сеоског, односно, од начина приказивања игре и музике од стране сеоских група. Након Другог светског рата масовно су формирана друштва овог типа широм тадашње Југославије, међутим, скраћеница КУД је најчешће коришћена управо на простору Србије.⁷⁵

Ипак, не сме се заобићи чињеница да сеоске групе, које су биле врло активне у међуратном периоду у одређеним крајевима Србије и многим пределима тадашње заједничке државе, представљају својеврсне претече сеоским и градским КУД-овима. Након Другог светског рата одређене сеоске групе су прикључене сеоским КУД-овима, као првим сеоским институцијама културе, док су неке од њих самостално наставиле своју активност. На овај начин су се, дакле, профилисале три извођачке групе народних игара, а то су: сеоске групе, сеоски КУД-ови и градски КУД-ови, у оквиру којих су оформљене фолклорне секције. Појаву профилисања извођачких група у послератном периоду описује кореограф и истраживач народних игара Десанка Деса Ђорђевић, те наводи да су „оснивањем многобројних културно-уметничких друштава у селима и градовима (школама, омладинским домовима, домовима културе, факултетима, месним заједницама, радним организацијама) створане [...] и фолклорне секције са задатком да уче, негују и приказују на сцени наше народне игре, песме и музику“ (Ђорђевић 1988: 490). На овај начин створена је могућност да се велики број чланова тих секција упозна са „богатством и лепотом наше традиционалне играчке баштине“ (Исто), да их изводи и приближава савременом гледалишту.

У оквиру КУД-ова осниване су фолклорне секције различитих узраста, певачке секције или групе певача и народни оркестри, чиме је првобитно фолклорна секција у великој мери обогаћена сепаратним певачким и инструменталним секцијама. Ангажовањем руководиоца појединачних секција утицало се на свеукупни квалитет појединачних музичких и играчких секција, што је имало за циљ што боље заједничко сценско извођење.⁷⁶

Београда, основано 1944. године (<http://www.studentskivet.com>). Године 1945. основано је неколико београдских КУД-ова, који и данас постоје и успешно раде, и носе у називу поменути полусложеницу, а то су (према тадашњим називима) КУД „Ђока Павловић“, КУД „Бранко Цветковић“, ОКУД „Градимира“, АКУД „Бранко Крсмановић“ (магазин Фолклор, три прилога *Специјал*, 2004. и 2005). Слово „О“, односно, „А“ испред скраћенице КУД значи „омладинско“, односно, „академско“.

⁷⁵ У Македонији и Босни и Херцеговини у мањој мери, а у Хрватској и Словенији још мање. У Бугарској је примењиван назив „фолклорни плесни састав“ (ориг. фолклорен танцов састав) (Иванова 2001: 37).

⁷⁶ Поједини КУД-ови нису деловали само на нивоу фолклорне секције. Оснивање драмских секција, балетских студија, посебне активности оркестара, групе певача, хора и неколико

Паралелно са друштвима, 1948. основан је Савез културно-просветних, затим, културно-уметничких друштава,⁷⁷ што говори о томе да је већ тада формиран већи број КУД-ова који су постали чланови овог већег тела.

Развој масовне културе био је дефинисан као основни циљ официјалне културне политике (Hofman 2008: 63) која је била усмерена на све друштвене слојеве. Послератна власт није подржавала само економски и друштвени развој, већ и културни (Исто: 59). О томе сведочи и чињеница да је до краја 1947. године саграђено више од 400 домова културе и задружних домова, и то у селима, како би се проширила аматерска активност.⁷⁸ Један од главних циљева био је да се имплементира државни програм базиран на едукацији и пропаганди позитивних норми и вредности (Исто). Главни протагонисти у развоју културне политике и заступника аматеризма била су, како је већ речено, културна удружења у оквиру којих су основане фолклорне групе. Значајно је указати на податак да је 1954. основано Културно-просветно веће Југославије, а у Србији је била најзначајнија мрежа Културно-просветних заједница (КПЗ), под чијим окриљем су деловали сеоски КУД-ови и организоване културне активности (Исто).

У градовима, масовност која се одражавала у новоформираним КУД-овима била је, поред осталог, последица великих миграција из села у градове. Заправо, сеоско становништво, затечено у новом окружењу желело је и даље да негује своје музичко и играчко наслеђе. Зато су многа градска друштва финансирана од стране радничких удружења, синдиката, фабрика, али и студентских удружења.⁷⁹

За разлику од сеоских фолклорних група, које су најчешће изводиле локалну игру и музику, градске групе су, у жељи за прихватањем градског начина живота, избегавале било какав контакт са сеоском средином, јер се то тада сматрало заосталим.⁸⁰ Иако су чланови градских друштава била деца и

играчких ансамбала разврстаних према узрасту јесте нови, савременији приступ у градским друштвима. Оваква концепција је и данас прихваћена, што, поред осталог, говори о успешности и озбиљности деловања КУД-а. Атрибуте аматеризма ова друштва су превазилазила уметничким и садржајним делатностима, међутим, често се може приметити да је овом квантитативном нарастању садржаја недостајала и још увек недостаје битна одредница, а то је квалитет (Бајић 2006: 17–18).

⁷⁷ Извор: www.rastko.rs. Савез културно-уметничких друштава је 1972. године преименован у Савез аматера Србије.

⁷⁸ Елзи Иванчић Данин и Станимир Вишински такође истичу да је послератна власт градила домове културе у скоро сваком граду у Југославији (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 6).

⁷⁹ На пример, ОКУД „Градмир“ основао је Централни одбор синдиката Југославије, тачније Веће дрводељаца и грађевинара 1945. године, „са циљем да окупља младе ради бављења културно-уметничким делатностима на аматерској основи“ (без података о аутору, Магазин *Фолклор* 2002: 33; видети и Ivančić Dunin i Višinski 1995: 8).

⁸⁰ Цвјетко Рихтман наводи да је било срамота изводити сеоску игру и музику и да се „svako zadržavanje narodnih masa na razini narodne umjetnosti poistovećivalo sa favorizovanjem

омладина прве, односно, друге генерације досељеника сеоског порекла, они су хтели нешто ново, градско, савремено, различито (Бајић 2006: 12). Тежило се ка вишим уметничким резултатима, путем стилизација народне игре и музике за игру, што је резултирало стварањем јединственог репертоара који се преносио традиционално усменим путем бројним генерацијама градске омладине (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 7).

Према поменутој класификацији сеоских и градских фолклорних група и репертоара, профилисан је и начин обраде народних игара. У досадашњим написима углавном су издвајане две врсте приступа фолклорној грађи, а тиме и две врсте КУД-ова, а то су тзв. *изворни* и *стилизовани* (Ђорђевић 1988: 490, Maners 2002: 86). Према личном мишљењу, синтагма „изворни КУД“ коју прецизира Лин Манерс,⁸¹ а раније користи и Десанка Ђорђевић, вероватно према тада успостављеној класификацији у вернакуларном контексту, није адекватна. Без обзира на настојање да се у таквом КУД-у фолклорна грађа обради и прикаже у контексту у којем је забележена, увек је присутан одређени степен стилизованости – у припреми игара за сценско извођење и у њиховом извођењу. Такво мишљење заступа и Деса Ђорђевић, али не налази начин за другачије именовање таквих КУД-ова, односно, њиховог програма. Према самом називу удружења – културно-уметничко друштво – могуће је говорити изричито о стилизованом приступу фолклорној грађи, колико год постоје тенденције да приступ буде што изворнији. Стога, у овом раду, КУД-ови, односно, њихови програми неће бити класификовани на поменути начин, већ према нивоима стилизације, о чему ће бити речи у наредном поглављу.

Формирање нарочито градских КУД-ова имало је велики утицај на промовисање „југословенске“ играчке и музичке традиције. Осим тога, кореографско стваралаштво је развијано управо у оквиру фолклорних секција градских КУД-ова, чему је примарно посвећен овај рад, и у њима су спровођене одређене реформе на плану програма у односу на сеоске КУД-ове и сеоске групе у којима је то у много мањој мери. Стога ће се у наредним редовима посветити више пажње градским КУД-овима, као новим облицима институционализације културе у СФРЈ.

Репертоар градских КУД-ова био је базиран на играма и песмама свих народности Југославије (Бајић 2006: 15, Hofman 2008: 63), те су, са идеолошког аспекта, КУД-ови били моћно оружје у спровођењу идеје „братства и једин-

njihovog zaostajanja u kulturnom razvitku“ (Rihtman 1975: 106).

⁸¹ Манерс раздваја две групе КУД-ова које су деловале у БиХ, то су изворни и стилизовани КУД (Maners 2002: 86).

ства⁸² и „југословенства“,⁸³ иако је њихова улога у друштву у смислу адекватног образовања младих била од изузетног значаја.⁸⁴ У том контексту Лин Манерс наводи да је, „у таквом окружењу држава спонзорисала културне манифестације, које су биле погодно тло за интерпретацију и реинтерпретацију, за трансформацију и реартикулацију“ (Maners 2002: 79-80). Иако не директно, држава је својим циљевима утицала на културу и организоване активности, на избор репертоара и на даља усмерења појединаца и групе аматера. Свест о постојању јединственог словенског народа била је изузетно јака.⁸⁵ Кроз идеолошке потребе државе одређивано је шта је било аутентично за одређену етничку заједницу, а посредно је то утицало и на публику.

Због таквог стања, Манерс проналази везу између југословенског и совјетског модела, будући да су обе власти настојале да све културне активности ставе под контролу, спонзорство и надзор државе (Maners 2002: 85).⁸⁶ Турнеје КУД-ова у иностранство биле су надгледане и није сваки КУД могао да путује „слободном вољом“ по свету (Иванова 2002: 22; Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 30). КУД-ови су, дакле, били директан показатељ државног утицаја на извођење једног политичког дискурса.

У свим југословенским републикама, како наводи Хофманова, ауторитети у овој области стваралаштва инстистирали су на сарадњи између сеоских и градских КУД-ова (Fulanović-Šošić, према М. Hofman 2008: 64). Свака народност је била представљена најтипичнијим играма и песмама (о чему пише и Оливера Младеновић), креирајући на тај начин „високо стандардизовану верзију народне културе“ (Hofman 2008: 64) стилизованим извођењима. Ова, стилизована извођења сажимала су главне елементе у борби против заосталости повезане са старим формама народног извођења. Прављење „високог

⁸² Идеал братства наговештава, према речима Антонија Смита (Antoni D. Smit), „tesnu vezu između porodice, etničke zajednice i nacije, bar na ideološkom planu. Etnija i nacija shvataju se jednostavno kao uveličane porodice, zbir mnogih uzajamno povezanih porodica, listom braće i sestara“ (Smit 1998: 250).

⁸³ О идеји југословенства у делима српских композитора опширније је писала Соња Маринковић, разматрајући југословенство првенствено као „političko pitanje sa direktnim implikacijama na ekonomske odnose, a tek sporednim značajem u oblasti kulture i umetnosti“ (Marinković 1987: 191).

⁸⁴ Такво мишљење има Лин Манерс, поред осталих, углавном страних аутора, који су се бавили проблемима на подручју некадашње Југославије (за више видети Maners 2002: 81).

⁸⁵ Идеологија панславизма, односно, тежња за уједнијењем свих словенских народа у једну државу или за стапањем у један народ (Вујаклија 1996/97: 640), на нашим просторима се помиње још од XVII века, са различитим варијантама њеног испољавања у XIX веку, док је у овом периоду испољена кроз идеју југословенства. Према речима Антонија Смита, панславизам је више утицао на културни живот него на политички и покренуо је културни препород међу онима који говоре словенске језике, а унапредило разне заједничке идеје и сентименте, као и сусрете писаца и уметника, на широком културном подручју (Smit 1998: 264).

⁸⁶ Према речима Манерса, КУД је био на оном нивоу организације на којем је држава покушавала да „баца своју мрежу што шире“ (Maners 2002: 85-86).

квалитета“ у интерпретацији имало би, према мишљењу оних који су креирали културну политику, утицаја на даљи развој народне игре и музике, и на будући развој нације (Исто).

У стручним етномузиколошким и етнокорееолошким текстовима често су помињане синтагме *стилизованано извођење* или *висока стилизација*, и може бити примећено да се идеја *стилизованости* преноси од аутора до аутора, без прецизнијег објашњења овог термина и његове примене у оквиру сценских дела, нарочито у области народне игре. Стилизацији ће у овом раду бити посвећено засебно поглавље, али у овом тренутку требало би дати значај конотацији овог термина којом се упућује на уметничку стилизацију, што је био приоритет у раду са тадашњим КУД-овима, кроз важно питање да ли је такав ниво заиста достигнут. У време након Другог светског рата на подручју фолклорног аматеризма није могуће говорити о *високој стилизацији* из неколико разлога: 1. тадашњи корееографи нису имали ни довољно искуства, ни знања о уметности корееографије, јер је у то време сценска народна игра у правом смислу речи тек почињала; 2. није било ни адекватног образовног система за позив корееографа, нити су наши корееографи аматери одлазили на усавршавања у друге земље.⁸⁷ У односу на предратни период, у којем је народна игра стилизована модерном или балетском плесном техником, у периоду након Другог светског рата су тенденције ка стилизацији окренуте, пре свега, довршавању народне технике и стила играња, са извесним елементима других плесних жанрова, који ипак нису били доминантан приступ у корееографском стваралаштву у овом периоду у Србији.⁸⁸ Прва корееографска дела која су у Србији створена од стране првих корееографа-аматера и уметничких руководиљаца професионалног ансамбла „Коло“, Олге Сковран и Добривоја Путника, била су први покушаји преношења народне игре и музике на сцену, са новим и другачијим уметничким доживљајем народне игре, личним искуством и за-

⁸⁷ Изузев Олге Сковран, која је, колико је познато, похађала одређене курсеве у Чехословачкој и Бранка Марковића који је стицао знања од школованих руских уметника као члан балета у Народном позоришту у Београду. У Чехословачкој је Академија за игру основана 1949. године (<https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>). Услед немогућности за редовно студирање корееографије, руководиоци професионалних ансамбала у тадашњој Југославији били су препуштени сопственој визији и одлучивању о томе како би један професионални ансамбл требало да делује и у ком правцу да се развија. Сваки руководилац био је слободан да креира сопствено сценско дело, али се ипак, посредно, угледао и на професионалне корееографе из Русије, као и на достигнућа у другим земљама (више о томе у: Бајић 2006: 14).

⁸⁸ Колико је познато, јединствени приступ у повезивању одређених елемената балета са народном игром имало је београдско друштво АКУД „Бранко Крсмановић“, под уметничким вођством маистра Бранка Марковића. Његов начин рада и корееографски репертоар транспонован је и у КУД „Жикица Јовановић – Шпанац“ (више о животу и раду Бранка Марковића видети у монографији посвећеној овом уметнику ауторки Маје Красин Матић и Весне Бајић Стојиљковић, 2017).

лагањем, са много експериментисања и импровизације.⁸⁹ Због свега реченог, разумљиво је да ова кореографска остварења не могу бити означена *високом стилизацијом*, већ пре другачијим начином интерпетације народне игре у односу на дотадашње (и савремене) приказе сеоских група.

Мора се напоменути да идеологија братства и јединства није имала, или је имала ретко (у случају тзв. *Бранковој кола*), директан утицај на сам процес стварања стилизованих кореографских дела. Идеологија је имала утицај, пре свега, на програмски део, на репертоар КУД-ова, што је већ објашњено. Међутим, на унутрашње устројство структуралних и формалних елемената кореографије и проналажење оригиналног кореографског израза појединих аутора, утицај су могли имати искључиво тадашњи уметнички правци и општа тенденција која је владала у стваралачком раду на подручју ове врсте сценске уметности у Србији и другим републикама тадашње Југославије.

Специфичност првобитног репертоара у појединим КУД-овима, осим извођења игара различитих народности тадашње Југославије, било је извођење партизанских игара у облику кореографске форме. Оливера Младеновић истиче да су партизанске игре, као „нова категорија наших народних игара“ (Младеновић 1962: 21) изводили „активи културно-пропагандних група партизанских јединица и већих војних формација, и то појединачно или у мањим сплетовима“ (Исто: 22). Од многобројних и врло разноврсних извођења партизанских игара за време самог рата,⁹⁰ посебно место заузима подухват балерине Мире Сањине, чланице казалишта народног ослобођења, да припреми на балетској основи један сплет партизанских игара, који су, на позив Врховног штаба, чланови Казалишта извели на Вису 1944, а затим га, исте године изводили на турнеји по Италији за наше рањенике и савезничке војнике (Исто). Исти сплет извођен је и касније, 1946. године, када су, у време Париске мировне конференције, гостовали хор и фолклорна група Југословенске армије у Француској, Швајцарској и Белгији. Поменута турнеја по западној Европи представља уједно „први продор наше народне песме и игре у иностранство после II светског рата“ (Младеновић 1962: 22). Ова фолклорна група била је за ту прилику састављена од две групе: Мира Сањина је са члановима Београдског балета изводила сплет из 1944. године, док су чланови

⁸⁹ Према подацима из Каталога ансамбла „Коло“, Олга Сковран и Добривоје Путник били су наставници гимнастике (*Кајталол* 2008: 12).

⁹⁰ Према Оливери Младеновић, „многобројна извођења партизанских игара на сцени из периода непосредно по ослобођењу одликују се и даље тенденцијом да се сплетовима да интегрални југословенски карактер одабирањем игара из свих република“ (Младеновић 1962: 23). За партизанске игре узимане су, дакле, народне игре из појединих крајева, а у циљу прилагођавања већем броју играча народне игре су мењане – у формацији, начину повезивања играча, смеру кретања, начина извођења и др. (више о томе у Koturović, Marinković 1981: 28).

ви ОКУД „Иво Лола Рибар“, под руководством Олге Сковран, изводили њен сплет „оригиналних“ партизанских игара.⁹¹

У погледу сценске примене партизанских игара у периоду до шездесетих година, како истиче Оливера Младеновић, није дошло до уметничких резултата, без обзира на „бујни уметнички живот професионалних установа и аматерских културно-уметничких друштава“ (Исто: 23). У контексту успешне уметничке обраде, осим поменуте кореографије Мире Сањине, Младеновићева наводи и концепцију кореографије *Ој, Козаро*, ауторке Олге Сковран.⁹²

Вођени, вероватно, истом идејом о стварању што више сценских дела на основи партизанских игара, исте године управа Савеза културно-уметничких друштава Београда препоручује фолклорним групама да за градски фестивал припреме и партизанске игре. Међутим, одзив је у Београду био слаб, осим једног покушаја од стране КУД-а „Бранко Цветковић“, док су у Сарајевском срезу ове пропозиције биле у потпуности прихваћене, што је подржано и у наредним годинама (Исто: 23, 24).

Упоредијући кореографије сачињене од партизанских игара и кореографије од других народних игара, Оливера Младеновић закључује да због једноставности и оскудности у корацима, партизанске игре нису погодне за кореографско стварање. Потешкоћу у прављењу кореографија партизанских игара представља њихова карактерна разнородност, јер се „тешко могу уклопити у једну сценску целину, осим у смислу познатог решења Бранковог кола, у коме се, ма о којој се кореографији радило, сукцесивно појављују на сцени или издвајају из присутне масе представници појединих република“ (Младеновић 1962: 25). Једино, сматра Младеновићева, *козарачко коло* садржи неколико варијаната „од којих би се могла створити нова синтеза у смислу стилизације и развијања основног мотива 'тамо где је народни стваралац стао'“ (Исто). Осим тога, све партизанске игре се изводе уз вокалну пратњу, са једноставном и полетном мелодиком, а импресивним и снажно формулисаним текстом,⁹³ и „на том односу 'снага' и инвентивном распореду маса на сцени кореограф обично гради кореографију партизанских игара“ (Исто).

⁹¹ Према Младеновићевој, сплет Олге Сковран припада ратним данима јер га је ово друштво изводило за борце на Сремском фронту у првој половини 1945. године (Младеновић 1962: 22).

⁹² Ову кореографију, коју је 1959. године ансамбл „Коло“ изводило у част четрдесетогодишњице Комунистичке партије, ауторка је симболичким карактером устанка и заједничког учешћа народа и војске приказала повезивањем играча у народној ношњи и партизанској униформи, користећи змијасто и кружно кретање *козарачког кола*, затворено Славонско партизанско (*шарадан*) и покупски *ојшајдири*, као и завршно ритмичко наступање у колонима уз песму „Друже Тито, маршале, наша борба таква је“, што је публика одушевљено прихватила, наводи Оливера Младеновић (Младеновић 1962: 23). Нажалост, из тог периода није сачуван ни један видео-снимак.

⁹³ Партизанским песмама као значајним сегментом у конструисању југословенске народне музичке традиције, као и у стварању заједничке историје, бавила се етномузиколог Ана Хофман (на пример, Hofman 2008: 65).

Поред свега реченог, занимљиво је да су само записи одређених кореографија партизанских игара, настали у периоду до шездесетих година, штампани на целом подручју Југославије, што, према речима Оливере Младеновић „није ситница, јер се зна да је код нас штампана кореографија права реткост и кад су у питању призната и много пута извођена дела наших најистакнутијих кореографа народних игара“ (Младеновић 1962: 24).⁹⁴ У Културном раднику, 1951. године, на четири стране Иван Иванчан и И. Гатин објавили су кореографију *Покуйски грмеш Ойшајдири*, са описом корака и просторном поставком, мелодијом (за тамбуре и песму), описом ношње која је могла бити народна покупска, било која наша народна ношња или партизанска (Исто). Осам година касније Јелена Допуђа представља сплет партизанских игара као пример „лакше поставе за извођење на позорници“, са описом поједначних игара и упутствима за њихово повезивање. Овај пример кореографије издат је у приручнику за руководиоце фолклорних група 1959. године од стране Савеза културно-просветних друштава Босне и Херцеговине (Младеновић 1962: 24).

Оснивање државног ансамбла „Коло“ у Београду

У повељи о оснивању Државног ансамбла народних игара НР Србије из 1948. године (своје име „Коло“ ансамбл је добио 1953. године),⁹⁵ забележено је следеће:

„Влада НР Србије на предлог Министарства просвете донела је одлуку да се оснује ансамбл народних игара НР Србије. Ово је први ансамбл у нашој земљи. Ансамбл ће одмах почети са радом како би његово излажење пред публику било 1. маја. Стални ансамбл народних игара Србије неговаће игре свих народа. При ансамблу радиће школа за фолклор коју ће посећивати чланови ансамбла. Посетиоци ће поред фолклора учити у школи глуму, балет, историју музике и друго. Они ће се у овој школи оспособити за наставнике фолклорних одсека који ће се основати по свим музичким школама у земљи. Београд 1948“ (Катић 2008: 6).⁹⁶

⁹⁴ Без обзира на постојање одређених записа кореографија партизанских игара, пракса записивања КНИ на простору СФРЈ ипак није заживела. Познато је да у то време аутори КНИ нису објављивали своја кореографска дела (осим ретких примера, о којима ће бити речи даље у тексту), иако је Лабанов систем записивања корака, путањи кретања и визуелних графичких приказа био презентован на семинарима за народну игру, те су, сходно томе, постојале иницијативе за увођење јединственог начина записивања. Међутим, кореографи су ипак прибегавали својим начинима бележења, те је индивидуални приступ записивању КНИ остао до данашњег дана препрека развоју записа КНИ, а уједно и препрека развоју теорије КНИ у Србији.

⁹⁵ У овом раду биће коришћен скраћени назив ансамбл „Коло“.

⁹⁶ Претпоставља се да је иницијатива за оснивање ансамбла „Коло“ у Београду, као и свих тадашњих професионалних ансамбала („Ладо“ у Загребу, „Ланец“ у Скопљу), потекла од угледања на професионални ансамбл Игорa Мојсејева (Игорь Александрович Моисеев), основаног 1937.

Ансамбл народних игара основан је 15. маја 1948. године, а први пут су се играчи овог ансамбла представили публици након шест месеци, тачније 29. новембра, поводом прославе Дана Републике у Народном позоришту, да би пред крај године, 25. децембра, одржали свој први самостални концерт, такође у Народном позоришту (Сковран 1965: 437). Како је наведено у повељи, Ансамбл је основан не само ради приказивања народних игара, већ и успособљавања нових кадрова који би били запослени као наставници фолклорних одсека у музичким школама.

И заиста је прве године ансамбл „Коло“ пружао својим члановима знања из различитих области (балета, гимнастике, пластике, историје игре, етнологије, солфеђа, страних језика) и представљао је својеврсну школу за играче народне игре (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 25, 26).⁹⁷ „Прва три месеца главни садржај рада Ансамбла био је подизање опште играчке културе чланова, развијање смисла за хармонију и лепоту покрета, става, држања и кретања, а нарочито, упознавање са играчком техником и стиловима народних игара, као и постизање опште уједначености и јединства целе групе. Исто тако је посвећена пажња и вокалном усавршавању чланства, јер је песма била веома често саставни и нераздвојни део народне игре. Овај рад на систематском и свестраном припремању извођача био је веома драгоцен и представљао је основ за даљи рад“, наводи Олга Сковран (Сковран 1965: 435).

у Москви, који је у кратком периоду јесени и зиме 1945–46. године, одржавао концерте широм јужнословенских крајева. Директору ансамбла, балетском мајстору Игору Мојсејеву, била је то прилика да представи сопствену визију стилизованог приступа фолклорној грађи. Том приликом он је изјавио да је креирао „сценску народну/фолклорну игру“, односно, „креативну интерпретацију базирану на постојећој народној игри“. Овај ансамбл био је први који је после Другог светског рата приказао потпуно другачији приступ обради фолклорне грађе од досадашњег. Међутим, Мојсејевљев приступ није директно транспонован у ове ансамбле, као што је то био случај са другим државама под Совјетским надзором (на пример, у Бугарској су њихови учитељи и руководиоци ансамбала одлазили на студије Мојсејевљеве кореографије у Москву и његов модел је инфилтриран у њихов начин приказивања фолклорне грађе). Године 1948, када је Југославија постала политички независна од Совјетског Савеза, у Београду је основан државни ансамбл „Коло“, годину касније „Ладо“ у Загребу, „Танец“ у Македонији, а почетком шездесетих година „Шота“ у Приштини. Иако Југославија више није била под снажним Совјетским утицајем, *модел* за деловање државних ансамбала био је преузет од поменутог руског државног ансамбла, другим речима, „овај ансамбл је показао да треба да постоји државни ансамбл који ће изводити традиционалну музику и игру. Тежња ка виртуозности и техничкој довршености покрета такође је била ’увежена’, али је начин формирања репертоара и сплетова игара био препуштено кореографу“ (Бајић 2006: 14). О Мојсејевљевом ансамблу више у: Ivančić Dunin i Višinski 1995: 8, Бајић 2006: 13, 14, Vajić Stojiljković 2015b.

⁹⁷ О раду државног ансамбла „Коло“ од његовог оснивања вредне податке ми је дала Десанка Ђорђевић, играч у овом ансамблу и асистент првог руководиоца ансамбла и кореографа Олге Сковран, са којом сам обавила први интервју 2006. године. Затим, за потребе израде монографије о Деси Ђорђевић (Красин и Бајић Стојиљковић 2014), са колегиницом Мајом Красин сам обавила велики број интервјуа, међу којима су наши саговорници били и некадашњи играчи овог Ансамбла. Њихова казивања су обухваћена у поменутој монографији, док ће у овом тренутку бити изнето само неколико информативних чињеница, пре свега оних које се односе на сценску народну игру и музику за игру.

Међутим, почетна идеја о стварању кадрова није остварена, с обзиром на то да је овакав вид образовања трајао врло кратко, свега годину дана, а препрека у будућем образовању нових кадрова било је и то што фолклорни одсеци нису основани по музичким школама Србије, као што је било планирано. Чињеница јесте да су чланови овог Ансамбла били веома заузети наступима, концертима, путовањима и вишемесечним одласцима ван земље, те је школовање нових кадрова у правцу педагошког рада било онемогућено.⁹⁸

Иако је Ансамбл од самих почетака подржан од стране оснивача, многих културних радника, стручњака за игру и музичара, начин реализације сценске народне игре био је поверен уметничком руководиоцу Олги Сковран, што није био нимало лак задатак, с обзиром на то да се зна да није било узора у том правцу. Како и сама Сковранова истиче, ова млада установа морала је „сама да крчи себи свој развојни пут, да нађе себе, да резултатима рада оправда своје постојање и да се афирмише у друштву које јој је поверило ове крупне и одговорне задатке“ (Сковран 1965: 434).⁹⁹

Први репертоар овог ансамбла заснован је на оригиналној фолклорној грађи, коју су приказивале сеоске групе на фестивалима и сеоски играчи који су позивани у просторије „Кола“ као демонстратори (Исто: 435).¹⁰⁰ Али, то не значи да је сеоска игра у истом облику презентована и на сцени, као што је био, на пример, случај са професионалним ансамблом „Танец“ у Македонији.¹⁰¹ Олга Сковран је врло студиозно размишљала о кореографским поступцима, што се може приметити из њених записа у којима говори о формалном уобличавању кореографског дела, као и о довршеној народној техници и стилу, и настојању ка стварању уметничке игре на основи традиционалне (Сковран 1965: 434–435). Како оцењује један од првих играча у овом Ансамблу, истраживач и кореограф народних игара Десанка Ђорђевић, „већ први концерти показали су да је пронађен добар пут и да је стил рада ансамбла „Коло“ био добар, да је пронађена права мера којом је народна игра доживљавала свој преображај од извора до сцене и да је нашла свој пут до гледалаца. Припремљени програм са играма и песмама из свих крајева Југославије сачувао је пуну аутентичност стила и

⁹⁸ Уколико би се наставило са идејом стварања кадрова, тј. педагошким радом, могла би се оформити Академија за игру, која је управо тих година настајала у појединим државама региона, на пример, у Бугарској, Словачкој и Чешкој, и у којој су формиран одсеци за педагогију, извођење и кореографију.

⁹⁹ Значајно је истаћи да су у стручном савету овог Ансамбла, који је формиран 1949. године, биле кључне личности тадашњег времена: Стана Клајн, Драгутин Чолић, Мага Магазиновић и Бранко Марковић.

¹⁰⁰ На такав начин је заснован први репертоар новоформираних професионалних друштава, „Лудо“ из Загреба и „Танец“ из Скопља, основаних 1949. године (према Ivančić Dunin i Višinski 1995: 8).

¹⁰¹ Елзи Иванчић Данин и Станимир Вишински наводе да је први репертоар ансамбла „Танец“ из Македоније био сачињен од традиционалних игара из крајева одакле су долазили чланови овог Ансамбла (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 8, 9).

технике народног играња, а њихова обрада није излазила из оквира форми и облика наше народне кореографије. Исто тако, музичка пратња сачињена је на начин да се у свакој музичкој нумери сачува боја и звук мелодија краја одакле потиче“ (Ђорђевић 1988: 491).

Године 1948, одмах по оснивању ансамбла „Коло“, промовисан је поменути начин рада на формирању репертоара, који ће постати узор свим аматерским КУД-овима широм Југославије. Већ на првом концерту Ансамбла, програм је имао, да употребим речи Олге Сковран, „југословенски карактер, јер је Ансамбл ставио себи у задатак још у почетку да постепено обухвати игре свих наших народа својим репертоаром“ (Сковран 1965: 437). Представљене су, тако, игре у кореографском облику из Војводине, Врања, Црне Горе, Славоније и Посавине, околине Скопља, Буњевачке игре, игре из Призрена и из Србије. До 1965. године, за непуних двадесет година, у Ансамблу је постављено преко шездесет кореографија у којима је обухваћено „читаво богатство југословенских народних играчких и музичких мотива“ (Исто).¹⁰² Исти југословенски програм је Ансамбл приказивао и на концертима у иностранству.¹⁰³

Поред великог броја кореографа из различитих република Југославије, који су стварали репертоар Ансамбла, у њему је окупљен и велики број композитора који су стилизованим приступом обрађивали народне мелодије и компоновали мелодије за игру у народном духу. Олга Сковран истиче неколико значајних композитора који су обликовали музички репертоар овог Ансамбла до 1965. године, а то су: Стеван Христић, Миленко Живковић, Драгутин Чолић, Љубомир Бошњакковић, Божидар Трудић, Јосип Славенски, Михаило Вукдраговић, Станојло Рајичић, Миховил Логар, Никола Херцигоња, Ђорђе Караклајић, Бора Илић, Перо Готовац, Бора Јанковић, Душан Сковран, Крешимир Барановић, Цвјетко Рихтман, Светолик Пашћан, Петар Јосимовић и други (Сковран 1965: 443).¹⁰⁴

¹⁰² Програмом Ансамбла су биле обухваћене и игре мањина: шиптарске, мађарске, словачке, русинске и румунске, као и игре и песме поникле у народноослободилачкој борби, као што су партизанске игре, сценски прикази борбених песама и *Бранково коло* (Сковран 1965: 437, 438).

¹⁰³ За потребе турнеје по САД припремљен је двочасовни позоришни програм игара и песама из свих република тадашње Југославије. Уз тада једини постојећи ансамбл „Коло“ путовали су и аматерска сеоска група из Македоније и аматерски КУД из Хрватске. Лин Манерс наводи репертоар који је био извођен на овој турнеји, у оквиру којег је Србија представљена са три нумере: *Силет и иара из Србије*, *Игре из Призрена* и *Соло иара из Баната* (Maners 2002: 82–83).

¹⁰⁴ Из генерације Мокрањчевих наследника, која остаје верна романтичарским основама његове уметности, издваја се Љубомир Бошњакковић, а та изразита национална линија настављена је и у четвртој деценији у композиторској делатности Миленка Живковића и Михаила Вукдраговића. Паралелно ће се, међутим, јавити елементи експресионистичке оријентације у опусима Миховила Логара и Јосипа Славенског, а код припадника млађе генерације школоване у Прагу, у композиторским делима Станојла Рајичића (Маринковић 2000: 64). Музиколог Соња Маринковић наводи да се елементи импресионизма и експресионизма јављају у спрези с фолклором, где фолклор није употребљен као егзотични знак, већ као истински покретачки принцип. Да би то могао да постане, композитор га је морао

Осим што су били ангажовани у ансамблу „Коло“ и бавили се, дакле, обрадом народне музике, неки од поменутих композитора су радили и на другим значајнијим музичким институцијама (Музичка академија, Радио Београд, Удружење музиканата итд.) и били су врло активни у сфери народне музике (на пример, Никола Херцигоња је био међу првим наставницима на Одељењу за историју музике и музички фолклор на београдској Музичкој академији (*Кашегра* 1997: 3), Михаило Вукдраговић је био најпре референт за народну музику 1936. године и главни музички уредник у Радио Београду од 1937. до 1940. године (Думнић 2013: 81), Ђорђе Караклајић је одмах по ослобођењу постављен на место музичког уредника у Радио Београду, где је формирао Велики народни оркестар и за њега писао обраде народних песама (Миленковић 2000: 70), Џвјетко Рихтман је био етномузиколог и значајан истраживач традиционалне народне музике у Босни и Херцеговини). На основу изложеног може бити примећено да је шароликост у приступима, стиловима, жанровским усмерењима и интересовањима поменутих композитора значајно утицала на обликовање музике за кореографије у ансамблу „Коло“ у почетним годинама њеног развоја.

Прве године је музичка пратња кореографијама био оркестар београдске опере под руководством диригента Живојина Здравковића и тамбурашки оркестар Радио Београда под руководством Максе Попова. Оба музичка састава пратила су извођење игара и на првом самосталном концерту Ансамбла, 25. децембра 1948. године (Сковран 1965: 437, *Кашало* 2008: 7). Оркестар Ансамбла је формиран тек средином 1949. године, када се формира и хор у ансамблу „Коло“ (*Кашало* 2008: 7).¹⁰⁵ Један од уметничких руководилица оркестра ансамбла „Коло“ био је и познати виолиниста Жарко Милановић, који је осим са оркестром, радио и са певачима (Milanović PGP RTS 2005).

У оркестру ансамбла „Коло“ су од самог формирања, поред гудачког корпуса, биле заступљене и флаута и, од краја педесетих година, хармоника.¹⁰⁶ Осмочлани састав оркестра чинили су флаута, кларинет, ударачки инструменти (*grancassa* и *tamburino*) и гудачи – прва и друга виолина, виола и контрабас (Кнежевић 2015: 60). Увођењем хармонике с краја педесетих година успоставља се модел оркестра формиран по узору на Народни оркестар РТБ-а што доприноси промени звучности музике у КНИ. Чињеница јесте да су многи композитори и руководиоци оркестара Радио Београда сарађивали са ансамблом „Коло“ (што је истакнуто у претходним редовима, на пример, Ђорђе Карак-

суштински познавати (Исто: 92).

¹⁰⁵ Због потребе за тамбурашким оркестром, чланови оркестра су се приучавали свирању на тамбурашким инструментима и на овај начин решавали проблематику музичке пратње за кореографије из Војводине и Хрватске (Сковран 1965: 444).

¹⁰⁶ Флауту је свирао Саша Ђорђевић, супруг Десанке Десе Ђорђевић, играча у ансамблу „Коло“, касније и кореографа, док је хармонику у периоду од 1958. до 1964. у истом оркестру свирао Никола Рацков, сада професор клавира (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 38, 42, 230).

лајић, Жарко Милановић и други), те је сличност у формирању оркестара проишла сасвим природно.

Значајна личност у обликовању музике за кореографије од шездесетих година био је композитор Петар Јосимовић (1923–1992), који је у ансамблу „Коло“ провео четврт века. Био је најплоднији композитор Ансамбла који је, како је забележено у Каталогу ансамбла „Коло“, утемељио препознатљив музички и певачки стил овог Ансамбла (*Кашалоі* 2008: 11). Може се рећи да је музичка естетика у ансамблу „Коло“ формирана према знању и искуству самих уметничких руководилаца оркестра, који су најчешће били композитори. Избор инструментаријума и оркестрација ослоњени су, са једне стране, на композиционе принципе из уметничке музике, а са друге, на актуелну праксу оркестарског музицирања јавне медијске куће. Такав начин рада је одговарао и начелима којима је тежила Олга Сковран, уметнички руководилац ансамбла „Коло“.

У периоду после уметничког руковођења Олге Сковран, од 1964. године, долази до промене у структури играча, те се кроз смену генерација остварују и промене у репертоару Ансамбла, прецизније, у начину кореографског приступа народној игри. Ову појаву констатује и Десанка Ђорђевић, те наводи да се „у нашој културној јавности јављају [...] мишљења да је досадашњи начин рада у професионалним ансамблима превазиђен, застарео и да ансамбли све више личе на етнографске музеје. Предлаже се стварање националног балета, који би за основу свога рада примењивао балетску технику, а инспирисан народним мотивима креирао нова дела по угледу на неке ансамбле источне Европе. Питање је да ли су се стекли сви услови да се крене овим новим правцем и садржајима. Можда стварање националног балета треба одложити за будућност, када се стекну потребни услови уз школовање кадрова који би ове нове садржаје успешно остваривали“ (Ђорђевић 1988: 491–492). У контексту националног балета потребно је истаћи чињеницу да су страни критичари још средином шездесетих година именовали ансамбл „Коло“ националним балетом (Сковран 1965: 455, 456). Поменутих година још увек је био приказиван првобитни програм створен под уметничким руковођењем Олге Сковран.

Посебно су интригантна опречна мишљења која варирају између концепата *изворности* и стварања националног балета. Свакако би се могло рећи да се ансамбл „Коло“ у тим годинама налазио између оба приступа. У Каталогу ансамбла „Коло“, који је издат поводом 60-годишњице оснивања, забележено је да је Ансамбл основан са циљем да се „професионалним и студиозним радом негују, кореографски уобличавају и уметнички обрађују народне игре, чувајући њихов корен, стил и основни карактер“ (*Кашалоі* 2008: 17).

Друге државне институције

Како и Цвјетко Рихтман истиче у контексту интензивног прикупљања, бележења и проучавања народног стваралаштва у овом периоду, фолклорна активност је била најпре подручје деловања аматера и појединих истраживача, етнографа. Међутим, са оснивањем одређених државних институција развијана је и стручна/научна, односно, професионална делатност у области фолклорног стваралаштва.¹⁰⁷ Те институције биле су: Музиколошки институт, основан 1948. године при Српској академији наука и уметности (САНУ) у Београду, Одељење за историју музике (1948) и музички фолклор (1949) на београдској Музичкој академији (*Кашегра* 1997: 3)¹⁰⁸ и Удружење музичких фолклориста, које је основано 1951. године у Пули, које је три године касније прерасло у Удружење фолклориста Србије, а затим у Савез фолклориста Југославије 1961. године.

Нарочито је Удружење фолклориста Србије имало значајну улогу у обликовању политике фолклорног стваралаштва, а према речима Милета Недељковића, оно је било „најверодостојнији колективни следбеник Вука Стефановића Караџића у фолклористици“ (Недељковић 1987: 84). У оквиру Савеза је 1962. године покренуто издавање часописа „Народно стваралаштво – folklor“, од стране тадашњег председника Душана Недељковића, који је био његов главни и одговорни уредник пуне двадесет две године (Младеновић 1984: 19). Савез удружења фолклориста Југославије (СУФЈ) било је прво тело које је повезивало стручњаке свих република Југославије. Као главно удружење југословенских етнолога, фолклориста, етномузиколога и лингвиста, Савез удружења фолклориста Југославије је представљало, да употребим речи Ане Хофман, „најауторитативнију организацију у обликовању политике истраживања“ (Хофман 2008: 65). Конгреси овог удружења организовани су сваке године у другој републици, почевши од 1955. године (Беџић 1971: 366). Према речима Јерка Безића, постоје четири основне делатности овог Удружења: 1) расправљају о фолклору регије у којој се конгрес одржава“ и представљају га учесницима конгреса, 2) окупљају и повезују истраживаче сродних, али и веома разноликих фолклорних подручја у Југославији, окупљају и повезују стручњаке често

¹⁰⁷ Идеја о оснивању једног таквог стручног удружења потекла је од тадашњих еминентних етномузиколога: проф. Миодрага Васиљевића из Београда, др Винка Жганеца и Зорана Палчока из Загреба, др Цвјетка Рихтмана из Сарајева, др Радослава Хроватина и др Валенса Водушека из Љубљане, и проф. Живка Фирфова из Скопља (више о томе у: Гојковић 1987: 78).

¹⁰⁸ Одељење је касније преименовано у Одсек/Катедру за музикологију и етномузикологију. Данас су обе дисциплине носиоци засебних катедри. Међу првим наставницима на поменутом Одељењу за историју и музички фолклор били су значајни југословенски композитори и музички писци (Стана Ђурић-Клајн, Петар Коњовић и Никола Херцигоња) и етномузиколог Миодраг Васиљевић. Из првих генерација школовање је завршио веома мали број студената: до школске 1961/1962. године једанаест, а до краја седам деценије само још пет. Значајнији развој ове Катедре може се пратити од почетка седамдесетих година (*Кашегра* 1997: 3).

веома различитих могућности и домета, 3) подстичу научну и стручну делатност свих чланова републичких фолклористичких друштава, и 4) окупљају и стране стручњаке који се баве фолклором народа Југославије (Исто).

Значајне институције за истраживање фолклора у послератном периоду основане су у свих пет југословенских република: Музиколошки и Етнографски институт САНУ у Београду, Институт за народну уметност у Загребу, Институт за проучавање фолклора у Сарајеву,¹⁰⁹ Институт за фолклор у Скопљу, Музички фолклорни институт у Љубљани (више о томе Hofman 2008: 65).

Према до сада реченом може бити закључено да су педесетих година профилисана подручја деловања аматера и стручних радника, другим речима, подручја практичног и теоријског рада у области народне игре и музике. Активност аматера (у градовима) била је усмерена углавном ка пракси, ка извођењу и презентовању, најчешће, стилизоване народне игре и музике, и ка подучавању млађих генерација. КУД-ови су своју егзистенцију одржавали популарним и атрактивним садржајима, привлачним за омладину новог доба. Стручњаци су, међутим, своје активности усмеравали ка истраживању, проучавању и научном вредновању сеоског музичког и играчког наслеђа.¹¹⁰ Сепаратни приступ пракси и теорији све више је продубљиван, нарочито од средине шездесетих година, а недовољна сарадња између једних и других актера на подручју фолклорног стваралаштва условила је и у каснијим годинама све већи јаз између тзв. практичара и теоретичара. На поларизовање аматеризма и професионализма значајно је утицало и непостојање системског образовања на подручју праксе, односно, извођаштва, педагогије и стваралаштва (кореографије, на пример) у поменутиим институцијама, те су ове области у Србији (и у осталим републикама тадашње Југославије) остале све до данашњег дана у оквиру категорије аматеризма (више о томе: Бајић 2006: 13, 20, 22; Bajić Stojiljković 2016).

Значајна институција која је из предратног времена био најутицајнији медиј у промовисању народне музике, пре свега, популарне градске народне музике, био је Радио Београд. Иако су обраде народних мелодија већ имале традицију у српској музици, још од Корнелија Станковића, и писане су биле пре свега за хор и клавир, послератне обраде биле су намењене солисти уз оркестарску пратњу или само оркестру ако су у питању биле народне игре. Према речима Мелите Милин, обраде народних мелодија имале су за циљ да „poboljšaju način interpretiranja narodnih pesama i ukus širokih masa, da bi ih odvratili od `iskvarenih` kafanskih pesama“ (Milin 1987: 212). Ауторка даље наводи да је иницијатива за писање обрада потекла од тадашњег послератног музичког уред-

¹⁰⁹ Институт у Сарајеву је основан 1947, а 1958. припојен Одсеку за духовну културу Земаљског музеја у Сарајеву. Оснивач је био Цвијетко Рихтман, а као сарадник за прикупљање народних игара била је позвана етнокорееолог Јелена Допуђа (Rakočević 2014b: 390).

¹¹⁰ Више о томе: www.sanu.ac.rs.

ника и композитора, Михаила Вукдраговића, и Миодрага Васиљевића, етно-музиколога и шефа редакције народне музике. Обраде из пера тадашњих композитора (Христића, Вукдраговића, Ристића, Бошњаковића, Караклајића и Б. Илића) изводио је тзв. Мали радио-оркестар и емитоване су готово искључиво путем радија, ретко и на концертима. Међутим, обраде те врсте нису стекле популарност у народу, а као један од важнијих разлога за то, како Мелита Милин претпоставља, а чиме се свакако слажемо, јесте био начин интерпретирања тих песама од стране школованих певача (Исто: 212, 213). Насупрот томе, обраде песама у извођењу Народног оркестра РТБ-а под управом Властимира Павловића Царевца биле су омиљена народна музика. За овакав тип обраде песама Мелита Милин користи термин *импровизације* и *стилизације* народних песама и игара, с обзиром на то да су биле једноставније од поменутих *обрада*, извођене су „на слух“ од стране музичара, а певали су их нешколовани, али талентовани певачи (Исто: 213).¹¹¹

Према истраживањима Јелене Арнаутовић, већ од педесетих година је ова врста народне музике постајала све популарнија (ауторка је сврстава у жанр популарне градске народне музике), да би 1970-их и 1980-их година достигла врхунац и препрала остале музичке жанрове (Арнаутовић 2010: 427). Слушаности ове врсте музике, која је у стручним етномузиколошким оквирима именована „новокомпонованом народном музиком“, а која је по музичким елементима била блиска „изворном“ фолклору, допринело је и ширење мреже локалних радио станица – само у Србији је између 1962. и 1972. године основано двадесет локалних радио станица (Исто: 429, 430). С обзиром на то да су музички програми Радио Београда слушани на целом простору Србије, „добар део програма морао је бити прилагођен потребама и склоностима становништва мањих, углавном руралних средина, које би се у супротном ограничило на слушање локалних радио-станица“ (Исто: 432). Осим тога, док је најпрестижнија дискографска кућа ППП РТБ у почетној фази (1950-их) задовољавала критеријуме радијске комисије за селекцију програма и музичких издања, са развојем локалне радиодифузије, телевизије и штампаних медија, поменута условљеност се изгубила и управо највећи тиражи потекли су од издања поменутог музичког жанра (Исто). Такође, током 1980-их ППП РТБ је активирана и у организовању концерата најпопуларнијих извођача популарне народне музике, у сарадњи са ТВБГ (Исто: 433).

¹¹¹ Термини *импровизација* и *стилизација* су, према речима Мелите Милин, биле у употреби међу музичарима који су деловали на Радију (Милин 1987: 217). И понеки тадашњи композитори (на пример, Илић, Караклајић) почели су да компонују такве *стилизације* народних песама и игара (Исто: 213).

Фолклорни фестивали

Фолклорни фестивали на подручју СФРЈ настајали су паралелно са развојем послератне аматерске фолклорне активности. Године 1951. у Опатији је организован Први фестивал песама и игара народа Југославије, а одржан је поводом IV међународне конференције Међународног савета за музички фолклор, познатијег тада као IFMC (данас ICTM).¹¹² Овај и сви наредни фестивали делили су сличну концепцију у приказивању садржаја сеоских и градских КУД-ова, сеоских група и професионалних ансамбала тадашње Југославије.¹¹³ Фестивали су имали значајну улогу у обликовању свести о различитости музике и игре народа Југославије, а КУД-овима, као и професионалним ансамблима, пружена је могућност да примене ову разноврсност у свом репертоару.

С обзиром на то да се о фестивалима у овом периоду може сазнати на основу објављених белешки сачињених од стране тадашњих плесних истраживача, у следећим редовима биће представљен један од значајнијих фестивала средином 1960-их чији је приказ објавио Иван Иванчан који је редовно бележио значајне податке о многим фестивалима у земљи и иностранству и објављивао их у хрватском часопису за етнологију и фолклористику под називом *Народна умјетност*. У приказу фестивалских приредби 1964. године Иван Иванчан издваја фестивал југословенског фолклора у Копру, у Словенији, који је обимом и већ утврђеном традицијом представљао, према његовим речима, главну фестивалску приредбу фолклора на нашем подручју (Ivančan 1965: 244). За копарским следе крчки и сарајевски, док неки фестивали, као што је Фестивал подунавских земаља у Новом Саду и Балкански фестивал у Нишу, „nisu uspjeli pustiti dublje korijenje“ (Исто).

Из његовог описа сазнајемо да је фестивал трајао шест дана у летњем периоду, а одржан је у неколико градова словеначке обале. На њему су узеле учешће изворне групе појединих националних мањина (албанске, италијанске, румунске, мађарске и словачке), аматерске фолклорне групе из мањих и већих градова појединих република Југославије („Полет“ из Београда, „Митар Трифуновић – Учо“ из Тузле, „Тине Рожанц“ из Љубљане, „Милица Павлић Кате“ из Вараждина) и сва три професионална ансамбла, „Коло“, „Танец“ и „Ладо“, који су приредили појединачне концерте, затим и један заједнички, „u vrlo svečanoj atmosferi, pred prepunim koparskim trgom“ (Исто: 245). Заједнички концерт сва три професионална ансамбла снимале су домаће телевизијске станице, али оно што је и тада било врло изненађујуће, „nastup su prenosile i Eurovizija i Intervizija, što je prvi slučaj u nas za jedan kulturni program uopće“ (Исто).

¹¹² На овој конференцији учествовали су, према речима Андријане Гојковић, „поред наших етномузиколога, и скоро сви тада најеминентнији стручњаци за питање музичког фолклора из целог света“ (Гојковић 1987: 78).

¹¹³ Уп. са међуратним периодом из претходног потпоглавља.

Стручни организатор овог фестивала била је етнокореолог Милица Илијин, сарадница Музиколошког института Српске академије наука и уметности из Београда, чије мишљење о наступу група преносимо у целости, на начин како га наводи Иванчан у свом приказу: „Nastup izvornih i amaterskih grupa bio je simpatican. Nije ovdje bilo nekih naročitih ostvarenja, no sve je teklo u solidnoj izvedbi. Niti jedna grupa nije suviše odskakala od druge. Folklor koji je prikazan od seljaka i amaterskih družina tretiran je ozbiljno“ (Ivančan 1965: 245). Из овог кратког коментара Милице Илијин може бити закључено, најпре, да на подручју стваралаштва у области сценских приказа није било нових подухвата од до тада виђених. Можемо претпоставити да се то односи на кинетички и просторни план, можда и на избор игара, као и на форму, која је засигурно била свитна. Све групе су заправо биле уједначене у начину приказа игре и музике. На подручју извођаштва, на шта се односе њене речи „solidne izvedbe“ и „tretiran ozbiljno“, може се такође закључити да је ниво техничког, као и стилског извођења био задовољавајући.

Према запажању Ивана Иванчана и Милице Илијин може бити закључено да је у периоду 1960-их дошло до својеврсне стагнације у развоју кореографског стваралаштва. Разлози се, пре свега, односе на репертоар, односно, на избор игара заступљених у кореографијама који је након двадесет година остао углавном исти, а начини кореографисања такође нису битније развијани у односу на успостављене принципе у протеклим годинама. Осим тога, Иванчан је истакао и проблеме који се односе на професионалне ансамбле (видети даље у тексту). Због поменутих разлога, период шездесетих година сам означила као кризни период у сценском приказивању народне игре и музике, чему је посвећено следеће потпоглавље.

КРИЗНЕ ШЕЗДЕСЕТЕ ГОДИНЕ

Средином шездесетих година долазило је до извесних проблема у репертоару градских КУД-ова и професионалних ансамбала у СФРЈ. Те године нису биле кризне само код нас, већ и у многим земљама Европе које је захватио масован покрет оживљавања традиције.¹¹⁴ Проблеми су се односили на начин обраде музичко-фолклорне грађе, а постављана су многа питања у вези са проналажењем адекватног пута за будући развој кореографског стваралаштва, на пример, како је то формулисао Иванчан, „do koje mjere se može dopustiti slobodna scenska primjena i stilizacija, kojim elementima treba dati prioritet, stilu ili atrakciji, sceničnosti“ (Ivančan 1966: 281).

Из кратког извештаја Ивана Иванчана о фестивалу у Стражњицама у Чешкој може бити закључено да су након двадесет година од почетка акти-

¹¹⁴ На пример, у Чешкој где је Иван Иванчан посетио изузетно организован XX фолклорни фестивал у Стражњицама (Ivančan 1966a: 281–282).

вног рада КУД-ова у Југославији постојале тенденције ка различитим видовима обраде игре и музике. Осим основног правца који је утемељен од стране тадашњих кореографа који су деловали углавном око професионалних ансамбала, попут Иванчана, Олге Скворан и других, а који је подразумевао поштовање кинетике и просторне димензије у складу са традицијом, јавила се и потреба за развијањем кинетичке и просторне димензије увођењем нових кинеритмичко-просторних елемената који су унеколико одступали од традиционалних, тј. записаних података о одређеној традицији, што је одступало од дотадашњих смерница.¹¹⁵ Критички осврт тадашњих стручњака на кореографска дела која су одступала од дотадашњих сценских приказа сведоче, заправо, о заговарању једног начина приказа народне игре, који је према мишљењу тадашњих познатих кореографа и стручњака за игру био „исправан“.

У опису фолклорног фестивала у Копру 1964. године, где су се представила сва три професионална ансамбла СФРЈ („Коло“, „Ладо“ и „Танец“) самосталним концертима и једним заједничким, Иван Иванчан бележи такође значајне податке о репертоару и начину рада у овим ансамблима. Те године је, према његовим речима, изведена само једна нова кореографија, и то слабог квалитета, због чега он запажа „ozbiljnu krizu“ (Ivančan 1965: 245) у сва три ансамбла која је примећена на различитим нивоима. Та „kriza“ се најпре односи на рад „prema šablonu“ (Исто: 246), што би значило, на већ постојећи, стари начин, при чему Иванчан запажа да ту нема „nema niša novo u smislu scenske realizacije“ (Исто). Сматра да се не могу у недоглед представљати нова плесна подручја, а да сценска решења остају иста, јер „svaki oblik narodne umjetnosti što se pojavljuje na pozornici može se produbiti“ (Исто). Разлог томе проналази у недовољним покушајима да се пронађу нова сценска решења, с обзиром на то да су сва три ансамбла формирана од аматерских фолклорних група („Коло“ претежно од чланова друштва „Иво Лола Рибар“, „Танец“ од скопских аматера, а „Ладо“ од чланова друштва „Јожа Влаховић“). Стога, Иванчан закључује да нема довољно доброг кадра у свим професионалним ансамблима, „nema koreografa i novih koncepcija, nema gotovo ni jednog ozbiljnijeg muzičara koji bi se isključivo posvetio iskorišćavanju našega bogatoga instrumentalnog i pijevnog melosa za potrebe scene“.

На плану музике Иванчан региструје слабо певање играча, с обзиром на то да „nisu iskorišteni svi oblici, sastavi i tehnika izvođenja“. Осим „Лада“, остали и не покушавају да се приближе звуку народног певања. Истиче и слабе оркестре,

¹¹⁵ У овом контексту не користим синтагме, попут, „измишљање корака“ или „измишљање традиције“, с обзиром на то да процес промена у кореографском стваралаштву на подручју народне игре посматрам као комплексан процес у времену, у оквиру којег су обухваћене многе индивидуалне тенденције, експерименти и импровизације, сходно сваком уметничком стварању. И кореографска дела у том (као и у сваком следећем) периоду се међу собом разликују, а стваралачки путеви кореографа понекад задиру и у подручје тзв. вантрадиционалног, у циљу проналажења нових праваца за сценско приказивање народне игре и музике за игру.

а народни инструменти „gotovo se i ne pojavljuju na sceni“, а према његовим сугестијама, богат народни инструментаријум требало би да буде употребљен и представљен публици, уз покушај њихове оркестрационе примене. Осим што издваја проблем певачког и свирачког кадра у сва три професионална ансамбла, Иванчан посебно наглашава проблем играчког кадра, с обзиром на то да је током шездесетих дошло до смене генерација, те је техничко извођење старијих играча слабо, а нови чланови нису још савладали плесну технику (Исто: 245). На основу дескрипције и упоређивања приказаног програма сва три ансамбла, Иванчан је истакао да играчи „Кола“ „još uvek dominiraju u vladanju na sceni, mimici i savladavanju plesnog prostora“ (Исто: 245), што би значило да је београдско „Коло“ било у то време изнад осталих професионалних ансамбала тадашње Југославије.¹¹⁶

Услед реформи током шездесетих година и проналажењем нових путева за презентацију фолклорне грађе, репертоар професионалних ансамбала Југославије је, према речима Елзи Иванчић Данин и Станимира Вишинског, трансформисан у свите и веома стилизоване позоришне аранжмане (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 13).¹¹⁷ Према мишљењу пољског етнокореолога Гражине Дабровске (Grażyna W. Dabrowska) државни ансамбли почели су да утичу и на традиционалну уметност, гушећи је својим успехом, обимним кореографијама, које су биле веома далеко од традиционалног стваралаштва, а моделоване према узору великих компанија из СССР-а (Dabrowska 2005: 97). Имитирајући професионалце, и КУД-ови су пошли овим путем и готово да није било ансамбла који не би имао на свом репертоару барем једну кореографију професионалног ансамбла.¹¹⁸

Овај кризни период подстакао је тадашње стручњаке на спровођење одређених реформи како би се кореографско стваралаштво унифицирало, другим речима, развијало у једном правцу у складу са одређеним принципима

¹¹⁶ Осим доминације ансамбла „Коло“ међу осталим професионалним ансамблима Југославије, значајно је истаћи да су сва три ансамбла била на свој начин врло репрезентативна. И без обзира на то што су имали заједничку државну политику, рад у појединачним ансамблима је био различит, као и развој кореографског стваралаштва. Док је у ансамблу „Коло“ Олга Скворан од самог почетка рада овог Ансамбла поставила темеље новом концепту кореографског стваралаштва, дотле се у ансамблу „Танец“ играло још „по сеоски“ (Ivančić Dunin i Višinski 1995: 8–9), док је у ансамблу „Лудо“ Звонко Љеваковић нарочито инсистирао на дословној транспозицији сеоске традиције (Zebec 2009: 151).

¹¹⁷ Слично се десило и са државним ансамблом „Танец“ из Македоније (више о томе: Ivančić Dunin i Višinski 1995: 13).

¹¹⁸ Као пример, наводим питање које је било постављено Мирославу Марчетићу, некадашњем играчу ансамбла „Коло“ и оснивачу тзв. академије „Српске народне игре“ у Канади: „[...] да ли на том простору (у Канади – прим. В. Б) има потенцијала који би једног дана могли да заиграју кореографије из програма 'Кола'?" (Огњевић 2005: 5). И данас постоје КУД-ови на чијем репертоару се налазе кореографије ансамбла „Коло“, али, уочен је и обрнути процес, што се везује за период после деведесетих – да се на репертоару ансамбла „Коло“ нађу многе кореографије које су постављене најпре у аматерским КУД-овима.

за које су они сматрали да су „исправни“.¹¹⁹ Излазак из кризе су водећа имена видела у организовању едукативних садржаја о народној игри и кореографском стваралаштву. „U danima kad se djelatnost plesnih skupina koje gaje elemente narodne umetnosti nalazi u teškoj krizi, treba zaista pohvaliti ovakve inicijative Saveza muzičkih društava i Matice iseljenika Hrvatske“ (Ivančan 1964a: 233). У Хрватској је почетком шездесетих година започета интензивна едукација кроз тзв. школу фолклора, о чему ће бити речи даље у раду.

На музичком плану, развој радијског оркестра, односно, Народног оркестра РТБ-а оставио је утицај и на музичку естетику тог времена, а посредно, може се рећи, и на обликовање музике за кореографије у КУД-овима и ансамблу „Коло“, јер је, како је већ истакнуто, неколицина уметничких руководиоца овог оркестра и сарадника РТБ-а активно сарађивала са београдским КУД-овима и ансамблом „Коло“. После Другог светског рата, продор хармонике¹²⁰ и других инструмената (кларинета, флауте) у Народни оркестар РТБ-а, који је до тада био доминантно гудачког састава, изискивало је и промену оркестрације у извођењу народних игара и песама. И не само у начину оркестрације, већ и у позиционирању улоге појединих инструмената у оркестру. Од Другог светског рата до 1976. године Народним оркестром РТБ-а су руководили музичари на виолини, поменути Властимир Павловић Царевац и Раде Јашаревић, такође истакнути уметник.¹²¹ Од 1976. до 1980. године оркестром руководи магистар на кларинету Божидар Боки Милошевић и у том периоду долази до изузетне промене у оркестрацији музичких аранжмана и заокрета у

¹¹⁹ На фестивалу у Чешкој учешће су узеле, или да употребим речи Ивана Иванчана, биле су послате две групе из Југославије, међу којима је била „Зора“ из Опатије и „Веселин Маслеша“ из Бања Луке. Према мишљењу Иванчана, опатијска група извела је програм солидно, „te se nije izdvajala iz općega dobrog dojma“ (Ivančan 1966a: 281–282), док је бањалучка група приказала фолклор у „najgoroj koncepciji, gdje je sve bilo podređeno jednome cilju da se postigne što više jeftinih efekata, tražeći atrakciju pod cijenu potpunog ignoriranja folklorних elemenata. To su bile isključene laži o plesovima Makedonije i istočne Srbije i zapravo je nejasno kako je tom ansamblu dopušteno sudjelovanje na festivalu koji ima tako visok renome, gdje su prisustvovali mnogi prominentni etnokoreografi iz gotovo cijele Evrope pa i izvan nje“ (Исто).

¹²⁰ У оркестру Властимира Павловића Царевца први је свирао хармонику Витомир Воја Трифуновић. Он је завршио Музичку академију у Београду и дипломирао на одсеку за композицију 1962. године, код Јосипа Славенског. После Трифуновића, у Царевчевом оркестру хармонику су свирали Ђурица Ђирковић, Тине Живковић (супруг Радожке Живковић), Ненад Неша Мичивић и Бранимир Ђокић (Бајић Стојиљковић, предавање 2011).

¹²¹ Раде Јашаревић (1916–1976), музички образовани виолиниста, био је члан оркестра Београдске опере, Ревизијског оркестра Радио Београда, затим, члан Царевчевог оркестра, „стуб“ Секстета Душка Радетића и концертмајстор Великог народног оркестра РТБ-а под управом Ђорђа Караклајића. Паралелно, био је и уметнички руководиоца народног оркестра ОКУД „Иво Лола Рибар“. О њему као „господину са виолином“, који је имао велики утицај на обликовање музичког укуса каснијег уметничког руководиоца Народног оркестра РТБ-а, кларинетисте Божидара Бокија Милошевића, забележени су значајни подаци у сећањима Милошевића (Миленковић 2000: 67–69).

програмској оријентацији оркестра (Миленковић 2000: 136).¹²² Следећи корак у развоју Народног оркестра РТБ-а десио се 1981. године, када на место уметничког руководиоца ступа инструменталиста на хармоници, Љубиша Павковић (Павковић ПГП РТС 2012), који уводи нову димензију у стилском извођењу народних мелодија, док састав оркестра остаје мање-више исти као у претходним годинама, али сада са доминантнијом улогом хармонике.¹²³ Од 2000. године до данас место уметничког руководиоца Народног оркестра РТВ Србије припада Влади Пановићу, такође музичару на хармоници.

Међутим, Народни оркестар РТБ-а, иако доминантан у јавном радијском, и касније, телевизијском емитовању, и узор у музичкој естетици тог времена, ипак није представљао јединствени пример оркестра, а није био ни једини који је емитован на таласима Радио Београда. Један од првих оркестара, у чијем су саставу били сарадници и музичари Народног оркестра, био је Секстет Душка Радетића, формиран 1952. године, према налогу главних уредника, Шпилера и Караклајића (Миленковић 2000: 63).¹²⁴ Улога овог секстета, којим је руководио

¹²² Из биографије Божицара Бокија Милошевића, из пера Мирјане Миленковић, сазнајемо да је доласком на место уметничког руководиоца Народног оркестра РТБ-а Божицар Боки Милошевић најпре подмладио оркестар, довео је многе образоване музичаре и омогућио додатних шест радних места, са визијом да један такав оркестар треба да буде репрезентативан у извођењу не само српске народне музике, већ и музике са ширег простора Балкана, као и у извођењу других музичких жанрова (Миленковић 2000: 133). „Тако подмлађени Народни оркестар добија нову физиономију, нови звук, постаје носилац музичког живота у оквиру народне музике у Србији и Југославији. Поред бројних фестивала, фолк парада, безброј телевизијских и радио емисија и концерата, Народни оркестар РТБ је први пут у својој историји учествовао на БЕМУС-у (Београдске музичке свечаности), на коме је до тада, а и после тога, била искључиво заступљена озбиљна музика“ (Исто: 133–136). „Разлика је била у аранжманима, модернијој оркестрацији, пратња се није ослањала на звук иначе неизбежне хармонике“ (Исто: 136). Боки Милошевић, магистар на кларинету, који је у својој младости сарађивао са многим културно-уметничким друштвима (АКУД „Бранко Крсмановић“, КУД „Иво Лола Рибар“, и др.), био и члан Секстета Душка Радетића, познавао је многе музичке жанрове, од класичне музике, цеза до народне музике, као и компоноване народне музике. Као свестрано обликован музичар и композитор, допринео је изузетном помаку у развоју оркестрације и програмске оријентације Народног оркестра РТБ-а. У саставу тог оркестра је провео преко тридесет година (Исто: 148).

¹²³ На позив Радио Београда 1970. године Љубиша Павковић постаје члан Народног оркестра РТБ-а под управом виолинисте Радета Јашаревића. Градећи свој музички стил Љубиша Павковић се ослањао на своје претходнике, пре свега на Миодрага Тодоровића Крњевца и, посебно, Радојку Живковић. Његова интерпретација народних песама, у оквиру које посебну пажњу поклања стилском извођењу, је технички дотерана, а сваки мотив и украс у мелодији пажљиво вођен. Свака његова композиција, коло или обрада народне мелодије добија у његовом извођењу специфичан колорит, прожет изузетном музикалношћу овог врсног музичара. Постао је узор свим младим хармоникашима широм Србије, а захваљујући њему је клавијрска хармоника добила на још већој популарности. Радећи на месту уметничког руководиоца Народног оркестра РТВ-а пуних 28 година, од 1981. године до одласка у пензију 2009. године, Љубиша је изградио посебну музичку естетику овог оркестра, поклањајући пажњу на добар баланс између гудачких и дувачких инструмената, дајући посебан значај хармонској компоненти. Наставио је, дакле, пут својих претходника, али је до савршенства изградио стил свирања на клавијрској хармоници.

¹²⁴ Секстет су сачињавали најбољи солисти тог времена: Душко Радетић, Раде Јашаревић,

тадашњи уредник Народне редакције Радио Београда, музичар на хармоници¹²⁵ и музиколог/етномузиколог¹²⁶ Душко Радетић (1920–1964), била је да репертоарски покрије западну и јужну Србију и Македонију (Исто). Паралелно са музиком Царевчевог оркестра, који је углавном изводио мелодије централне Србије и староградске мелодије из Београда и вароши Војводине, „мелос југа“ је било могуће чути тек са појавом овог оркестра. Секстет је постао изузетно популаран и прихваћен не само на простору Југославије, већ и у многим другим земљама где су чланови овог састава гостовали (Исто: 64).¹²⁷

Почетком 1960-их година појавио се други, такође значајан оркестар у развоју и промовисању народне музике који је редовно оглашаван путем Радио Београда. Био је то Народни ансамбл Живковић, именован према познатом дуету хармоника и брачном пару, Радојке и Тинета Живковића, такође сарадника ове медијске куће.¹²⁸ У овом оркестру су, дакле, две хармонике „дугметаре“ биле доминантне, поред основног инструменталног састава који су чинили виолончело, гитара и контрабас (Живковић ПГП РТС 2006: 15).¹²⁹ Оркестар Живковић је изузетно брзо стекао популарност не само у Србији већ и широм Југославије, захваљујући специфичном начину свирања брачног пара Живковић, који је постао узор потоњим генерацијама хармоникаша у развоју тзв. шумадиског стила (Бајић Стојиљковић, предавање 2011).

Популаризација хармонике била је свакако значајна у периоду након Другог светског рата, чему је допринела њена све значајнија улога у поменутим оркестрима народне музике. На плану оркестрације долазило је до промена у складу са саставом оркестара, али је до значајнијег заокрета дошло у првој половини 1950-их година, са Секстетом Душка Радетића, затим у другој половини 1970-их година, са уметничким руковођењем Бокија Милошевића Народним оркестром РТБ-а.

Боки Милошевић, Војкан Ђоновић, Милоје Ђорђевић и Аћим Аћимовић, кога је касније заменио Мића Ђорђевић (Миленковић 2000: 63).

¹²⁵ Паралелно са развојем и доминацијом хармонике дугметаре појављивала се, много ређе, клавирска хармоника. Управо Душко Радетић који је свирао клавирску хармонику, допринео је путем овог популарног секстета популаризацији клавирске хармонике у Србији.

¹²⁶ Душко Радетић је студирао на Музичкој академији на Одсеку за историју музике и музички фолклор (Миленковић 2000: 63), који је касније преименован у Катедру за музикологију и етномузикологију.

¹²⁷ После преране смрти Душка Радетића, 1964. године, у Секстет на његово место долази хармоникаш Драган Живковић – Тозовац, који свира врло кратко због успона у певачкој каријери, те ово место попуњава петнаестогодишњи Бранимир Ђокић, инструменталиста на хармоници дугметари (Миленковић 2000: 101–102).

¹²⁸ Тине Живковић, супруг Радојке Живковић, имао је после рата (1945) место хармоникаша у Царевчевом оркестру, док је Радојка имала звање солисте Радио Београда (Живковић ПГП РТС 2006: 14).

¹²⁹ Оркестру су се повремено прикључивале и удараљке (бубањ и добош), а по потреби би се увећавао и гудачки корпус (Живковић ПГП РТС 2006: 15). Врло често је у њиховом саставу свирао познати фрулаш Сава Јеремић.

Почетак 1960-их година представља такође заокрет у приступу и извођењу изворне народне музике која је емитована и радо слушана на таласима радија. Према Јелени Арнаутовић, „нова генерација аутора и певача почиње да се према 'изворном' фолклору односи слободније од својих претходника те се у то време, да би се истакле разлике, јавља и појам нове, компоноване народне песме“ (Арнаутовић 2010: 429). Свакако је томе допринео и развој домаће дискографске индустрије и ширење мреже локалних радио-станица (Исто).

Сви поменути процеси развоја народне музике и популаризација хармонике утицале су на заокрет у естетици и приступу музици за КНИ, а средина шездесетих година може бити означена као први значајан преломни тренутак.

Школе фолклора – семинари за народну игру

У оквиру Савеза музичких друштава и организација Хрватске 1963. године организован је течај за уметничке руководиоце друштава њихових чланица (Ivančan 1966: 282). Захваљујући добром одзиву, пракса одржавања течајева настављена је и следећих година, а полазници нису били само њихови чланови, већ и појединци из Србије и Босне и Херцеговине. Број чланова је растао из године у годину, а паралелно са тим је проширен и програм рада. Године 1965. течај је прерастао у школу са седмогодишњим трајањем која је била „posvećena rukovodiocima folklornih plesnih ansambala i budućim koreografima (Sremac 2010: 388). Њен утемељитељ је био Звонимир Љеваковић, уметнички руководилац и кореограф ансамбла „Лудо“ у Загребу, а каснији руководилац или како то именује Зебец, „ravnatelj“ био је Иван Иванчан (Zebec 1996: 111). Настава је реализована у зимским и летњим семестрима током школских распуста (лети 14 дана у Пули, а зими 7 дана у Загребу). После завршетка школовања полазницима је додељена диплома којом су квалификовани као познаваоци „folklornog plesnog materijala, osnova koreografije i drugih predmeta“ којима су подучавани у овој школи: „poznavanje plesnih pisama uključujući kinetografiju Laban, folklornog pjevanja, narodnih nošnji, ritmičkih osnova narodnih plesova, osnovnih folklornih i etnoloških pojmova, problema našeg kulturnog razvitka itd.“ (Ivančan 1966: 282). Сваком полазнику је такође додељена адекватна грађа за праћење наставе, са музичким примерима „koji nisu do sada nigdje objavljeni“ (Исто). Према речима Стевана Сремца, „programom su bile obuhvaćene plesne i druge tradicije svih naroda i narodnosti tadašnje Jugoslavije“ (Sremac 2010: 388), према систематизацији тзв. плесних зона које је начинио Иван Иванчан (видети више у Ivančan 1971: 25-91).

На њој су предавали најпознатији југословенски стручњаци за поједина, како се то тада говорило, етнокореографска подручја (Sremac 2010: 388), а међу њима су били и познати стручњаци за игру из Србије. Прве године, 1963, предавања о српској народној игри држала је етнокореолог Милица Илијин, а Десанка Ђорђевић је била њен асистент. Од 1964. године Ђорђевићева је била стални

предавач, све до 1990. године, када је школа престала са радом. Деса је предавала народне игре из средишње Србије, из тзв. моравске зоне, а Добривоје Путник из панонске зоне (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 52, 53). Полазници ове школе били су многи руководиоци КУД-ова из Србије, с обзиром на то да у Србији у време 1960-их нису организовани слични едукативни садржаји. Пракса одржавања школе фолклора у Хрватској спровођена је и након распада Југославије, са редуцираним програмом „na područje Hrvatske i plesne tradicije Hrvata u Bosni i Hercegovini i Vojvodini“ (Sremac 2010: 388).

Десетак година касније, тачније 1975. године под покровитељством Културно-просветне заједнице Војводине покренута је иницијатива за одржавање семинара за народне игре, на којима је главни предавач био Добривоје Путник. Семинар је одржаван све до његове смрти 1992. године (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 55), а затим обновљен 2004. године, и у организацији Савеза аматера Војводине траје до данас.¹³⁰

У време док су у многим земљама региона осниване академије за игру и кореографију (на пример, у Бугарској, Румунији, Мађарској, Чешкој, Словачкој), у тадашњој Југославији су одржавани семинари за народну игру и музику. Иако су били одлично организовани, о чему сведоче казивања многих наших уметничких руководиоца који су их похађали, систем едукације ипак није био на нивоу државне институције, академије или факултета. Након распада СФРЈ настављен је исти начин стицања знања о српској народној игри и музици у оквиру семинара, те је деведесетих година, иницијативом тадашњих кореографа, етнолога и стручњака за народну игру, основан Центар за проучавање народних игара Србије (о чему ће бити више речи у следећем поглављу). Таква позиција, односно, третман сценске народне игре и музике остао је исти скоро до данашњег дана – тек недавно је у Србији покренуто приватно високошколско образовање у области народне игре и кореографије, оснивањем одсека Сценска народна игра и музика на Институту за уметничку игру у Београду. На државним факултетима, посебно на Факултету музичке уметности у Београду, где постоји Катедра за етномузикологију и етнокореологију, још увек нису створени услови, а не види се ни потреба наставног кадра, да се такав одсек покрене. Занимљиво је да је на Факултету драмске уметности у Београду, средином 1980-их година, спроведено формално образовање у педагошком делу ове области.¹³¹

¹³⁰ До ових података сам дошла захваљујући имејл комуникацији са Савом Мучибабићем из Савеза уметничког стваралаштва аматера Војводине.

¹³¹ Према речима Славице Михаиловић, на почетку осамдесетих година, тачније студијске 1983/84. и 1984/85. основана је Школа фолклорних педагога на Факултету драмских уметности у Београду. Њен оснивач је био ансамбл „Коло“, а у школи су предавали Димитрије Големовић, Мирјана Прошић-Дворнић, Рагомир Ђуровић и други. Нажалост, школа није заживела (Славица Михаиловић, интервју). Такође, на подручју педагогије у народној игри,

НОВИ ТАЛАС ОЖИВЉАВАЊА ТРАДИЦИЈЕ СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

Готово паралелно са изналажењем нових путева у кореографском стваралаштву професионалних ансамбала и градских КУД-ова, на селима се дешавају значајније промене. Почетак седамдесетих година у Србији може бити означен као нови талас оживљавања сеоске традиције. Иако су многе активности пресељене у градове, сеоске групе и КУД-ови су и даље били активни у представљању локалне плесне и музичке традиције једноставнијим кореографским захватима.

На иницијативу Одбора за народну уметност Србије покренут је 1972. године Сабор народног стваралаштва Србије у Лесковцу.¹³² Циљ овог сабора је био да се прикажу најбоља достигнућа – „приказ аутентичне вокалне и инструменталне музике, игара, ношње, обреда и обичаја у презентацији сеоских група и појединаца“, забележила је етнолог Јасна Бјеладиновић-Јергић, један од активних чланова Одбора (Бјеладиновић-Јергић 2003: 7). Осим поменутог Сабора, највећег по броју учесника, током године су одржавани и многи други, који су седамдесетих година већ стекли дугогодишњу традицију, као што су: *Црноречје у њесми и ијри* у Бољевцу, *Хомољски мојиви* у Кучеву, *Прођох Левач, њрођох Шумадију* у Белушићу и Каленићу, *Звуци Голије, Јавора и Мучња* у Ивањици, *Смотра народног стваралаштва деце Србије* у Ратини, *Сабор трубача* у Гучи, сусрети изворних група у разним местима Војводине, сусрети изворних група на Косову и Метохији (Исто: 8). Свака етничка заједница је путем извођења испољавала свој национални идентитет, али је он притом био, може се рећи, споредан продукт. Нагласак је био на њиховим извођачким карактеристикама, условљеним различитим културно-географским и етнокорелошким специфичностима.

Појачано интересовање за сеоску традицију и, према речима Ане Хофман, појачан научни рад на подручју традиционалне културе, условили су почетак нове фазе у културној политици у Југославији, када се „seoska kultura prikazuje kao ključni predmet u kulturnoj politici uopšte“ (Hofman 2010: 127). Сходно томе, предузимани су различити поступци у промовисању сеоских вредности, не само на државном, већ и на локалном нивоу. Симултано је овај покрет започео и у западној Европи, са врхунцем у седамдесетим и осамдесетим годинама (Исто).

основан је Одсек за струковне васпитаче за традиционалну игру у оквиру Високе школе за образовање васпитача у Кикинди, школске 2006/2007. године, на иницијативу локалног друштва АДЗНМ „Гусле“ из Кикинде и проф. др Оливере Васић. Иако школа и даље делује у истим оквирима, стручни профил „васпитача за народну игру“ још увек није препознат међу званичним професијама у Србији.

¹³² Три наредна сабора одржана су у Александровцу, а од четвртог све до данас у Тополи (више о томе Бјеладиновић-Јергић 2003: 6–9).

У Србији и двома аутономним покрајинама, Војводини и Косову и Метохији, организовани су нови културни догађаји посвећени сеоској култури, подржани на републичком нивоу. Осим поменутих сабора народног стваралаштва, организована су и такмичења села Србије од 1973. године под називом *Сусрећи села*, подржани од стране Владе РС и организовани као годишње културне активности (Исто).¹³³ На челу ових манифестација био је КПЗ из Београда, али су организатори били локални КПЗ и Домови културе (Исто). Ове институције су биле, дакле, основане са намером да се едукује сеоско становништво и развије култура у руралним подручјима у периоду након Другог светског рата.

Држава СФРЈ је финансирали и тако подстицала културне манифестације, фестивале, рад друштава и путовања. И не само то, културне манифестације биле су организоване и од стране републичких, регионалних или локалних културних институција (као што је био КПЗ), у сарадњи са локалним ауторитетима и културним радницима, као и експертима из различитих области – писцима, етнологима, композиторима, који су били одговорни за квалитет програма (више о томе у Hofman 2008: 64).

Паралелно са развојем сеоских манифестација, развијале су се и активности у градским КУД-овима и професионалним ансамблима. Трагајући за новим сценским изразима, нарочито су предњачили београдски КУД-ови. У том контексту, значајно је поменути оригинални кореографски израз Бранка Марковића, чији фолклорни ансамбл АКУД-а „Бранко Крсмановић“ доживљава изузетне успехе (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017: 91–97), као и активности Драгомира Вуковића – Кљаце, који са другачијим кореографским приступом формира нови правац у оквиру КУД-а „Иво Лола Рибар“, затим и у ансамблу „Коло“, где је пренео своја кореографска остварења. У овом периоду се, дакле, појављују нови приступи у кореографском уобличавању народне игре, а нарочито се успоставља кореографски жанр варијације.

ЕТНОКОРЕОЛОЗИ И КОРЕОГРАФИ НАРОДНЕ ИГРЕ У СРБИЈИ

Кључне личности које су непосредно након Другог светског рата учествовале у почетном развоју фолклорног аматеризма у Србији биле су **Мага Магазиновић, сестре Љубица и Даница Јанковић**, и кореографи народне игре **Олга Сковран, Добривоје Путник и Бранко Марковић**.

Мага Магазиновић, иако у пензији од 1941. године, и даље се бави подучавањем игре, те 1945. и 1946. води фолклорну групу КУД-а „Абрашевић“ у Београду (Magazinović 2000: 418). У годинама од 1948. до 1955. предаје ритмику, фолклор,

¹³³ Такмичења су била организована на четири нивоа: локални-сеоски, општински, регионални и републички. О репертоару и начину реализације *Сусрећи села* више у Hofman 2010: 127–133.

историју игре и историјске игре у новооснованој Балетској школи у Београду (Мосусова 2012: 18). Са престанком њене плесне, педагошке и кореографске активности, нестаје и плесни жанр савременог плеса у Србији, као и уметничке обраде народне игре тог типа којима је обележен међуратни период.

У послератном периоду значајан је научни и истраживачки рад пионира етнокорееологије у Србији, сестара Љубице и Данице Јанковић, који ће бити врло интензиван све до средине шездесетих година. Оно што би требало истаћи јесте да крајем педесетих година сестре Јанковић успостављају назив „етнокореологија“ за предмет свог проучавања¹³⁴ и на овај начин отварају пут у развоју нове науке о плесу у Србији, али и потцртавају разлику између фолклорног аматеризма, с обзиром на то да у њиховом етнокорееолошком проучавању нису заступљена подручја кореографије народне игре, извођаштва и педагошког рада у области народне игре. У свом раду, сестре Јанковић и даље остају доследне систему проучавања и анализе, који су успоставиле у претходним годинама, без обзира на то што је у то време Лабанова кинетографија већ изузетно позната и прихваћена међу стручњацима плеса, не само европских, већ и југословенских.¹³⁵

Иако се, како је речено, нису бавиле кореографским радом у области сценске народне игре и музике, сестре Јанковић су објавиле неколико радова у вези са том проблематиком (најзначајнији међу њима је рад под називом „Постављање и режија народних игара“, Јанковић 1949: 63–75), постављајући одређене смернице у процесу *оживљавања традиције* и активно су пратиле дешавања на том подручју у периоду након Другог светског рата кроз сакупљање података (програма, чланака, исечака из новина) о фолклорним фестивалима у Југославији.

Средином педесетих година формирана је друга генерација етнокорееолога у Србији, међу којима су најзначајнији **Оливера Младеновић, Милица Илијин, Слободан Зечевић и Драгослав Џацевић**. Усмерење њихове научне мисли унеколико се удаљује од структуралистичког приступа сестара Јанковић и приближава више антрополошком. Њихов допринос на подручју сценске народне игре такође је значајан, те ће у наредним редовима бити представљена њихова активност, пре свега, у том правцу.

¹³⁴ О томе се сазнаје из писма Данице Јанковић упућеног Мод Карпелес, секретарки међународног удружења за традиционалну музику, 1958. године (Ivancich Dunin 2014: 203, 204). Термин „етнокореологија“ ће 1977. године бити прихваћен у називу радне групе за традиционални плес – Радна група за етнокорееологију (Study Group on ethnochoreology) у оквиру међународног удружења за традиционалну музику ICTM (Исто: 202).

¹³⁵ Сестре Јанковић су већ приликом израде прве књиге желеле да примене Лабанов систем записивања покрета, међутим, одустале су, с обзиром на то да га нису сматрале адекватним за записивање народних игара нашег подручја (Јанковић 1974: 219, 220). Уз велико поштовање њиховог рада, хрватски истраживач традиционалних плесова и кореограф Ивана Иванчан је њихов систем записивања игара критиковао (Ivančan 1971: 314), те је у школу фолклора уводио систем записивања игара према Лабану.

Оливера Младеновић (1914–1988) спада у ред најзначајнијих етнокореолога у Србији. Осим изузетног истраживачког и научног рада, у оквиру којег је била усредсређена на реконструкцију некадашње плесне традиције, Оливера Младеновић је била укључена у актуелна дешавања на подручју сценског приказивања традиционалне игре и музике у Србији у периоду од 1950. до 1980. године. Била је члан организационих комитета и стручних жирија многих сабора народног стваралаштва и фестивала (Ракочевић 2014: 245). Осим што је активно учествовала у оснивању Националног ансамбла „Коло“, она је од 1948. године радила у овом ансамблу најпре као секретар (*Каџалол* 2008: 7), а од 1954. као стручни сарадник (Ракочевић 2014: 238, 239). У току педесетих година објављивала је приказе фестивала народних игара, као и краће стручне текстове у многим дневним листовима, и узима активно учешће на конгресима Фолклориста Југославије. Њена интензивнија научна делатност почиње преласком у Етнографски институт 1962. године, а у том периоду, након три године, брани докторску дисертацију под називом *Коло у Јужних Словена*, капитално етнокореолошко дело. После дисертације етнолога Слободана Зечевића, која је одбрањена 1962. године у Београду, значајно је истаћи да је докторска дисертација Младеновићеве друга из области етнокореологије у Србији, те се период шездесетих може сматрати изузетно плодним на подручју развоја српске етнокореологије.

Међу свим поменутиим етнокореолозима у практичном раду на сценском приказивању традиционалне игре и музике издваја се Милица Илијин, која у ансамблу „Коло“ ствара две кореографије несрпског становништва, Русина и Словака, чије је плесно наслеђе претходно истраживала у Војводини.¹³⁶ Она је, према речима Јелене Јовановић, радила у неколико културно-уметничких друштава као инструктор игре и водила је такође семинаре за народну игру (Јовановић 2002: 321). Међутим, значајнија дела на подручју сценског приказивања народне игре, ипак, не остварује.

Иако је завршио студије етнологије, Слободан Зечевић је допринео и развоју етнокореологије у Србији, а деловао је и на подручју сценске народне игре. Био је, како сам наводи, иницијатор и реализатор идеје да се 1951. године, поводом светског научног скупа у Опатији, организује и „репрезентативни фестивал изворног фолклора“, а од тада активно учествује у раду сличних манифестација (Зечевић 1977: 146). Како би поменути фестивал био спроведен, организовано је, најпре, десет тзв. зонских фестивала који су, како Зечевић истиче, „изнели на видело веома богат фонд народних игара и песама“ (Исто). Даље наводи да је „сеоским фолклорним групама [...] стављено у задатак да одаберу најлепше и најкарактеристичније игре свога краја, избегавајући фолклор других крајева. Исто тако, требало је избегавати туђа сценска

¹³⁶ Извор: www.kolo.rs (приступ 18. 6. 2010).

остварења, пошто је њихово неуко копирање почело да узима маха. Окретање својим изворима било је темељ ренесансе изворног фолклора. Та се традиција очувала и до данас (до 1977. године – прим. В.Б.С.)“ (Зечевић 1977: 146).

Овде би требало скренути пажњу на формулацију „туђа сценска остварења“ у наведеном цитату Слободана Зечевића. Када се говори о сеоским групама, често се сматра да ту и не постоји кореографски приступ, већ су игре из локалног репертоара постављене на сцену њиховим слободним избором, односно, избором вође, који их припрема за сцену. Размишљајући о томе за време писања дипломског рада, у дефинисању термина *стилизиација* истакла сам постојање стилизоване игре не само у извођењу фолклорних група у оквиру градских и сеоских КУД-ова, већ и у приказивању народне игре и музике од стране сеоских група (Бајић 2006: 35). Иако рудиментарни у основи, одређени кореографски поступци ипак постоје, те се, у разматрању стилизованог приступа музичко-фолклорној грађи мора имати у виду стилизација на различитим нивоима – у оквиру различитих параметара игре и музике (видети о томе у поглављу 4.1.). Стога, формулација Зечевића речено и потврђује – да постоје одређена „сценска решења“ која сеоске групе примењују у свом сценском приказу, а које представљају, речима Ивана Иванчана, „reproduktivno folklorno nasleđe“ (Ivančan 1965: 244).

У вези са оживљавањем играчке и музичке традиције, Зечевић доноси значајан податак да су сеоске смотре, или његовим речима, „смотре и фестивали изворног фолклора ужих или ширих подручја“ (Зечевић 1977: 146), подстакле процес оживљавања традиције. У складу са тим, формиран су јасни критеријуми за оцењивање и одабир група, а односили су се, пре свега, на извођачки квалитет и на избор адекватног локалног репертоара. Само такве групе су имале могућност да се пласирају на виши такмичарски ниво, а достигали би и могућност одласка на реномиране фестивале ван земље. Њихов рад је помно праћен од стране одређених стручних људи, међу којима је био поменути Зечевић, често и кореограф Десанка Деса Ђорђевић, а међу етномузиколозима значајну улогу имао је Драгослав Девеић. Зечевић је смотре изворног фолклора видео као врло корисне за науку, с обзиром на то да је путем њих стваран комплетнији фонд народних игара, представљен кроз збирке и антологије народних мелодија и игара (Исто).

О проблемима оживљавања традиције, или, како је то формулисао још један од етнокореолога друге генерације, Драгослав Џацевић, „ревитализације народне орске традиције“, говорено је и осамдесетих година управо од стране овог аутора (Џацевић 1988: 482–488). Допринос Џацевића у сценској народној игри у Србији је, пре свега, кореографски, те је на подручју кореографског стваралаштва формирао један врло индивидуалан начин сценског приказивања, који може бити представљен, да применим његове речи, као „стилизова-

на народна игра“ (Исто: 486–487).¹³⁷ У цитираном раду са Конгреса СУФЈ аутор је, заправо, говорио о „нестанку народне игре“, те промени њене функције у рекреативно-забавну (Исто: 483; Роровић, В. 2004), што и овог аутора приближава општој критици стручњака и истраживача током осамдесетих година, о чему ће бити речи касније.

О оновременим кореографима народне игре у Србији, до скоро није постојао ни један запис, осим кратких прилога у часопису *Мајазин фолклор*, који је излазио у периоду од 2001. до 2006. године и у брошурама ансамбла „Коло“, издатим поводом педесет и шездесет година рада (*Капталот* 1998; 2008). Прво издање посвећено кореографу народне игре издато је тек недавно, 2014. године, од стране београдских етномузиколога, ауторки Маје Красин Матић и Весне Бајић Стојиљковић, у оквиру едиције Српски кореографи народне игре. Посвећено је животу и раду **Десанке Десе Ђорђевић**, играча прве генерације у ансамблу „Коло“, педагога за народну игру, истраживача и кореографа народне игре (Красин и Бајић Стојиљковић 2014). Друго издање, посвећено животу и раду **маистра Бранка Марковића** угледало је светлост дана 2017. године (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017). Због недовољних података о другим значајним кореографима народне игре, међу којима значајно место заузимају **Олга Сковран**, **Добривоје Путник** и **Драгомир Вуковић Кљаца**, у овом тренутку неће бити могуће представити њихов рад и допринос у развоју кореографског стваралаштва у Србији. Међутим, у склопу анализа њихових кореографија биће ипак изнете одређене карактеристике њиховог кореографског рада, приступа народној игри и кореографској композицији.

СТРУЧНА КРИТИКА ОД ШЕЗДЕСЕТИХ ДО ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

Након петнаест година праћења кореографских дела међу градским КУД-овима, етнокореолог Оливера Младеновић истакла је да је период до средине шездесетих био врло плодан у развоју кореографског стваралаштва у тадашњој Југославији, с обзиром на то да је тада настао већи број успешних кореографија или, како је то она формулисала, сценских реализација (Младеновић 1962: 25). Успешност кореографија је проценила захваљујући примени специфичних подухвата кореографа који су кореографије градили на оним играма или елементима који су већ сами по себи занимљиви „по играчкој тех-

¹³⁷ О терминолошким проблемима у вези са „изворним“ и „стилизованим“ репертоаром/КУД-ом видети раније у тексту. О принципима стварања кореографија Драгослав Џацевић је у једном интервјуу истакао да је у својим кореографијама често експериментисао, те је са својим ансамблом „Фрула“ управо због прављења атрактивног програма, врло добро прихваћен широм света (Роровић, В. 2004), а овај београдски фолклорни ансамбл је, иначе, познат по многим и дуготрајним турнејама.

ници, особеном стилу, разноврсности облика и ритмова, по некој изузетној изражајности“ (Исто). Примењиване су, дакле, игре које „представљају саме по себи најмаркантније, најраскошније и најимпресивније игре из разних крајева наше земље. Тешкото, Линђо, Гламочко коло, Буњевачко момачко коло, Шота и друге игре постале су на тај начин синоним наше народне кореографске уметности“ (Исто).

Требало би напоменути да је Оливера Младеновић, иако се није бавила сценским стваралаштвом, већ научним етнокореолошким радом, била врло свесна промена до којих долази када се народна игра и музика за игру преносе и приказују на сцени, те је уочила да је „већ код првих покушаја, а касније још у већој мери, – ма колико да се тежило аутентичности – долазило [...] до извесног стилизовања и адаптације на сцени, што се обично огледа у ограничењу броја извођача, трајања извођења, у редоследу игара (одабраних већ по извесном критеријуму), у тражењу ефектних просторних решења, као и у одабирању прикладних костима – најчешће ношње из разних крајева Југославије“ (Исто: 23). Као врло утицајна личност и у раду ансамбла „Коло“, схватала је да је сценска народна игра нова творевина, и део, да се присетимо синтагме Нахачевског, „живеће“ традиције. Поменутој проблематици је посветила и рад „Традиционално играчко наслеђе и савременост“ (Младеновић 1974: 245–251).

Међутим, тадашњи стручњаци за народну игру и музику, тзв. фолклористи, и етномузиколози из свих република СФРЈ нису делили исто мишљење. Њихова редовна окупљања на годишњим Конгресима фолклориста Југославије (поменути у претходним редовима), али и другим догађајима, као што су били фестивали и организовани састанци, сведоче о формирању тзв. југословенског стручног тима, чији чланови су у сваком тренутку били информисани о актуелним догађајима на подручју фолклорног стваралаштва у заједничкој држави.¹³⁸ Њихов генерални став био је супротан поменутом ставу Оливере Младеновић, с обзиром на то да су били критички усмерени према свакој врсти сценске обраде народне игре и музике. Истовремено, они су своје стручне активности усмеравали ка истраживању некадашње сеоске традиције и учествовали су у савременим процесима оживљавања сеоске традиције у сеоском окружењу (на пример, организацији фестивала сеоских група, такмичења и слично).

Исту појаву примећује и Ана Хофман, која истиче следеће: „Научници (етномузиколози, фолклористи, етнологисти) су седамдесетих и осамдесетих кри-

¹³⁸ И не само што су помно пратили сва дешавања у Југославији, већ су били упознати и са актуелним дешавањима у региону и другим деловима Европе (на пример, Иван Иванчан је редовно посећивао фестивале ван земље и извештавао о њима у хрватском часопису за етнологију и фолклористику, сестре Јанковић су још пре рата биле у кореспонденцији са светским удружењем ИФМС, што се наставило и након рата, Оливера Младеновић је била упозната са свим новим издањима на подручју фолклористике).

тиковали тзв. сценски фолклор и концепт јавних манифестација, истичући њихову значајну улогу у трансформацији традиционалне музике“ (Нотман 2010: 121). Даље наводи да су се ови аутори налазили негде између презервистичког приступа који је заговарао чистоћу фолкора и социјалистичке идеологије развоја у оквиру којих су заговаране промене. Заговарали су, до одређеног нивоа, интеракцију између суседних музичких традиција, као резултат заједништва, који је увеличаван током социјализма као моћна потврда идеологије братства и јединства, али је наглашавана и важност локалног музичког идентитета и њихова аутентичност. Сценска презентација је, према мишљењу Хофманове, интерпретирана кроз правац бинарне опозиције као што је колективно / индивидуално, глобално / локално, традиционално / обрађено, спонтано / фиксно (Исто).

Критике школованих музичара (на пример, Живојина Здравковића и Николе Херцигоње) су још с краја педесетих година биле упућене на популарну народну музику као декадентну, а на Конгресу СУФЈ 1977. године је управо проблематика „штетности“ популарне народне музике била централна тема скупа (према Арнаутовић 2010: 427).

Поменути стручњаци за музичко-играчки фолклор су, углавном, критиковали начине на које сцена мења – усавршава или квари – аутентичну музичку праксу и били су примарно усредсређени на питања вредности сценске стилизације, која је била процењивана као вредна или мање вредна. Са данашње позиције, међутим, није могуће научно потврдити њихова сазнања, с обзиром на то да су базирана на дескрипцији и личном доживљају, а не на објективној аналитичкој процени тадашње сценске народне игре и музике, како би се могле утврдити њихове специфичности и различитости у односу на традиционалну сеоску праксу. Сама промена места извођења (сеоско окружење – сцена), чему се опире целокупна мисао тадашњих истраживача, представља заправо само један сегмент промене и то онај највидљивији.

Осим поменутог, значајно је истаћи да је свака република СФРЈ имала своје стручњаке који су истраживали и писали о традицији из које потичу. Ову појаву истиче и Десанка Ђорђевић, која наводи да приликом уметничког руковођења у КУД-у „Градимира“ у Београду није стварала кореографије на основу плесне традиције из других република, већ је позивала кореографе и плесне истраживаче из тих подручја.¹³⁹

¹³⁹ Подаци добијени у интервјуу јула 2011. године. Осим поменутог, на основу списка кореографија аутора у тадашњем периоду може бити примећено да је понека кореографија са плесовима других република ипак створена од стране наших аутора, иако то није било у пракси. И сама Деса је стварала *Буњевачке игре*, чију дораду је препустила Ивану Иванчану, затим *Невесињско оро* из Македоније, још док је играла у ансамблу „Коло“. Олга Сковран је такође поставила игре из Хрватске, на пример *Игре из Славоније и Посавине* (Сковран 1965: 437), Драгомир Вуковић Кљаца је створио врло упечатљиве игре из Македоније (Ка-

СТРУЧНА ИЗДАЊА О СЦЕНСКОМ ПРИКАЗИВАЊУ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

Иако је још 1959. године Мага Магазиновић у једном од својих чланака истакла да „*danas živimo u stoleću koreografije*“ и да је „*koreografija [...] prestala biti zanat i postala [...] umetnost*“ (Magazinović 2000: 457), недовољно стручне литературе о плесу уопште, а пре свега о сценској народној игри и музици, био је велики недостатак – некада, као и у данашње време. Иако у овом периоду настају капитална етнокорееолошка дела, попут, пет књига Љубице и Данице Јанковић из едиције *Народне игре* (IV–VIII, 1964), затим *Историја игре* из пера Маге Магазиновић 1951. године, *Коло у јужних Словена* Оливере Младеновић, објављено 1973. године, ни једно од њих није посвећено сценској народној игри, изузев чињенице да пружају драгоцену сазнања о народној игри која су, у мањој или већој мери, користили и они који су подучавали игру и обрађивали је за сцену.

Тек 1971. године појављује се приручник, под називом *Folklor i scena*, аутора Ивана Иванчана, које до данашњег дана представља једину стручну литературу о сценској игри на читавом подручју некадашње Југославије. Значајно је указати на чињеницу да је овај приручник, прављен за потребе летње школе фолклора у Хрватској, о којој је већ било речи, постао неизбежна литература свим потоњим генерацијама корееографа, не само у Србији већ и целој Југославији. У недостатку адекватне литературе, ових четрдесетак страна чини до данашњег дана извор елементарног знања за корееографске ствараоце.¹⁴⁰

У уводном делу књиге Иванчан износи запажање да је „*folklor na sceni*“, како именује овај феномен, свакодневна појава, која је постала неодвојиви део друштвеног живота. У време шездесетих и седамдесетих су интензивно разматрана питања до које мере се народна игра и музика могу примењивати на сцени – да ли у облику у којем их приказују сеоске групе или у виду ауторске креације „*za potpuno slobodno skladaње*“ (Ivančan 1971: 6). Поменута несигурност у концептуализовању принципа у стварању корееографија народне игре сведочи о недостатку јасних смерница у процесу развоја овог стваралаштва, односно, у проналажењу исправних решења, до којих се долазило путем бројних експеримената на сцени како би биле постављене најдаље границе у односу према традицији. Тадашњи корееографи су најчешће указивали на потребу да

Ђалој 2008: 29). Понеки „излети“ су постојали, с обзиром на то да су наше ауторе привлачиле, пре свега, игре из Македоније.

¹⁴⁰ Свесна овог великог недостатка за развој сценског стваралаштва у Србији, од 2009. године активно се бавим теоријским радом у области корееографије народне игре, успостављам анализу корееографских дела коју примењујем у монографијама посвећеним Десанки Деси Ђорђевић и Бранку Марковићу, и у многим стручним радовима. Ова докторска дисертација обједињује моја досадашња истраживања и у великој мери доприноси непостојању адекватне литературе у овој области сценске уметности у Србији.

се у кореографском раду ослањају о сеоску народну игру, најчешће у примени кинеритмичких образаца и препознатљивог стила и технике народног играња.

Трудећи се да се утка „добар“ и „узоран“ пут у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру, а с обзиром на то да није постојао школова-ни кадар за ту област фолклорног стваралаштва, Просвјетни сабор Хрватске, односно његов Одбор за музичку културу, осим што је започео са својеврсним школовањем свих оних који су укључени у сценски фолклор (играчи, руководиоци, кореографи), настојао је и да забележи вредне податке и да окупи око себе најеминентније стручњаке из области игре и музике у Југославији. Ова публикација представља својеврсно градиво за похађање семинара, као и увод у даља специјална издања са подручја сценског фолклора (Исто: 7). У оквиру књижице вредне прилоге дали су етнографи и етнокорееолози из различитих република, међу њима Јелена Допуђа из Босне и Херцеговине, Милица Илијин из Србије, Мирко Рамовш из Словеније и Ганче Паитонџијев из Македоније, са циљем да се представе традиционалне народне игре целе Југославије према тзв. плесним зонама, односно, географској подели Југославије коју је средином шездесетих година осмислио Иван Иванчан на основу заједничких плесних карактеристика појединих региона (Исто: 135). Његову методологију усвајали су сви полазници поменуте школе.

Наведени приручник има посебан значај управо због последњег поглавља, који носи назив „Problemi scenske primjene folklorа“, у којем је аутор систематизовао и објаснио кључна начела која је потребно уважити приликом стварања кореографског дела на основама народне игре (Исто: 93–134). Осим избора грађе који би требало да буде ослоњен, са једне стране, на теренска истраживања, а са друге, на доживљено и увежбано извођење, композиција кореографије и структурисање сценског простора представљају кључне елементе у кореографском стваралаштву, који су објашњени у потпоглављу „Poznavanje zakona scene i kompozicije“ (Исто: 119–130). Иако многи стручни термини које је аутор користио у овом раду нису објашњени, те је терминологија углавном прилагођена играчима и кореографима аматерима, како би што лакше усвојили одређена знања, ових неколико страна даје нам значајан увид у размишљање о кореографији народне игре у том периоду, о конкретним стваралачким поступцима и о начинима рада у КУД-овима којима је требало да се обуче тадашњи руководиоци. У поглављу о композиционим принципима и поступцима Иванчанов текст биће детаљније представљен и анализиран.

О издањима појединачних кореографија већ је било речи у контексту кореографија партизанских игара, те је истакнуто да су такве публикације биле врло ретке. Једна од таквих је записана кореографија народних игара из грмечког краја, чији је аутор и издавач кореограф Васо Поповић (Popović, V. 1986). У овој публикацији од шездесетак страна најпре су описане карактеристике

народног играња у грмечком крају, народна ношња и обрасци појединачних игара са анализом. У другом делу публикације представљена је врло детаљно тзв. кореографска разрада, како аутор именује кореографску концепцију, уз дескрипцију и графичке приказе појединих сценских „слика“. Приложени су и нотни записи мелодија игара. На самом крају приручника аутор је дао упутства за постављање кореографије и објашњење коришћених ознака и термина.

Иако осим Иванчановог приручника и ретких примера забележених кореографија друге стручне литературе о кореографији и кореографском стваралаштву није било, наши стручњаци су долазили до информација о таквим издањима изван СФРЈ. У раду „Питање књиге естрадних кореографија наших народних игара“, Оливера Младеновић даје приказ двају најновијих издања из Бугарске и Чешке у којима су представљена значајна кореографска дела (Младеновић 1964: 747–749). У књизи *Бълларски шанци* представљено је дванаест кореографија Маргарите Дикове, главног кореографа Државног ансамбла народних песама и игара из Софије, који је касније добио назив „Филип Кутев“, према његовом оснивачу и уметничком руководиоцу. Свака кореографија, описује Младеновићева, „састоји се из краћег уводног текста о пореклу игре, основној концепцији кореографа, костиму и главног дела – описа игара, и то речима, заједно са музичким изводом“ (Исто: 748). Књига је илустрована цртежима и фотографијама.

Књига на чешком језику носи назив *Taneční tvorba souborů*, и у њој су представљене три најуспешније кореографије са фестивала у Брну 1954. године (у издању Централног дома народног стваралаштва из Прага, 1956). Младеновићева наводи начин на који су кореографије представљене: „Опис једне игре садржи: њен историјат, оригинални теренски запис, објашњење кореографове концепције сценског извођења игре, опис корака (детаљна анализа), методска упутства, опис костима, клавирски извод, оркестарска партитура. Све то је допуњено одличним цртежима“ (Исто: 749).

У приказима књига ауторка, нарочито, истиче озбиљну свест о очувању кореографског стваралаштва код тамошњих фолклорних удружења, као и студиозност и свест о одговорности према сопственом наслеђу. У бугарској књизи је чак наведено да се кореографије записују како би била сачувана врхунска остварења из богатог репертоара овог професионалног ансамбла (у то време је ансамбл навршавао тек девет година постојања), и да се другим бугарским ансамблима пружи „као углед и материјал за извођење на сцени“ (Исто: 747). Младеновићева оштро критикује непостојање кореографских записа код нас, с обзиром на то да поседујемо разноврсно и богато кореографско наслеђе, одличне ансамбле народних игара, кореографе светског гласа, „чије су кореографије (виђене на сцени) оцењене од стране највећих стручњака као уметничка дела која треба да служе за углед“ (Исто: 748). Она истиче да је „сазрело [...] вре-

ме да се те сценске реализације наших народних игара, од којих су неке одиста права ремекдела, фиксирају и објаве, и на тај начин заштите од пропасти која им прети од заборава, али још више, од разних 'кореографа' који их неодговорно преузимају, па 'исто то, само мало друкчије' лансирају као своја дела. Описивање кореографија (као уопште записивање игара) мучан је посао, али углед, вредност и будућност наше сценске игре захтевају да му се приступи и да му приступе најпозванији – сами аутори кореографија“ (Исто: 738). Као највредније, ауторка издваја кореографије из репертоара „Кола“, „Лада“, „Танец“ и „Бранка Крсмановића“, на чијем је челу тада био Бранко Марковић (Исто: 748).¹⁴¹

Значајно је истаћи да су управо на подручју записивања кореографија Мађари и Словаци много допринели развоју ове врсте стваралаштва. Мађарски кореографи и стручњаци за игру су од 1962. године почели са записивањем најуспешнијих кореографија народне игре, уз бележење графичких приказа и мотива игара Лабановом кинетографијом (Náfrádi, Manninger, Lányi 1962).¹⁴² Појединачне делове својих кореографија приказао је и познати словачки кореограф Штефан Носал у књизи *Choreografia l'udového tanca (Кореографија народне игре)*, у којој је примерима кореографија илустровао поједине кореографске принципе (Nosál' 1984).¹⁴³

Јединствену стручну грађу на подручју музике, прецизније, рада са народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима представља приручник Жарка Милановића, издат 1983. испред Савеза аматера Србије (Милановић 1983). Уз опсежан увод о развоју аматеризма и структури народних оркестара у Србији, окосницу у овом приручнику представљају практична упутства о оркестрацији, прецизније, о аранжирању народних мелодија за народне оркестре и певаче у КУД-овима. Аутор се дотиче и питања избора музичког програма и материјала, те кроз издвајање основних музичких параметара (мелодије, хармоније, ритма, темпа, артикулације и динамике) упућује на основне принципе у изградњи музичке компо-

¹⁴¹ Тек 2001. године записана је прва кореографија македонског ансамбла „Танец“, под називом Копачија (Тренески 2001), док у ансамблима „Ладо“ и „Коло“ до сада још није учињен први покушај те врсте.

¹⁴² Поменуто прву скрипту о записаним кореографијама сам добила љубазношћу етнокореолога Јаноша Фугедија из Будимпеште, са ким сам 2013. године обавила и интервју у вези са развојем кореографског стваралаштва на подручју народне игре у Мађарској и њиховим приступима обради народне игре за сцену.

¹⁴³ Ово издање представља својеврстан уџбеник, који се и данас активно употребљава код студената Академије за игру у Братислави. Захваљујући подацима из интервјуа са Владимиром Марушином, професором кореографије на поменутој Академији, који сам обавила 2013. године, кореографско стваралаштво Штефана Носала и данас представља смерницу у раду многих кореографа, а његов начин кореографског стваралаштва, базиран на развијању играчких мотива, још више је развијан у потоњим годинама у Словачкој. Према мишљењу Марушина, кореографије које су створане на подручју некадашње Југославије представљају најелементарнији вид сценске примене народне игре (Владимир Марушин, интервју).

зиције већих форми, као што су сплетови народних мелодија (Исто: 21–46). Уз многе предлоге како побољшати рад у народним оркестрима, овај јединствени приручник у Србији представља значајну стручну литературу намењену уметничким руководиоцима оркестара.

РАЗВОЈ И НЕСТАНАК НАЦИОНАЛНОГ БАЛЕТА

С обзиром на то да је цео међуратни период протекао у знаку модерног плеса и балета, потребно је на самом крају поглавља о сценској народној игри од Другог светског рата до деведесетих година дати одређене податке о развоју и нестанку националног балета, односно, балета са елементима народне игре, будући да је управо веза између балета и народне игре била веома изражена у овом периоду.¹⁴⁴

Према подацима које наводи Јелена Шантић, после завршетка рата отварају се нове перспективе балета у свету. Модели који се код нас јављају у домаћем стваралаштву разнолики су и под утицајима су разних стремљења. Многи су отишли у иностранство, посебно Руси и тамо су остали. Међутим, како наводи Шантићева, 1947. године овацијама је дочекан балет *Охридска лејенда* Стевана Христића у кореографији Маргарите Фроман, у којој су у главним улогама наступили Паула Селиншек и Димитрије Парлић (Шантић 1995: 504–505).¹⁴⁵ Каква је то била кореографија Маргарите Фроман, Шантићева детаљно описује: „Кореограф Маргарита Фроман је уткала изворне мотиве и елементе македонског фолклора, али и мотиве са других наших простора. Они су задржали основне карактеристике, посебно у скупним играма, колима. Аутентични су облици отворених кола, затим држање играча (укрштене руке, држање око струка или за рамена), однос мушких и женских играча, меко играње са благо подигнутим полупрстима, хитра чипкаста укрштања са избацивањима ногу из колена, наглашавање удараца петом и подметање једне ноге иза друге, посебно у синкопама. Мушке игре су пуне скокова и доскока у получучањ и чучањ. Безброј маштовитих варијанти и њихово комбиновање дали су прави кореографски вез“ (Исто: 505).¹⁴⁶

Након *Охридске лејенде* следи ново домаће балетско дело на фолклорним мотивима *Лицијарско срце* Крешимира Барановића у кореографији Дими-

¹⁴⁴ У монографији Бранка Марковића разматрала сам проблематику кореографија народних игара са елементима балета и балета са елементима фолклора (Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017: 154–161).

¹⁴⁵ У потпуно реорганизованом балетском ансамблу, по завршетку Другог светског рата, кореографски темељ и остваривање визионарске уметничке политике представља рад Димитрија Парлића (1916–1986). Остварио је изузетно обиман кореографски опус, а нека дела, као „Ромео и Јулија“ (1949), изводе се и данас. Извор: www.narodnoporozoriste.rs (приступ 10. 10. 2015).

¹⁴⁶ Балет *Охридска лејенда* базиран је на историјској причи о ослобођењу од Турака, што се у тим временима повезивало са херојством и ослобођењем од Немаца. О *Охридској лејенди* видети више у радовима музиколога Надежде Мосусове (Мосусова 2004: 174–175).

трија Парлића 1951. године, следи *Ђаволу на селу* Франа Лотке у кореографији Пие и Пина Млакара 1957. године, затим *Симфонијски њиријџих* Петра Коњовића у кореографији Димитрија Парлића 1962. године, и као последњи у низу, *Симфонијско коло* Јакова Готовца, које кореографише балетски играч, кореограф и познавалац народне игре Бранко Марковић 1974. у Народном позоришту у Београду (Исто: 507–508).

Осим Димитрија Парлића, Маргарите Фроман, Пие и Пина Млакара и Бранка Марковића, значајан допринос националном кореографском стваралаштву дали су Вера Костић са бројним поставкама међу којима се издвајају „Жар птица“, „Копелија“, „Птицо, не склапај своја крила“, „Даринкин дар“, „Кармен“ и Мира Сањина са балетима „Салома“ и „Балада о месецу луталици“. И ови кореографи су знатним делом креирали на музику југословенских композитора, међу којима су и Фран Лотка, Миховил Логар, Енрико Јосиф, Зоран Христић и други.¹⁴⁷ Почетком осамдесетих година, тачније 1981,¹⁴⁸ појављује се још једна верзија балета под називом *Лицијтарско срце* Крешимира Барановића у кореографији истакнутог балетског играча и кореографа Владимира Логунова. Милица Зајцев наводи да је аутор, мењајући незнатно либрето, на уобичајени начин третирао спој класичног балета и стилизације славонског фолклора (Зајцев 2014: 176).

Тек од 2000. године поново ступају на сцену елементи из наше традиције у оквиру балетских дела савремених аутора. Према подацима Милице Зајцев, „у Српском народном позоришту изведена је марта 2001. године *Кошћана*, на музику 'Симфонијског триптихона' Петра Коњовића, коју је Логунов кратко радио са новосадским балетским ансамблом, тако да ова балетска импресија оставља утисак пројекта у настајању, који заслужује заокружену обраду“ (Исто: 183). Осим тога, значајно је споменути и напоре које остварују савремени аутори подсећајући јавност и плесне уметнике на изузетан допринос Маге Магазиновић: „Маја 2000. за *Балканску њласџику*, која је одиграна у Народном позоришту у Београду, сцена на V спрату, Логунов је са члановима београдског Балета и малим ученицама из школе 'Лујо Давичо' сачинио, добро прилагођену целој представи, поставку игре, коју је требало да Тања Поповић боље стилски уједначи са својим сценским покретом. Тиме би се постигао примеран склад са режијском концепцијом Иване Вујић, аутора (заједно са С. Миловановић) овог сценског приказа дела *Мој животи* Магдалене Маге Магазиновић.“ (Исто). Поставке савремених аутора одликује различитост кореографског израза, стваралаштво према сопственом либрету и још израженија тежња ка коришћењу музике српских композитора: Светомира Настасије-

¹⁴⁷ Извор: www.narodnopozeriste.rs

¹⁴⁸ Јелена Шантић даје други податак о години настанка овог дела – 1979. године (Шантић 1995: 507).

вића, Рајка Максимовића, Зорана Ерића, Станка Шепића, Војислава Вокија Костића, као и непосредном сарадњом са њима.¹⁴⁹

Чињеница јесте да је сваки кореограф на свој начин инкорпорирао елементе народних игара у балетску структуру и развио оригиналну кореографску форму.¹⁵⁰ Питање појединачних кореографских израза, међутим, увелико би проширило обим овог рада. Значајно је, ипак, указати на појачано интересовање поменутих балетских уметника за примену народне игре и музике у кореографским делима, што се задржало све до средине седамдесетих година. Нестанак тзв. националног балета, односно, удаљавање нашег балета од тенденција у његовом почетном развоју, можда треба тражити у чињеници интензивног развоја фолклорних удружења који су народној игри приступили на другачији начин и успели да обухвате већи број љубитеља ове сценске уметности.

У наставку су представљене карактеристике сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у послератном периоду у Србији.

СЕЛА	ГРАДОВИ
Сеоске групе	Културно-уметничка друштва (КУД-ови)
Културно-уметничка друштва (КУД-ови)	Државни ансамбл „Коло“, Београд Друге државне институције

Схема 4: Структура културних активности од Другог светског рата до деведесетих година

¹⁴⁹ Извор: www.narodnopoistoriste.rs.

¹⁵⁰ Овај процес у балету Шантићева назива „балетизацијом фолклора” (Шантић 1995: 502) и објашњава га као „поступак коришћења фолклорних елемената њиховим уношењем у другу структуру, у којој се препознају детаљи узетог мотива, али уз више елемената балетског кода” (Исто). Према мом истраживању овог феномена, адекватнија би била формулација *фолклоризација далеша*, јер балетизација фолклора би требало да се односи на промене у кореографији народне игре (више о томе: Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017: 161).

БЕОГРАД И ГРАДОВИ СРБИЈЕ

- Друштвени живот
 - Концерти фолклорних група
 - Концерти новокомпоноване народне музике
 - Фолклорни фестивали
 - Представе националног балета
- Удружења
 - Културно-просветне заједнице (КПЗ)
 - Културно-уметничка друштва (КУД)
 - Савез аматера Србије
 - Ансамбл „Коло“
 - Савез удружења фолклориста Југославије (СУФЈ)
- Оркестри народне музике
 - Народни оркестар РТБ-а
 - Секстет Душана Радетића
 - Народни оркестар Живковић
 - Народни и тамбурашки оркестар ансамбла „Коло“
 - Народни оркестри КУД-ова
- Плесни репертоар
 - Сеоске и градске народне игре
 - Фолклорни балет у Народном позоришту у Београду
- Значајне личности – етнокорелози и истраживачи народних игара, и уметнички руководиоци Народног оркестра РТБ-а и других радијских оркестара
 - Мага Магазиновић, Љубица и Даница Јанковић, Оливера Младеновић, Милица Илијин, Слободан Зечевић, Драгослав Џацевић
 - Властимир Павловић Царевац, Душан Радетић, Радојка и Тине Живковић, Божидар Боки Милошевић, Љубиша Павковић
- Кореографи народне игре
 - Олга Сквран
 - Добривоје Путник
 - Бранко Марковић
 - Десанка Ђорђевић
 - Драгомир Вуковић Кљаца

- Композитори / музички аранжери
 - Стеван Христић, Миленко Живковић, Драгутин Чолић, Љубомир Бошњаковић, Божидар Трудић, Јосип Славенски, Михаило Вукдраговић, Станојло Рајичић, Миховил Логар, Никола Херцигоња, Ђорђе Караклајић, Бора Илић, Перо Готовац, Бора Јанковић, Душан Скворан, Крешимир Барановић, Цвјетко Рихтман, Светолик Пашћан, Петар Јосимовић и др.
- Игра и музика у образовању
 - Течајеви за народну игру у Војводини
- Државне институције
 - Музиколошки институт САНУ у Београду
 - Одељење/Одсек за историју музике и музички фолклор на ФМУ у Београду
 - Радио Телевизија Београд, ПГП РТБ

СЕЛА СРБИЈЕ

- Сеоске групе
- Сеоски КУД-ови
- Такмичења сеоских група
- Сабори народног стваралаштва

Схема 5: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од Другог светског рата до распада СФРЈ (1941–1991)

4. ПЕРИОД ОД РАСПАДА СФРЈ (1991)

Након распада Југославије, Србија је пролазила не само кроз неколико друштвено-политичких формација,¹⁵¹ већ и кроз изузетно тежак период у својој историји. Распад земље, рат и немаштина, тешка политичка, друштвена и економска ситуација у земљи, драстична промена становништва са неколико стотина хиљада досељених српских избеглица из Хрватске, Босне и Херцеговине, Косова и Метохије, оставили су траг и у духовној култури српског на-

¹⁵¹ После распада СФРЈ Србија остаје у федерацији са Црном Гором и заједно проглашавају Савезну Републику Југославију (СРЈ) 1992. године. Ова држава је постојала до 2003. године, када републике чланице доносе одлуку о промени својих односа и проглашавају државну заједницу Србија и Црна Гора (СЦГ). Осамостаљивање Републике Србије (и Црне Горе) дешава се 2006. године и у тој државотворној формацији Србија и данас постоји.

рода. Етномузиколог Јелена Јовановић наводи да су „спољашњи и унутрашњи психолошки притисак и економска беда учинили да део српског друштва осети унутарњу потребу за хомогенизацијом, али и самопреиспитивањем“ (Јовановић 2003: 541).

Иако је тешка кризна ситуација у земљи и региону подстакла развој новог патриотизма и узбуркала најосетљивије сегменте националне културе и традиције, повратак традицији и аутентичном звуку десио се непуне две деценије раније. Услед напора мањег броја појединаца, следбеника идеје „о пуноћи смисла њеног оживљавања“ (Јовановић 2012: 2), као и њихових удружених идеја у циљу стварања новог и другачијег уметничког израза од дотадашњег, оживљавање традиције од средине деведесетих година постаје масовније и постепено прелази „и подручје *dominantne kulture*“ (Zakić, Nenić 2012: 170). Условљен, дакле, друштвено-историјским збивањима у земљи и региону, развојем новог патриотизма и потребом за истицањем националног идентитета, оживљавање традиције у Србији у овом периоду представља изузетно сложени друштвени покрет.

Окретање ка прошлости, традицији и оживљавању сеоских облика игре и музике, али и њихово осавремењивање, дали су снажан импулс развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике код нас. Овај процес је паралелно захватио и друге сегменте српске музичке/песне културе, који се односе на сферу струке у овим областима, а то је институционализација и формирање образовног апарата за увођење традиционалне музике и игре у музичке, односно, балетске школе, развој професионализације, развој фолклорног аматеризма и све већа улога етномузиколога у самом друштву (кроз практично деловање у оквиру тзв. примењене етномузикологије).

Не би требало заборавити и чињеницу да се оживљавање традиције у Србији деведесетих година није развијало изоловано. Како новија истраживања сведоче, одређени импулси његовом развоју долазили су и са запада и са југоистока, али када је реч о традиционалном инструментаријуму и њиховом укључивању у оркестре, утицај је, пре свега, долазио са југоистока, на пример, са македонским солистима и оркестрима (Јовановић 2012: 11), али и музичко-плесним узорима у бугарској пракси, у којима су и након Другог светског рата задржани традиционални инструменти у саставу класичних оркестара, а такву праксу наставили су и до данашњих дана. Услед примене заједничких традиционалних инструмената са читавог простора централног Балкана и њихове актуелизације у току деведесетих година, као што је случај са кавалом, у овом периоду се, више него икад до сада може говорити о концептима интеркултуралне размене и транскултуралности (Zakić 2014: 269–278).

Окретање прошлости и велико интересовање за традиционалну сеоску музику и игру може се приметити највише у градовима, међу омладином нове

генерације. Правећи паралелу са масовношћу у аматеризму након Другог светског рата, и у овом периоду, након ратова деведесетих на простору некадашње Југославије, у Србији може бити примећен нови талас „оживљавања традиције“, са другачијим циљевима, новим идејама, и даље снажном потребом за сценским приказивањем традиционалне српске игре и музике. Према Јелени Јовановић која разматра проблематику оживљавања традиционалне музике у градовима, што се свакако може применити и на традиционалну народну игру, масовност у бављењу традиционалном музиком није ствар градске моде, ни жеља за забавом. Јер, ни у ком случају не би се догодило „да се у тако кратко време истакне толико одличних младих група и солиста, који својим наступом сведоче о својеврсном континуитету – непрекинутом трајању певачке песме као *матерње мелодије*“, истиче Јовановићева (Јовановић 2000: 42).¹⁵²

Услови који у граду обезбеђују прихватање некадашње сеоске музике очигледно постоје, њих објашњава Јелена Јовановић, наводећи два разлога: „То се делимично може објаснити срећном околношћу да су ове песме, по својој великој експресивности и скупености музичких средстава, веома блиске естетици рока, на коме данас одраста значајан део градске младежи. С друге стране, људско биће, *заробљено* градским начином живота свакодневно се суочава са сваковрсним отуђењем и атаком на сва чула. У таквим условима, јавља се потреба да се, на неки начин, *ојме* део времена, део стварности, за песму која омогућава нешто што други музички жанрови не допуштају, или бар не на тај начин“ (Јовановић 2000: 33). Како запажа и етномузиколог Драгица Панић-Кашански, разматрајући појаву „нове“ звучности песама у савременом друштву, „чини се да на селу није више тако лепо оно што је познато и обично, а и у граду постаје све лепше – необично, што значи да је секунда променила *место становања*“ (Панић-Кашански 2003: 526). Управо из поменутих разлога градови имају могућност да постану нова расадишта у којима ће се неговати али и развијати традиционална уметност, а нарочито њени сценски облици. И како је већ истакнуто, у тешким условима у којима су се у то време налазили и земља и друштво, бег од стварности и борба за духовни опстанак, учинили су да човек пронађе упориште управо у традицији.

На селу, међутим, данас скоро уопште нема изгледа да се традиционална музика и игра наставе. „Сеоска младеж, на којој би требало да почива тај задатак, тежи (уз малобројне изузетке) остварењу културног модела преузетог из града и у тим настојањима углавном напушта реликте старог начина живота“, наводи Јелена Јовановић (Јовановић 2000: 33).¹⁵³ Градска омладина, међутим,

¹⁵² Јелена Јовановић наводи да је у исто време – током деведесетих – присутно и масовније приклањање православној цркви и да се „управо у новоформираним круговима младих верника нашао знатан број поклоника ове врсте музике и редовних посетилаца ове врсте концерата“ (Јовановић 2003: 542).

¹⁵³ Осим тога, Јелена Јовановић наводи како сеоска младеж не жели да учи певање од старијих

све више показује да могу да буду достојни настављачи прекинуте нити традиционалног музичког и играчког наслеђа. Без обзира на њихову генерацијску удаљеност од традиционалне сеоске културе и њених обележја, млади из градских средина могу сасвим верно да интерпретирају традиционалну сеоску песму, свирку или игру. Њихови основни мотиви у овом приступу чине да њихов звук и израз постану заиста препознатљиви.¹⁵⁴ Говорећи о интерпретацији сеоске песме, што може бити речено и за свирање и игру/плес, Јелена Јовановић додаје: „Са тих позиција, они лако и сигурно, следећи свој осећај и, можда, генетску поруку, улазе у свет сеоске песме видећи у њој чак и идиличну слику сеоског живота, обичаја и односа“ (Јовановић 2000: 33).

Многи домаћи ствараоци на пољу музике окрећу се традиционалном звуку, са мање или више успеха у сопственој интерпретацији. Њихови разлози нису они малопре побројани, већ пре свега приклањање савременим токовима, односно, како наводи Димитрије Големовић, они се окрећу овој врсти музике „postavši svesni činjenice da je muzika zasnovana na tradicionalnoj seoskoj osnovi doživela pravi bum“ (Golemović 2006: 43). Развој новог музичког правца у Србији, именован *world music*, који представља, заправо, сценски жанр у оквиру музике, значајан је за развој сценског приказивања традиционалне музике код нас, нарочито у оквирима настанка и развоја неотрадиционалних вокалних, инструменталних и вокално-инструменталних састава.¹⁵⁵ О овим групама у овом раду неће бити речи, будући да нису имале и још увек немају директан утицај на развој сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији.

Интересовање за извођење традиционалне музике на начин што ближе сеоском извођењу утицало је, поред свега наведеног, и на фолклорни аматеризам и професионализам, тј. на развој градских КУД-ова и Националног ансамбла „Коло“. Након распада СФРЈ, КУД-ови и уметнички ствараоци свих република некадашње Југославије окренули су се сада сопственој фолклорној грађи, тј. примени музике и игре из традиционалног наслеђа из ког потичу (Maners 2002: 90; Бајић 2006: 20; Zakić, Rakočević 2011: 226). У овим напорима на простору Србије значајну улогу имао је Центар за проучавање народних игара Србије, основан 1990. године у Краљеву, на иницијативу неколицине стручња-

из свог села, већ, доласком у градове, они то чине попут градских певачких група, посредно, преко аудио-снимака (Јовановић 2000: 33).

¹⁵⁴ Говорећи о томе, са аспекта неговања вокалне традиције, Јелена Јовановић наводи примере певачких група, које негују овакав начин певања (више о томе Јовановић, Милановић 2000: 37). Са аспекта инструменталне традиције, у случају кавала, сведоче новија етномузиколошка истраживања (Јовановић 2012: 1–27; Zakić 2014: 268–278).

¹⁵⁵ Више о томе: Марковић 2004: 48–51; Golemović 2006b: 233–244; Đorđević 2012: 98–132; Zakić i Nenić 2012: 166–171, и др., као и издања магазина *Етноумље* испред World music асоцијације Србије (www.worldmusic.org.rs).

ка и познавалаца народне игре.¹⁵⁶ Центар је убрзо премештен под окриље Факултета музичке уметности у Београду, где су уз ангажовање професора и студената етномузикологије реализовани многи едукативни садржаји (семинари) и теренска истраживања, под дугогодишњим руковођењем проф. др Оливере Васић (1990–2015), етнолога и етнокореолога, која је у значајној мери и обликовала његову програмску политику.

Усмерење ка традиционалом звуку дало је снажан импулс развоју многих сектора на плану развоја музике, од којих су важнији следећи: развој традиционалног певања у оквиру певачких група у КУД-овима, оживљавање или „актуелизација“ (Јовановић 2012: 2) традиционалних инструмената, увођење традиционалних инструмената у оркестре КУД-ова, развој образовања на подручју традиционалног певања и свирања на традиционалним инструментима и све значајнија улога етномузиколога у поменутих областима. У следећим редовима даће се осврт на развој појединачних сегмената како би се приказао њихов удео у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији.

По угледу на рад на семинарима поменутог Центра, који је подразумевао одвојене вежбе за женске и мушке певачке групе, и у КУД-овима је започет рад са одвојеним мушким и женским певачким групама које су због значајног ангажовања њихових чланова прерасле у посебне секције. У њима се развијао програм базиран на извођењу традиционалних песама или њиховој обради уз народни оркестар. Иако су певачке групе постојале и раније у понеким београдским друштвима (на пример, у КУД-у „Градимира“), оне су биле углавном припојене фолклорном ансамблу или састављене од чланова фолклорног ансамбла, које су развијале и самосталан певачки програм, али је он био углавном праћен народним/тамбурашким оркестром. Певачке групе у оквиру КУД-ова у овом периоду настају управо да би интерпретирале традиционалне песме у традиционалном маниру, при чему окосницу методолошког рада чине теренски или нотни записи.

Осим утицаја Центра, подстрек развоју традиционалног певања у КУД-овима имало је оснивање етномузиколошких одсека за традиционално

¹⁵⁶ У настојању да се у Србији настави рад на едукацији у области народне игре и музике, услед ратних околности и немогућности похађања познате школе фолклора у Хрватској под руководством Ивана Иванчана (коју су годинама у великом броју посећивали и наши играчи, учитељи народних игара, уметнички руководиоци КУД-ова, кореографи аматери и познаваоци народне игре Србије), група стручњака, међу њима Десанка Ђорђевић, Славко Пановић и Оливера Васић, уз подршку Мирка Станковића из Краљева, основала је 1990. године Центар за проучавање народних игара Србије у Краљеву (Семинари 2005). На иницијативу Оливере Васић Центар је 1992. године премештен на Факултет музичке уметности у Београду (1992–2011), у једном кратком периоду био је под окриљем ансамбла „Коло“ (2011–2012), да би 2013. године постао независно удружење са унеколико промењеним називом – Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије (скраћено ЦИОТИС).

певање и свирање на традиционалним инструментима у појединим музичким школама Србије. Међу њима нарочито је значајно деловање таквог одсека у МШ „Мокрањац“ у Београду од 1995. године, под руководством етномузиколога проф. др Сање Ранковић. Осим пионирског деловања у овој области и успостављању сасвим новог едукативног програма и методологије рада на нивоу институције, значај овог, као и других етномузиколошких одсека који су из године у годину оснивани по многим градовима Србије, био је и у стварању будућих кадрова за стручно вођење певачких група, развоју професионализације на подручју традиционалног певања и уопште у популаризацији ове врсте певања у нашем друштву (Ранковић 2001: 32; Ranković 2016: 179–184).

Осим све интензивнијег развоја певачких секција у оквиру КУД-ова, као и самосталних певачких група, у периоду након деведесетих значајна је популаризација традиционалних инструмената и њихово увођење у оркестарске саставе класичног типа, нарочито у оркестре КУД-ова, као и формирање засебних инструменталних и вокално-инструменталних састава сачињених од традиционалних инструмената (Јовановић 2012: 11). Такође, развоју и популаризацији појединих инструмената, допринело је и формално образовање у оквиру етномузиколошких одсека у музичким школама у Србији, као и неформално образовање у оквиру семинара Центра.

У оквиру, дакле, класичног састава оркестра КУД-а, који је подразумевао поделу на мелодијске, хармонско-ритмичке и ритмичке инструменте, на нивоу мелодијског обогаћења, уводе се традиционални инструменти; поред већ присутне фруле, у овом периоду уводе се и свирале других типова, на пример дудук, двојнице, кавал, али и гајде, тамбуре и трубе.¹⁵⁷ Свирачи на овим инструментима постали су активни чланови оркестара, значајно учествујући у обликовању звука музике за игру, те се читави сегменти мелодијског тока поверавају традиционалним инструментима у њиховом солистичком извођењу. Њихова улога није више колористичка или имитативна као у ранијим годинама, већ суштински важна за осликавање музичког идиома одређеног географског подручја. Врло често, свирачи на традиционалним инструментима постају актери и у сценском простору, и то на начин да излазе из простора предвиђеног за оркестар (који је најчешће позициониран на маргинама сценског простора – са стране или у позадини), са одређеном улогом у комуникацији са играчима фолклорног ансамбла у оквиру одређеног сценског приказа.

Промена у саставу оркестра, односно, његово обогаћивање традиционалним инструментаријумом, условила је промену и у звучности оркестра. Упоређујући са претходним деценијама, када је забележен најпре симфонијски звук (пре свега у ансамблу „Коло“), затим виолински, касније хармоникашки, у овом

¹⁵⁷ Увођење и других традиционалних инструмената у оркестре, попут двојница, дипли, зурли је, с обзиром на њихову нетемперованост, теже, али не и немогуће (Заквић предавање, 2013).

периоду се значајно истиче и звук традиционалних инструмената. Њихово присуство у оркестрима изискивало је другачији приступ музичком аранжману, с обзиром на то да је било потребно прилагодити многе музичке параметре могућностима традиционалног инструмента, његовом штиму, а посебно боји. Са друге стране, уласком у веће инструменталне формације, некадашња функција традиционалних инструмената, која је подразумевала њихово солистичко извођење, промењена је (Zakić 2014: 273). Тачније, у вези са њиховом позицијом у оркестру, можемо рећи да им је поверена и даље водећа мелодија, те своју солистичку функцију они на изванредан начин и задржавају – али сада у другим околностима. Поставши интегрални део оркестра и могућности инструмената (и самих свирача) временом су се проширивале и надограђивале.¹⁵⁸

Семинари Центра су и на подручју оживљавања инструменталне традиције и аранжирања народних мелодија имали велики значај, нарочито јер је то била једна од ретких прилика где је такво знање пружано. Без обзира на то што је на семинарима Центра, ипак, преобладавао рад на народној игри, кроз одређене практичне вежбе на скоро сваком семинару реализовани су часови за поједине традиционалне инструменте (свирале, дудук, двојнице, гајде, диле, тамбуре), на којима су предавали познатији народни свирачи, међу којима су били Бокан Станковић, Дарко Мацура, Крстивоје Суботић, Добривоје Тодоровић, Бора Бинач (Семинари 2015).¹⁵⁹

Од 1992. до 2003. године, најпре повремено, а затим из године у годину врло интензивно, познати музичар на тамбурашким инструментима и музички аранжер Иван Сабо одржавао је предавања и практичан рад на аранжирању народних мелодија, пружајући потребна знања из композиције и оркестрације.¹⁶⁰ Од 2000. до 2003. године је то постала пракса и у раду са оркестром

¹⁵⁸ О томе говори и случај народног фрулаша Добривоја Тодоровића (рођ. 1934. године) који је захваљујући сарадњи са народним оркестрима и искуством стеченим кроз солистичке наступе, камерно музицирање и сарадњу са другим музичарима и оркестрима, комплетније развио своје доживљавање музике, технику свирања и креативност у стварању нових народних мелодија (Закић 2015: 310).

¹⁵⁹ Од 2003. до 2005. године на семинарима Центра сам предавала и свирање на хармоници (Семинари 2005: 27–29).

¹⁶⁰ Предавања о аранжирању народних мелодија под менторством Ивана Сабоа одржавана су у годинама: 1992, 1994, 1997. (2 пута у току године), 1998. (2 пута), 1999, 2000. (два пута), 2001. (2 пута), 2002. (2 пута), 2003; под менторством Весне Бајић од 2003. (други семинар) до 2005. године (Семинари 2005: 6–29). С обзиром на то да сам две године раније и сама похађала часове аранжирања код Ивана Сабоа, истовремено на студијама етномузикологије похађала часове из предмета Оркестрација, а уз то, била и врло активан свирач на хармоници у Народном оркестру КУД-а „Иво Лола Рибар“ и у поменутом оркестру, „Семинарцу“, аранжирању народних мелодија сам се тих година посветила у потпуности. Из моје перспективе, специфичности музичког аранжирања Ивана Сабоа могле би бити описане као слободан приступ, у смислу изналагања бројних могућности за решавање тоналних и хармонских „проблема“ у мелодији, при чему је велику пажњу поклањао драматуршком обликовању музичког тока, те паралелном праћењу збивања у играчком/кореографском току.

који је понео име „Семинарац“, а чија улога је била да на семинарима снима припремљене аранжмане мелодија за потребе звучног архива Центра.¹⁶¹ Од 2003. до 2005. године предавања и практичан рад наставља ауторка ових редова, тада још као студент етномузикологије на ФМУ у Београду (*Семинари* 2005: 27–29).

У погледу рада на обради народних мелодија узор је свакако представљао Велики народни оркестар Радио телевизије Србије под управом Љубише Павковића, без обзира што у њему осим фруле, други традиционални инструменти нису заступљени. Истраживања показују да је хармонизовање народних мелодија рађено, како то Бојана Кнежевић наводи, у маниру „радијских, новокомпонованих песама тог времена, што се као стандард усталило и примењује се и дан данас“ (Кнежевић 2015: 18).

Аранжирање народних мелодија за потребе сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру постало је у периоду од деведесетих година озбиљан предмет рада руководиоца оркестара. Иако није још у довољној мери развијен, будући да нема адекватног образовања за ову област, а и на семинарима Центра се већ годинама не реализује озбиљнији едукативни програм посвећен овој проблематици, потреба за тим ипак постоји. Нарочит проблем који може бити примећен у савременом сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру јесте неусклађеност музичког аранжмана и кореографије народне игре, услед несарадње њихових аутора – аранжера и кореографа, али и чињенице да музички аранжери најчешће нису обучени сценској народној игри, али и обрнуто, кореографи нису музички образовани.

Развоју музике за игру у овом периоду значајно је допринела делатност дугогодишњег корепетитора Центра и записивача народних мелодија, Маринка Попова, музичара на хармоници. Записи, обједињени у десет самосталних збирки које су излазиле у периоду од 1996/7. до 2008. године, у оквиру едиције *Мелодије ијара Србије* (Роров 1996/7–2008), коришћени су, не само ради корепетиције на семинарима Центра и у раду оркестра „Семинарац“, већ и у раду фолклорних ансамбала, а посебно на изради кореографија народне игре. Издања пружају исцрпну грађу са терена, с обзиром на то да је у њима обједињена готово сва музика за игру из различитих подручја Србије, сакупљана и бележена од свих досадашњих истраживача Центра.¹⁶²

¹⁶¹ У поменутим годинама и сама сам учествовала у раду оркестра „Семинарац“, свирајући хармонику у оркестру. У погледу заступљености инструмената, у оркестру „Семинарац“ постојали су и народни инструменти (гајде, фруле, двојнице, тапан, тамбуре), као и класични (виолине, виоле, хармоника, кларинет, саксофон). Састав оркестра је, дакле, био разноврстан и бројан, и може се рећи представљао је прототип оркестра за извођење кореографија народне игре.

¹⁶² Иако су музички примери записани углавном једногласно, са једноставном хармонизацијом, без мелодијских украса као значајних стилских одредница, обједињени примери музике за игру и целокупна едиција представља, заправо, јединствено издање у нас.

У погледу популаризације традиционалне народне музике, Радио телевизија Београд и раширена радио-дифузна мрежа локалних радија и даље су имали велику улогу; задржали су концепцију претходних година, или, може се рећи, чак више су се окренули емитовању традиционалне народне музике у одређеним програмима који су ипак и даље били ретки. Требало је задовољити различите укусе публике и пружити музику и других жанрова, те су КУД-ови и ансамбл „Коло“ и даље били промотери традиционалне игре и музике, али у сценском, тј. стилизованом облику. Међутим, у новоформираним одсецима за етномузикологију у нижим и средњим музичким школама, као и на одсецима/катедрама за етномузикологију на факултетима у Београду и Новом Саду, традиционална музика – традиционално певање и свирање на традиционалним инструментима – третирана је у свом оригиналном виду, без обраде, са примарном улогом едукације и научног истраживања, а секундарном улогом за јавно приказивање.

Делатност етномузиколога у друштву на подручју практичног и педагошког рада у овом периоду је веома изразита, и то не само у оквиру поменутих институција, већ и у оквиру семинара за народну игру и музику,¹⁶³ радом у градским и сеоским КУД-овима и ансамблу „Коло“, као и ангажовањем у правцу организовања културних догађаја¹⁶⁴ и формирања одређених састава за сценско приказивање.¹⁶⁵

Све до сада речено односи се на развој традиционалне музике деведесетих година. На подручју традиционалне игре, међутим, увиђа се неколико значајних карактеристика, а то су: развој градског аматеризма и професионализма у КУД-овима и ансамблу „Коло“, померање фокуса са стилизоване на већу примену традиционалне игре на сцени, нови начини сценске обраде народне игре, развој средњег образовања на подручју традиционалне игре, увођење етнокоореологије у студијски програм етномузикологије, интензивно теренско истраживање сеоске плесне традиције и њено архивирање у институцијама.

Четири групације фолклорних ансамбала које су оформљене после Другог

¹⁶³ У области традиционалног певања предавачи су углавном етномузиколози, али то није случај са практичним овладавањем свирањем на традиционалним инструментима. На семинарима Центра су и студенти етномузикологије врло често били ангажовани за поједина подручја (и сама сам била активно укључена у припремни рад на записивању народних мелодија и игара, али и у педагошки процес, држећи предавања о аранжирању, Лабановој кинетографији и одређеним поглављима из области етнокоореологије, свирању на фрули и хармоници, као и у раду оркестра „Семинарац“, на изради звучних снимака).

¹⁶⁴ У оквиру БЕМУС-а (Београдске музичке свечаности) се дуги низ година организују концерти традиционалне музике под руководством проф. др Димитрија Големовића; Српско етномузиколошко друштво, основано 2002. године, осим што је струковно етномузиколошко удружење, организује и врло запажене концерте традиционалне музике (више о томе Ранковић 2006: 62).

¹⁶⁵ Једна од таквих група је певачка група „Моба“. У последњих десетак година много младих етномузиколога формирало је певачке групе или су се прикључили већ постојећим.

светског рата наставиле су своју активност и након деведесетих година, а то су: сеоске групе, сеоски и градски КУД-ови и ансамбл „Коло“ у Београду. Значајно је указати на чињеницу да је последњих двадесет година запажен пораст дечијих фолклорних ансамбала који постају све важнији носиоци развитка фолклорног аматеризма у Србији. Приступ образовању деце на подручју народне игре постаје значајан сегмент рада на појединим семинарима, а њима се придаје важност и у начину кореографисања,¹⁶⁶ као и у приређивању посебних дечијих фолклорних фестивала широм Србије и дијаспоре.¹⁶⁷

Сеоске групе и даље су активне, пре свега, у свом локалном окружењу. Бројни сабори сеоског стваралаштва који су иницирани у претходном периоду сведени су на неколико најзначајнијих. Представљајући локални репертоар, неке сеоске групе показују тенденцију и ка кореографисању игара за сценско приказивање.¹⁶⁸

У КУД-овима, фолклорне секције, иако и даље бројне, настављају своју кореографску активност базирану на програму из претходних година, па и деценија. Уз старији репертоар појављује се и нови, чији су аутори уметнички руководиоци који су, захваљујући похађању семинара за народну игру (у првом реду Центра за проучавање народних игара Србије, а у каснијим годинама и других¹⁶⁹) стекли потребна знања о традиционалној игри и добили адекватну грађу са терена, те на основу понуђеног материјала створили нова кореографска остварења за своје фолклорне ансамбле.

На репертоару градских КУД-ова и ансамбла „Коло“ значајно место почели су да заузимају реконструисани обичаји и игре, уз изузетно поштовање начина извођења, стила и технике одређеног краја,¹⁷⁰ на чему се инстистира

¹⁶⁶ Одређени руководиоци дечијих фолклорних група оштро критикују кореографисање народних игара за дечији узраст. Искуства са смотре дечјег народног стваралаштва у Ратини, руководилац дечијег ансамбла Вера Ристић истакла је да је „програмска оријентација Смо-тре [...] већ нарушена учешћем група које игре изводе у кореографско решењу“ (Ристић 2002: 57).

¹⁶⁷ Један од познатих дечијих фестивала је Сабор дечјих фолклорних ансамбала „Мали златни опанак“, који се од 2007. године организује у Ваљево (www.upoznajsrbiyu.co.rs/manifestacija/zlatni-opanak-434).

¹⁶⁸ На саборима народног стваралаштва у Кучеву, од оснивања 1966. године па све до данас, важну улогу у одабиру изворних група, преслишавању и кориговању њиховог наступа, као и формирању коначног изгледа целовечерњег програма имали су етномузиколог проф. др Драгослав Девић и Десанка Ђорђевић, педагог за народну игру и кореограф. У припреми једног таквог Сабора, јуна 2006. године, учествовала сам са проф. Девићем. Имала сам прилике да уочим да је неколико сеоских фолклорних група преузело манире градских КУД-ова. Њихове, по много чему, невеште интерпретације захтевале су наша објашњења и сугестије за њихово будуће сценско приказивање.

¹⁶⁹ Осим Центра, семинарске активности реализује и Савез уметничког стваралаштва аматера Војводине, Политехничка академија на Новом Београду, а нарочито су у последњих неколико година, организовани семинари за народну игру од стране бројних КУД-ова и удружења различитих профила по Србији и дијаспори.

¹⁷⁰ На концерту, децембра 2005. године, ансамбл „Коло“ је извео програм под називом *Наша*

на семинарима за народну игру и на чему се заснива оцењивање фолклорних ансамбала. Овакав начин оживљавања традиције је врло често именован као „стварање музејских експоната“, што је наилазило на бројна оспоравања. Заговорници овог приступа истичу да постоји потреба да се традиционалне тековине нашег музичког и играчког наслеђа схвате као део нашег културног и националног идентитета, и да их као такве треба чувати од заборавља.¹⁷¹ Тиме се успоставља корак напред, а не назад, и не праве се живи музеји, већ се приказује и проучава један битан сегмент културне традиције. Према Јелени Јовановић, „припадност ове музичке [и играчке] категорије музејским експонатима може се оповргнути или потврдити, али сигурно је да сеоско певање [свирање и играње], у свом богатству и разноврсности, заслужује да му се посвети простор и потребна пажња“ (Јовановић, Милановић 2000: 38). Са друге стране, чињеница јесте да се традиционална игра и музика не могу укалупити и да свако време доноси другачији начин интерпретације и њихове сценске реализације.

У начину кореографског израза учињени су мањи помаци, с обзиром на то да је развијање просторне компоненте игре и даље доминантно у односу на развијање кинетичког плана који је ослоњен на основне обрасце корака и њихове варијантне облике. У погледу жанровског израза, најзаступљенији су сплетови игара, следе им драматизације, док су варијације у овом периоду развита у потпуности потиснуте.

Рад Центра умногоме је допринео интензивнијем теренском истраживању народних игара у Србији. Пре него што би приступили практичном педагошком раду као предавачи народних игара на семинару, сарадници Центра (уметнички руководиоци фолклорних ансамбала, искусни играчи и/или кореографи аматери) би обавили најпре теренско истраживање одређеног подручја Србије. Теренски рад би понекад био праћен упутствима од стране руководиоца Центра, Оливере Васић, али су често сами истраживачи изналазили начине за реализацију теренског испитивања. Затим би се игре и музика обрадили, односно, припремили за практично предавање. Овај посао су на плану игре преузимали најчешће истраживачи сами или Оливера Васић, а музику су записивали етномузиколози или студенти етномузикологије.¹⁷² Тако сређе-

ризница, који је, према речима тадашњег директора Радојице Кузмановића, „по први пут постигло да програм делује конзервативно у смислу да се игре заиста играју онако како се то чинило на подручју где су постале, односно да се музика интерпретира на начин како су то чинили на извору њеног настанка“ (Ђалдовић 2006: 36).

¹⁷¹ Овакво размишљање иницирали су углавном етномузиколози, који су током ових година почели интензивније да се баве практичним радом. Више о томе: Јовановић 1998: 30.

¹⁷² Као сарадница Центра од 2000. године, пре свега, на музичком плану, учествовала сам као студент у записивању многих мелодија са терена, те их за потребе издавања у Грађи, тј. приручнику за семинаре, прилагођавала и свирању на хармоници (првенствено из практичне потребе, с обзиром на то да се усталила пракса по којој су корепетитори најчешће хармоникаши).

на грађа¹⁷³ представљена је на семинарима на практичан начин – играњем, уз пропратне информације о играчком репертоару, стилу и техници извођења игара – од стране самих истраживача. Учесници семинара су, дакле, добијали информације „из друге руке“, а не путем директног контакта са казивачима са терена (играчима, певачима, свирачима), мада је било и случајева када су последњег дана на семинаре позивани и народни играчи, свирачи и/или певачи (Семинари 2005).

У покушајима формалне едукације, тј. институционализације сценске народне игре и музике за игру у Србији проблем је представљао непостојање адекватног високошколског студијског програма, односно, одсека за кореографију и педагогију народне игре, као и за професионалне играче, што је уносило приличну забуну у коришћењу појмова који се односе на ова занимања, а нарочито на занимање „кореограф“ у нашој средини (Вајић 2016: 223). Једини вид обуке представљали су семинари, али се на њима игра и музика представљају у свом аутентичном облику, без упутстава за њихову сценску обраду.

У правцу кадровског институционализовања кореографа у Србији основано је 2005. године Удружење кореографа народних игара Србије (УКНИС) у Београду, са циљем струковног уједињења кореографа, њиховог усавршавања и издавања лиценци за рад у овој области (Стайшић УКНИС 2005: 2–3).

Одређени помак у педагогији представља Одсек за струковне васпитаче традиционалне игре у оквиру Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди, који је формиран 2006. године, а едукација у области традиционалне игре је предвиђена за предшколски узраст. У оквиру средњих балетских школа у Београду („Лујо Давичо“), Новом Саду и Панчеву („Димитрије Парлић“), од средине до краја деведесетих година,¹⁷⁴ формиран су одсеци за народну игру, у којима се народна игра практично овладава уз основне етнокореолошке садржаје (поред балетских и других), чиме се профилише занимање „играч“.

Осим поменутог, велики проблем представља и разуђеност плесне грађе која се налази у приватним домовима истраживача и појединим институцијама,¹⁷⁵ што отежава даљи рад на овом подручју. Етнокореологија се од 1990. године

¹⁷³ Како ће се видети у даљем тексту, и овај начин рада на игри и музици са терена у сврху педагошког рада представља први ступањ стилизације народне игре и музике, без обзира на уложене напоре да се игре и музика прикажу што аутентичније (видети потпоглавље 4.1).

¹⁷⁴ У Београду је Одсек за народну игру основан 1998. године, у Новом Саду 2003. године, а у Панчеву 1999. године (податке о београдској и новосадској школи добила сам од стране Славше Ђукића, професора за народну игру у новосадској средњој балетској школи).

¹⁷⁵ Архивска грађа сестара Јанковић налази се у Народној библиотеци у Београду и у Музичком институту САНУ у Београду; у Етнографском музеју учињени су одређени покушаји систематизације једног дела кореографија и плесова, као и дигитализација; грађа Центра, након смрти Оливере Васић 2015. године, налази се у већем делу на Факултету музичке уметности у Београду, на Катедри за етномузикологију.

изучава у оквиру основних студија етномузикологије у Београду свих пет година (у Новом Саду од 2000. две године) и у последњој деценији показује значајан напредак захваљујући усмерености научног деловања одређених етномузиколога ка проучавању науке о плесу. У великој мери, међутим, недостаје делатност етнокореолога у самом друштву, у оквирима удружења, КУД-ова, итд., што је и разумљиво, с обзиром на неразвијеност проучавања сценског стваралаштва у нашој етнокореологији, као и неспособљеност студената за праксу у домену извођења народних игара и кореографског стваралаштва.¹⁷⁶

*

Према најновијим подацима, данас има у Србији пет стотина КУД-ова, од којих деведесет на ширем подручју Београда, а око три стотине хиљада аматера, чланова КУД-ова Србије бави се музиком и игром (Subin 2004). Без обзира на бројност и на њихове редовне годишње активности (интензивне пробе, организације концерата, гостовања и путовања ван земље) постоји велики проблем финансирања. Према речима Слободана Вујовића, председника Савеза културно-уметничких друштава Београда, „наша држава није баш заинтересована за рад КУД-ова. Како су препуштени сами себи, сналазе се од случаја до случаја. Ту су спонзорства, чланарине, донације и концерти“ (Исто). Највећи проблем представљају адекватне просторије за рад, поред кадровских и финансијских потешкоћа. Мали број КУД-ова је финансиран од стране локалне општине (свега двадесетак на простору Београда).¹⁷⁷

Иако су КУД-ови идеално место за усмеравање и образовање омладине путем културе, али и најбољи и радо виђени амбасадори српске културе у свету, њихов статус у држави још није решен. Закон о културно-уметничком аматеризму, који се жељно очекује већ неколико година, решио би ове проблеме и допринео да и аматери у музици и игри добију заслужено место у образовању деце и омладине (Исто).

На самом крају овог излагања потребно је истаћи да плесне групе нису престале да се множе, нарочито у другој половини XX века, а до данас њихов број је процењен на двеста педесет хиљада у целом свету (Raftis 1999). Данас постоје значајне светске институције чији су чланови и поједини наши КУД-ови. Најпре, организација CIOFF, која је усмерена ка организацији светских фести-

¹⁷⁶ Етнокореолози су у претходном периоду, тачније средином XX века, били врло препознати у јавности и активно су деловали у друштву. Присетимо се само активности Оливере Младеновић, Слободана Зечевића и Милице Илијин. У Музиколошком институту САНУ у Београду је Милица Илијин радила као етнокореолог, али након њеног одласка у пензију радно место етнокореолога је затворено, те изучавање народне игре није више сегмент научног рада у поменутом Институту.

¹⁷⁷ О алармантном стању КУД-ова у Србији сведоче и називи чланака из Вечерњих новости, на пример, „Народно коло скоро банкротирало“ (Subin 2004), „Не дај, коло, да станеш“ (Subin 2006).

вала и има своја представништва готово у свакој земљи. И друга, значајнија за едукацију, умрежавање друштава, стручне савете, такмичења, промовисање и издавање сертификата, Међународни савет за плес (CID) светске организације UNESCO, чије је седиште у Паризу, преко које је и нашим уметницима омогућено стицање сертификата за игру од јула 2014. године (Радојићић 2014). Председник ове организације, Алкис Рафтис је приликом посете Београдској CID UNESCO секцији изјавио да у овом тренутку наше плесне представе нису заступљене у иностранству и да су некада, док су фолклорне групе путовале светом, наше игре биле врло познате, што данас није случај. „Данас млади људи имају шансу да то промене, формирајући трупе добијају прилику да путују и гостују са својим представама у иностранству. То називамо туризам игре. И то је одлична прилика за младе људе да пропутују свет, унапреде знања и искуства. Данас, на пример, по питању фолклора нема пуно активности и управо ваша Влада мора да одлучи да ли жели да политичким одлукама и постављањем јасних приоритета то стање промени на боље, баш зато што сте некада имали јаку фолклорну сцену. Ово се може применити и на све остале видове игре. Данас немамо прилику да видимо српске играче ван граница ваше земље. Постоје аматерски и професионални међународни фестивали и за играче и за критичаре, готово за све сфере игре које можете да замислите“, додаје Рафтис (Исто).

У следећим редовима представљене су карактеристике сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у периоду од почетка деведесетих година до данас у Србији.

СЕЛО	ГРАДОВИ
Сеоске групе	Културно-уметничка друштва (КУД-ови)
Културно-уметничка друштва (КУД-ови)	Државни ансамбл „Коло“, Београд Образовне институције Удружења за едукацију и истраживање

Схема 6: Структура културних активности од деведесетих година до данас

БЕОГРАД И ГРАДОВИ СРБИЈЕ

- Друштвени живот
 - Музички и фолклорни концерти
 - Фолклорни фестивали
- Удружења
 - Културно-уметничка друштва (КУД)
 - Ансамбл „Коло“
 - Савез аматера Србије
 - Савез аматера Војводине
 - Центар за изучавање и очување традиционалних игара Србије (Центар/ЦИОТИС)
 - Удружење кореографа народне игре Србије (УКНИС)
- Плесни репертоар:
 - Сеоске и градске народне игре
 - Реконструкција обичаја на сцени
- Игра и музика у образовању
 - Етномузиколошки одсеци у нижим и средњим музичким школама
 - Одсеци за народну игру у средњим балетским школама
 - Одсек Струковни васпитач за традиционалне игре, ВШССОВ Кикинда
 - Семинари за народну игру

СЕЛА СРБИЈЕ

- Сеоске групе
- Сеоски КУД-ови
- Сабори народног стваралаштва

Схема 7: Друштвено-историјске околности у развоју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од распада СФРЈ до данас (1991–2015)

На крају свега изложеног може бити закључено следеће:

- Кроз цео друштвено-историјски период с краја XIX до прве деценије XXI запажена је врло динамична активност у правцу развоја сценске народне игре и музике за игру.
- Профилисање аматеризма и професионализма у овој области омогућено је захваљујући формирању одређених институција у којима се народна игра и музика истражују, проучавају са циљем архивирања, подучавања и сценског приказивања.
- На подручју институционализације народне игре и музике за игру скромнији су помаци у односу на народну музику.
- У поступцима обраде народне игре и музике за игру у свим извођачким групама присутна је стилизација основне играчко-музичке грађе, са извесним разликама у њеном поимању, приступу грађи и њеној реализацији.
- У сваком друштвено-историјском периоду сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру је у складу са актуелним друштвено-политичким контекстом и генералним односом према фолклору и традицији.

III.

КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ – КНИ

Један од најраспрострањенијих начина за сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру у Србији, у периоду од првих деценија XX века све до данашњег дана, уобличен кроз специфичну форму као играчко-музички *сценски дојаћај*, именован је од стране самих аутора, извођача и ширег аудито-ријума као *кореографија*. У теоријско-научном дискурсу, међутим, овај феномен уметничког изражавања није до сада био у фокусу интересовања наших стручњака (етномузиколога, етнокореолога, етнолога и других).¹ Разлоге за то треба тражити, најпре, у непостојању студијског смера кореографије на уметничким факултетима у Србији, као ни у оквиру постојећих студија етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду и Академији уметности у Новом Саду, а затим и у усмерености наших етномузиколога и етнокореолога ка истраживању, углавном, традиционалне сеоске музичке и играчке праксе. Иако су савремени облици приказивања традиционалне музике (у мањем обиму и игре) заокупљали пажњу неколицине српских етномузиколога (на пример, Гојковић 1987; Јовановић 1998; Големовић 2001; Закић и Лајић-Михајловић 2013 и др.), проблематика је била најчешће везана за питања очувања музичког фолклора, фолклоризма, неофолклоризма, док је структурално-формално уобличавање музичко-сценског, а нарочито, музике у кореографском изразу у великој мери изостајало. С обзиром на то да је ово први рад у етномузикологији и етнокореологији у Србији који је посвећен сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру, а у оквиру њега, форми кореографије народне игре, потребно је најпре концептуализовати појам *кореографија*, а затим и *кореографија народне игре*, формулацију који уводим у етномузиколошко-етнокореолошко дискурс са намером да се прецизира предмет проучавања, а затим и развије адекватна методологија научно-аналитичког рада у проучавању сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру.

1. ТЕРМИНОЛОШКО-КОНЦЕПТУАЛНА ОДРЕЂЕЊА ПОЈМА КОРЕОГРАФИЈА

Термин кореографија проистекао је из плесне уметности и, до данашњег дана, науштрб употреби овог термина и у другим сферама, остао је доминантно везан за плес. Реч потиче од две грчке речи: „*choreia*“, у значењу игре, плеса или танца, и „*grafos*“, што значи „писати“ (Абрашев 1989: 71, Вујаклија 1996/97: 454, Neubauer 2006: 7). Дословним преводом речи кореографија добија се њено првобитно значење, а то је „записивање игре“. Једна од првих

¹ Иако феномен сценске народне игре и музике за игру није био заступљен на часовима етномузикологије и етнокореологије на Факултету музичке уметности у Београду, појединачни сегменти овог феномена ипак су разматрани у оквиру пионирских семинарских и дипломских радова студената етномузикологије (Литрић 2004, Бајић 2006, Красин 2011). Школске 2010/2011. године, када је у студијски програм исте Катедре уведен двосеместрални курс Кореографисани фолклор, иницирани су и семинарски, али и дипломски (мастер) радови посвећени овој области (на пример, Кнежевић 2013, 2015; Петровић 2013, 2016).

кореографских студија у којој су представљени специфични знаци за записивање плеса, осмишљени од стране француског аутора Раула Огера Фељеа (Raoul-Auger Feuillet), носи назив *Кореографија или уметности описивања плеса по карактеру, фигурама и описним знаковима*,² из 1700. године. Ова реч је, као што видимо, осмишљена да означи плесно писмо.

У складу са развојем балета, касније и других плесних жанрова, појам *кореографија* у значењу записа игре/плеса замењује се крајем XIX века термином *кинетикографија*, који уводи балетски плесач, кореограф и теоретичар плеса, „Словако-Мађар по крви“ (Магазиновић 1951: 190), Рудолф Лабан, зачетник савременог плесног писма. Терминолошким раздвајањем плесног писма и плесног стваралаштва почињу да се развијају два правца у проучавању плеса, која би требало да буду обухваћена под крајње широком научном дисциплином – *кореологијом* или науком о плесу,³ а то су *кинетикографија* (плесно

² Ориг. *Choregraphie ou l'art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs*. Извор: publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701.

³ Кореологија као обухватни назив за науку о плесу никада није у потпуности заживео у научном дискурсу о плесу, као и ни у академском/универзитетском контексту. У покушају да кореологијом као кровним термином именују све плесне жанрове, овој науци приступили су и своја научна промишљања развијали, пре свега, западноевропски и амерички плесни истраживачи. Међу првим промотерима овог термина били су истраживачи традиционалног плеса, као што је америчка научница Гертруде Прокош Курат (Gertrude Prokosch Kurath) и пољски истраживач Родерик Ланге (Roderyk Lange). Под утицајем америчких плесних истраживача и Рудолф Лабан је у свом Кореографском институту, у другој половини двадесетих година, развијао, према речима његове ученице Маге Магазиновић, теоретску дисциплину кореологију и њене гране: кореутику и еукинетику (Магазиновић 1951: 193).

Термин кореологија је интензивније коришћен у периоду од педесетих до првих година седамдесетих, што се може приметити из наслова радова тадашњих плесних истраживача, на пример, Курат (Dunin Ivancich: 16, 17, 22), али и из тенденције да се Плесна група (Folk Dance Comission) при међународном удружењу IFMC (данас ICTM) преименује у Радну групу за терминологију и кореологију 1972. године (Исто: 7, 8). Међутим, управо у том периоду текла је интензивна кореспонденција између сестара Љубице и Данице Јанковић, утемељивача српске етнокореологије, и Гертруде Курат, пионира америчке кореологије, о чему пише Елзи Дунин Иванчић (Dunin Ivancich 2014: 197–217). На основу њихових дописа може бити примећено да је прва до сада позната употреба термина етнокореологија потекла управо из пера Данице Јанковић 1958. године, у писму упућеном енглеској фолклористици Мод Карпелес (Maud Karpeles), у којем је врло јасно назначила да она и њена сестра користе термин етнокореологија за именовање своје научне делатности у области народне игре (Исто: 9), док је у исто време Курат инсистирала на употреби и чак дефинисала термин кореологија (Исто: 17). Љубица Јанковић је, затим, 1964. године објавила рад под називом Етномузикологија и етнокореологија (Јанковић 1964: 87–92), који је на енглеском језику објављен у журналу етномузиколошког удружења (Journal for the Society of Ethnomusicology) 1965. године (Исто: 17).

Претходно поменута група за терминологију и кореологију је 1977. године преименована у Радну групу за етнокореологију (Study Group on Ethnochoreology), а термин *етнокореологија* почео је све интензивније да се употребљава науштрб термина *кореологија*, који је очигледно био сувише широк појам за плесне истраживаче окупљене око поменуте групе, који су углавном деловали на подручју традиционалног плеса. Аналогно постојању етномузикологије, увођење термина етнокореологија за именовање научне дисциплине посвећене плесу, инаугурисале су управо сестре Јанковић и поставиле истраживање плеса у паралелу са етномузиколошком научном дисциплином. С обзиром на то да су биле „visoko uvažene

писмо)⁴ и *кореографија* (плесно стваралаштво). Тако је подручје (најпре балетског) плесног стваралаштва припало подручју *кореографије*. Како ће се видети касније, термин и појам *кореографија* је из балета проширен и на друге плесне али и уметничке спортске жанрове.

Почеци кореографског стваралаштва у плесу датирају од XV века, са развојем позива професионалног учитеља плеса на дворовима у северној Италији и Француској. Плесни учитељи су од тог периода постали све траженији међу вишим слојевима, што је у XVII веку у Француској резултирало оснивањем Краљевске плесне академије, 1661. године (Neubauer 2006: 12). Ово је био кључни тренутак за развој професионалног педагошког рада у плесу, али и за постављање темеља науци о плесу, будући да је тада успостављен систем одређених покрета (положаји главе, тела, руку, ногу) и комбинације покрета и корака, а плесови су се континуирано почели и записивати. У том периоду је професионално бављење плесом именовано балетом,⁵ а учитељи плеса именовани су „маестрима“ или „мајсторима“ балета (Исто: 13).

Кореографско стваралаштво повезано са овим, друштвено дефинисаним плесним жанром балета, почивало је на утврђеним законитостима и правилима која су иницирали сами плесни учитељи радећи на двору француског краља Луја XIV. Реч *кореографија* је у том периоду, како је претходно назначено, коришћена у значењу *зайиса балеџа*, а *кореографска* дела именована су *балеџима*. Може се приметити да су плесно стваралаштво (*кореографија*) и плесни жанр (*балет*) били сједињени и тумачени као једно (*кореографија* = *балет*). Међутим, са развојем других плесних жанрова у току XX века (модерни плес, џез плес, латино-амерички плес, традиционални плес, и др.) ове

i prepoznate od strane šire naučne zajednice ne samo u Srbiji već i u mnogim zemljama Evrope i Sjedinjenih Američkih Država“ (Rakočević 2014a: 244), врло је логично претпоставити да су имале велики утицај и на термилошко позиционирање дисциплине о плесној уметности у контексту „народне игре“. Осим наведеног, истакла бих и лично искуство у настојању да припремим одређена предавања из „кореологије“ на Академији за плес у Љубљани. Тражећи податке преко интернета, наилазила сам на потпуно опречне дефиниције термина *кореологија* у различитим, врло познатим светским речницима, као и на изузетно мали број адекватне литературе, што потврђује чињеницу да термин није утемељен. Његова шири употреба код плесних истраживача и у академском/универзитетском контексту такође изостаје, иако би као кровни термин за све плесне жанрове, с обзиром на етимологију речи, био врло погодан.

⁴ Развој, пре свега, Лабанове кинетографије данас је у равни светских размера. Међународно удружење за Лабанову кинетографију (International Council for Kinetography Laban – ICKL), основано у Енглеској 1959. године, и данас је врло активно (попут ICTM-a) у организовању двогодишњих међународних симпозијума и издаваштву (више о овом удружењу: www.ickl.org). На једном таквом симпозијуму присуствовала сам 2011. године у Будимпешти у Мађарској, где сам представила систем записивања *кореографије* народне игре из Србије Лабановим писмом (Вајић 2012). Постоје и други системи записивања плеса који, ипак, нису у довољној мери развијени као Лабанова кинетографија.

⁵ Реч *балет* (итал. *balletto*) потиче од деминутива италијанске речи *ballo* и француске *bal*, што је првобитно означавало велику плесну свечаност где су се људи дружили у плесу (Neubauer 2006: 13).

категорије се раздвајају, али у кореолошким наративима још увек нигде нису експлицитно објашњене. О томе сведочи и изједначавање поменутих категорија стваралаштва и жанровности од стране познатог бугарског кореографа и теоретичара плеса Георги Абрашева, који кореографију именује као „театрален“ жанр (Абрашев 1989: 82), везујући, дакле, појам кореографија првенствено за позоришно, прецизније, сценско плесно дело. На овом месту потребно је истаћи да и у оквиру Радне групе за етнокореологију при Међународном удружењу за традиционалну музику ICTM појам кореографије није до сада концептуализован, иако је синтагма *stage dance* често коришћена у различитим наративима за означавање тзв. сценске игре, па је термин *choreography* у значајнијој мери изостављен.

У књизи *Умешности кореографије* словеначки балетски педагог и кореограф Хенрик Неубауер (Henrik Neubauer) наводи да се значењски домен појма *кореографија* проширује, те од првобитне повезаности са балетом прелази и на подручје фолклора и савременог плеса, као и на подручје уметничког спорта (аеробике, клизања, гимнастике, пливања) (Neubauer 2006: 13), али се примењује и код спортских навијача (Скоче 2003: 6). Осим тога, појам *кореографија* се у савременом теоријском дискурсу посматра као метафора, те се уводи у многе сфере друштвеног живота и медија. На пример, *друштвена кореографија* (*social choreography*) јавља се као метафора за друштвени поредак кроз разматрање естетске и политичке идеологије модерног плеса и људског свакодневног покрета (Hewitt 2005: 22); затим, *кореографија борбе* (*fight choreography*) кроз разматрање уметности невербалног дијалога, односно, борбе у филму, која се састоји од елемената структуре плесне кореографије (Kreng 2008); *урбана кореографија* (*urban choreography*) дефинисана је кроз телесно искуство, емоције и ритуал (Lavrinс 2011), итд.

Сходно наведеној широј употреби и различитим тумачењима термина *кореографија*, предложићу **општу дефиницију кореографије у плесу**, која би требало да подразумева *сваку осмишљену и заокружену целину у којој је кинетика, односно, њокрећ човековој шела њлавни струкиурални елементи, који се реализује у одређеном времену и њпростору. Кореографија у њлесу је умешности стварања, измишљања и састављања њлесова и музике у складну, умешнички уобличену целину, али и конкретнио аурорско дело* реализовано поменутиим стваралачким процесом (Neubauer 2006: 7; Бајић 2006: 69).

Појам кореографија, дакле, треба схватити двојачко: као **плесно стваралаштво** – креативан процес стварања у времену и простору, и као **конкретно реализовано (приказано) дело** – које се може проучавати у оквиру система плесних жанрова.

На подручју сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у Србији термин *кореографија* је такође коришћен и то у првим годинама ХХ

века, најпре у модерном плесном жанру, чији је предводник била Београђанка Мага Магазиновић првих деценија XX века, затим у балетском стваралаштву, пре свега у Београду, чији су носиоци били руски плесачи и кореографи од двадесетих година. Надежда Мосусова наводи да је до Првог светског рата појам *кореографа* био сасвим магловит, али се касније устаљује његова примена (Мосусова 2012: 13). Од краја Другог светског рата термин се масовније примењује и у сценској народној игри, најпре у раду државног ансамбла „Коло“ у Београду, у вези са кореографским стваралаштвом Олге Скворан и њених сарадника, као и у академским круговима, на пример у АКУД-у „Бранко Кр-смановић“ у Београду, у ком је деловао маестро Бранко Марковић. Термин је врло брзо прихваћен и у културно-уметничким друштвима широм Србије, о чему ће бити речи даље у тексту.

2. КОРЕОГРАФИЈА У ЕТНОКОРЕОЛОШКОМ И КОРЕОГРАФСКОМ ДИСКУРСУ У СРБИЈИ

Иако спорадична, употреба термина *кореографија* у етнокорееологији у Србији показује изузетну хетерогеност. На овом месту потребно је преиспитати употребу овог термина кроз наративе кључних личности српске етнокорееологије и кореографије, критички их анализирати и предложити адекватност њене даље употребе.

Без обзира на то што се не може сматрати српским етнокорееологом у правом смислу речи, зачетница модерног плеса у Србији, Мага Магазиновић, значајна је уметничка личност у почецима развоја кореографије на темељима модерног плеса. Познавајући српску народну игру (о чему је већ било речи у првом поглављу), Мага је била прва која је примењивала елементе народне игре у својим кореографским делима модерног плесног жанра (Magazinović 2000: 23). У почецима свог кореографског стваралаштва, у писаним текстовима и предавањима, још од првих деценија XX века, Мага Магазиновић је увелико користила термин *кореографија* (Исто: 445–458). Иако је поменути термин био већ одавно у употреби у сфери модерног плеса и балета у западноевропском подручју, где је Мага и стицала своје плесно знање и искуство,⁶ ова уметница је XX век ипак видела као прекретницу у развоју кореографије, што сликовито описују њене речи: „Gledajući s gledišta historije plesa, danas živimo u stoljeću koreografije – takvo doba još nije postojalo u čitavoj historiji baleta. Prvi puta je koreografija prestala biti zanat i postala umjetnost, koja se u svojim najboljim djelima

⁶ Након дипломирања на Филозофском факултету у Београду (1904), Мага Магазиновић одлази у Минхен и Берлин где уписује школу Макса Рајнхарта, иде на курс балета код Шарлоте Шнитер и присуствује часовима слободне игре у школи Изадоре и Елизабете Данкан (1909), затим у Хелерау уписује школу Жака Далкроза (1912), у Цириху се упознаје са радом Школе уметничке игре Рудолфа Лабана (1917), борави у Минхену и похађа курсеве код др Рудолфа Бодe, Карла Лахузна и Рудолфа Лабана (1922, 1923, 1929, 1930) (Magazinović 2000: 415–417).

može uporediti s majstorskim djelima ostalih umjetnosti“ (Magazinović 2000: 457).

Пажљивим ишчитавањем текстова Маге Магазиновић са предавања, у којима је обилно користила термин *кореографија*, може се запазити да ова ауторка појам *кореографије* везује углавном за покрет тела, његову изражајност и естетски доживљај, док простор, иако иманентан кореографији, сврстава засебно. Следеће речи, у којима описује улогу кореографа, то и потврђују: „Он (кореограф – прим. В. Б. С.) је стао музичирати и градити тјелима плесача те је модерна кореографија постала музички много сензбилнија, пластичнија у односу на простор“ (Исто: 457). Разлог за овакво тумачење у спрези је са њеним професионалним опредељењем као кореографа модерног плеса или тзв. чистог плеса (Лабан 2002: 16, 17), у којем је изражајност човековог тела кроз покрет у првом плану у односу на све друге параметре кореографије (простор, музика, време).

Средином тридесетих година, у записима сестара Љубице и Данице Јанковић, термин *кореографија* се не примењује, али ауторке често употребљавају придев *кореографски*. Користиле су га у значењу описивања плесних карактеристика појединачне игре или игара из одређеног региона, у оквиру различитих формулација, на пример: *кореографска стругтура* (Јанковић 1937: 45), *кореографска традиција друћих народа* (Исто: 46), *кореографски облици* (Исто: 44), *кореографска фраза* (Исто: 79), *кореографска област*, *кореографско наслеђе* (Исто: 100) и т. сл. Уместо термина *кореографија*, у смислу форме, сестре Јанковић су употребљавале искључиво термине *силети* или *смеша* игара (Јанковић 1934: 14), као једине формалне моделе у којима је народна игра у време 1930-их година примењивана за сценски приказ.⁷

Ослањајући се на рад сестара Јанковић, етнокореолог Оливера Младеновић у својој обимној студији *Коло у Јужних Словена* такође је користила неке од поменутих синтагми, нпр. *кореографске области* (Младеновић 1973: 48), *кореографска форма* (Исто: 174), иако уводи и новију терминологију из савремене етнокореологије.

Насупрот поменутиим научницама (Јанковић и Младеновић), које су термин *кореографски* користиле да би определиле предмет својих научних истраживања на игру, први кореограф и уметнички руководилац ансамбла „Коло“, Олга Сковран, у раду посвећеном „сценској примени“ народних игара у овом ансамблу, користила је термине *кореограф* и *кореографија* у данашњем значењу – у значењу стваралаштва, те је чак продубила проблематику формалног уобличавања увођењем термина *кореографске форме* (Сковран 1965: 438).

Потребно је, дакле, направити дистинкцију између употребе придева *кореографски* и *кореографије* у дискурсу о плесу. Док су сестре Јанковић и Оливера

⁷ Према објашњењу сестара Јанковић, *смеше* народних игара су они облици који садрже игре из различитих крајева, док су *силетови* они облици који садрже игре из истог краја. Ови облици представљају, према овим ауторкама најједноставнију врсту примене народне игре за извођење у јавности (Јанковић 1934: 14).

Младеновић користиле придев *кореографски*, пре свега, у означавању структуре појединачне игре и њене дескрипције, а термин *кореографија* су вешто избегавале коришћењем термина *силети* и *смеша*, кореографи Мага Магазиновић и Олга Сковран су, сасвим супротно, користиле термин *кореографија* у значењу „стварање плесне композиције“.⁸ Разлоге за то треба тражити, најпре, у усмерености њихове научне, односно, професионалне активности – сестре Јанковић и Оливера Младеновић нису биле кореографи, ни професионални играчи, те су овај феномен посматрале из перспективе истраживача и научника, у односу на Магу Магазиновић и Олгу Сковран, које су се активно бавиле кореографским стваралаштвом. Занимљиво је истаћи чињеницу да су све поменуте ауторке живе у Београду и међусобно су се познавале, али су, ипак, појмове *кореографија/кореографски* тумачиле и користиле са другачијим значењем, сходно, како је већ речено, личним професионалним опредељењима.

Вођена другачијом терминологијом, др Оливера Васић, професор етнологије и етнокореологије на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду (од 1990. до 2014. године), у својим научним радовима није користила термине *кореографија*, односно, *кореографски*. Синтагму *кореографске области* и касније уведу синтагму *етнокореолошка њодручја* од стране Слободана Зечевића (Зечевић 1983: 27–45) заменила је синтагмом *етнокореолошке области*, а остале појмове везала за термин *иџра*, на пример, *иџрачки обрасци*, *иџрачко наслеђе*, *иџрачка џтрадиција* (уп. Васић 2004, 2005а, 2005б).⁹ Од деведесетих година, када је предмет етнокореологија уведен у основне студије Катедре за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, термини *кореографски* и *кореографија* нису наишли на ширу употребу у радовима професора и студената. У савременој српској етнокореологији, међутим, његова употреба је иницирана у поменутиим семинарским и дипломским радовима студената етномузикологије, и у оквиру предмета неспретно формулисаног назива *Кореографисани фолклор „кореографисани фолклор“*, чиме се наставља употреба термина сестара Јанковић, мада овде у потпуно другачијем значењу, и избегава директан контакт са појмом

⁸ Њихова савременица Јелена Допуђа, истраживач традиционалне игре у БиХ и кореограф, такође је користила термин *кореографија* у истом значењу (Rakočević 2014b: 400).

⁹ Такође, и у склопу семинара за народну игру који су одржавани у организацији Центра за проучавање народних игара Србије од 1990. године, под руководством проф. Оливере Васић, предавања о сценској народној игри нису била заступљена у значајнијој мери. На семинарима од 1990. до 1993. године била је уведена пракса да на сваком семинару буде присутан један гост кореограф из Србије, односно, БиХ (међу њима били су Бранко Марковић, Драгомир Вуковић Кљаци, Добровоје Путник, Десанка Ђорђевић, Васо Поповић и Милорад Лонић), али у овом тренутку немамо довољно података о томе да ли су гости кореографи одржали и предавања о свом раду или кореографији уопште. Тек је 1998. године забележено да је др Светозар Рапајић одржао предавање о законима сцене и народној игри (*Семинари* 2005), а према сећању ауторке овог рада, на семинарима је након 2005. године кореограф Милорад Лонић из Новог Сада одржао два предавања о тзв. законима сцене. Дакле, кореографски рад, а тиме и употреба терминологије у вези са кореографијом, у оквирима Центра нису значајније развијани.

кореографија као сценским делом. У складу са предметом проучавања, у овом раду ће придев *кореографски* бити коришћен искључиво у значењу „*рад на кореографији*“ (*кореографисањи, кореографисање*), односно, у функцији анализе кореографског дела, а не за описивање карактеристика народне игре.

У аматерским и професионалним активностима културно-уметничких друштава у Србији, као и државног ансамбла „Коло“ из Београда, међутим, термин *кореографија* добија своју пуну примену, нарочито после Другог светског рата, захваљујући изузетној масовности и порасту њихове активности (Бајић 2006: 11–27). Делатношћу појединих кореографа ангажованих у овим институцијама, почиње да се користи и термин *кореографија* за ауторска дела базирана на народној игри и музици. Активна употреба овог термина у многобројним приликама (концертима, фестивалима, семинарима, формалним и неформалним разговорима) све до данашњег дана, може да послужи као аргумент да и у оквиру српске етнокореологије концепт *кореографије* и *кореографско стваралаштво* на подручју народне игре и музике за игру треба да добије адекватну примену и тумачење.

Из свега до сада наведеног може бити закључено да у српској етнокореологији не постоји консензус о употреби и значењу појма *кореографија*. И у радовима других истраживача (са простора некадашње Југославије), који су се бавили традиционалном игром, а који су поменути у претходном поглављу, проблематика *кореографије*, чак ни употреба овог термина, није била предмет значајнијег промишљања. Уместо тога, употребљавали су се најчешће синоними, попут *сценска њримена, сценска њоставка, сценска обрада*, како је раније истакнуто.

3. КОНЦЕПТ КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ

У разматрању адекватности употребе термина *кореографија* у вези са стваралаштвом које подразумева ослањање на народну игру, потребно је истаћи опречност мишљења код појединих аутора *кореографија* на подручју народне игре (на пример, Десанке Десе Ђорђевић из Србије и Мирка Рамовша из Словеније), који свој рад на изради *кореографских* дела не сматрају *кореографијама* као продуктом.¹⁰ Мишљења су да се под *кореографијом* поразумева потпуно ново плесно дело, у којем би требало измислити нове кораке и покрете тела, уз такође компоновану музику. Према њиховом мишљењу, њихов рад на стварању *кореографија* се, насупрот томе, односи на коришћење постојећих образаца корака народних игара, забележених у традиционалној сеоској пракси. Из тог разлога они сматрају да у свом *кореографском стваралаштву* не доприносе новом стварању, новој креацији покрета као што се то може приметити, на пример, у жанру савременог плеса.

¹⁰ Податак из интервјуа са Десанком Десом Ђорђевић из 2011. и Мирком Рамовшем из 2012. године.

Мора се признати да ме је њихов врло убедљив став често враћао на размишљање уопште о постојању кореографије у народној игри и употреби овог термина на подручју сценске народне игре, с обзиром на то да су оба аутора изузетни познаваоци српске, односно, словеначке народне игре, истраживачи и – кореографи. Осим тога, непримењивост термина *кореографија* у науци и недоследност његовог коришћења и у пракси, додатно су отежавали његову примену у мом актуелном истраживању. Захваљујући, међутим, аналитичком поступку структурално-формалне анализе, коју сам увела у анализу кореографских дела управо из потребе за сагледавањем унутрашњих збивања у кореографском току, препознала сам, поред осталог, врло изразит ауторски приступ поменутих, али и других кореографа.

Свако кореографско дело, било да се ради о кореографији на подручју народне игре или о кореографији других плесних жанрова, почива на утврђеним или фиксним кинеритмичким обрасцима, препознатљивим за одређени плесни жанр, који постају *узорак* или *узор* за нова плесна дела.¹¹ Тако, основни, пре свега кинетички елементи различитих плесних жанрова (балета, џеза, латино-америчког плеса, савременог плеса, народне игре) постају градивни елемент кореографског дела, односно, његова супстанца. О томе сведочи и развој балета, описан у претходним редовима, који се такође ослања на утврђена правила која су поставили угледни плесачи тог тоба, на пример, Пјер Бешамп (Pierre Beauchamp) и други (Neubauer 2006: 12). И у кореографијама на подручју народне игре у Србији се *узорак*, оличен кроз *основне иџрачке обрасце / обрасце корака*, може врло јасно препознати, чиме се не умањује ауторство кореографа, с обзиром на то да је *узорак* искључиво градивна јединица на којој се путем композиционих принципа и поступака гради комплексније кореографско дело (о томе ће бити речи у петом поглављу).

У складу са предметом проучавања (сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру) предложиће се употреба општег термина *кореографија* у савременој етнокорееолошкој науци у Србији за именовање целовите плесне композиције, а прецизнијом одредницом *народне иџре* биће означене садржински самосвојне форме плесне композиције базиране, дакле, на основама традиционалне народне игре.¹² Сходно томе, у овом раду именујем и концептуализујем терминолошку одредницу *кореографија народне иџре* (у скраћеном облику КНИ).

Потребно је напоменути да, иако терминолошка одредница КНИ, чини се, проистиче сасвим природно из термина *кореографија*, те се стиче утисак да овај

¹¹ О примени *узорка* или *узора* у КНИ биће више речи у потпоглављу о нивоима стилизације у оквиру петог поглавља (V/4.1).

¹² На исти начин се могу прецизније одредити кореографије других плесних жанрова, на пример, кореографија балета, кореографија стандардног плеса, кореографија савремене игре или модерног плеса, кореографија латино-америчког плеса и томе слично.

термин код нас одавно постоји, ипак није тако. Приликом истраживања и бројних интервјуа понуђене су биле различите могућности за означавање овог типа кореографије, на пример, *фолклорна кореографија*, *народна кореографија*, *етно-кореографија*, *естрадна кореографија*. Формулација *кореографија народне игре* ретко се могла чути од самих кореографа у Србији, с обзиром на то да су једни прибегавали искључиво термину *кореографија*, без прецизнијег навођења о којој врсти кореографије је реч, док су други, из већ поменутих разлога, избегавали његову примену и користили најчешће одреднице као што су *сценска поставка*, *примена*, *обрада народне игре* и томе слично. Иако ретки и неконцептуализовани, следећи примери потврђују да овај термин, ипак, латентно, постоји: познати кореограф са простора БиХ Васо Поповић је у поднаслову издања *Народне игре из Босне* забележио *кореографија народних игара из Грмечкој краја* (Роровић 1986); термин је примењен и у називу Удружења кореографа народних игара Србије, основаног 2005. године у Београду (*Стайиуи УКНИС-а 2005*).¹³

С обзиром на неусклађеност терминологије међу нашим ауторима, почетни критеријум за увођење КНИ проистекао је, са једне стране, из постојеће терминологије у нашој етнокореологији (кроз употребу синтагме *народна игра*), која је и данас у пракси врло актуелна, а са друге стране, из научно-аналитичког проучавања, из потребе за указивањем на семантичке посебности овог кореографског жанра.¹⁴

На овом месту потребно је истаћи да је термилошка синтагма *кореографија народне игре* (и скраћеница КНИ, на енглеском језику кроз концепт *Folk Dance Choreography – FDC*) већ промовисана на неколико домаћих и међународних симпозијумима (Вајић Стојиљковић 2012, 2014, 2015а, 2015б, 2016; Бајић Стојиљковић 2014, 2015), затим, на предавањима на курсу Кореографисани фолклор за студенте IV године етномузикологије на ФМУ у Београду, која сам одржала 2012, 2013. и 2015. године, и на семинарима народне игре у Србији, Хрватској и Словенији као допунских предавања о сцени у оквиру практичног дела семинара. Ова синтагма је у међувремену врло брзо прихваћена не само код студената етномузикологије, већ и код професора етномузикологије и етнокореологије на Факултету музичке уметности у Београду.¹⁵

¹³ Иако мала, разлика између синтагме *кореографија народне игре* и наведених примера, где се наводи као *кореографија народних игара*, ипак постоји. У наставку ћемо користити синтагму *народне игре* у облику јединине, а исти принцип ће бити заступљен и у другим облицима, на пример, у формулацији *кореограф народне игре*.

¹⁴ О кореографији народне игре као жанру видети у следећем поглављу.

¹⁵ На предавању о народним музичким инструментима и оркестрацији, на семинару у Врднику у организацији Савеза аматера Војводине 2013. године, проф. др Мирјана Закић је користила само термин 'кореографија', да би годину дана касније, кроз заједничко предавање са колегом мср Здравком Ранисављевићем на семинару у Крупњу, у организацији Центра за истраживање и очување традиционалних игара Србије, био коришћен термин КНИ, чак у наслову њиховог предавања „Музика за кореографију народних игара у кореограф-

Без обзира на то што се у савременој српској етномузикологији и етнокореологији даје предност употреби термина *традиционално* у односу на *народно*, али и термина *џлес* у односу на *иџра*, у оквиру концепта *кореоџрафија народне иџре* задржала сам употребу термина и *народно*, и *иџра* из неколико разлога:

1. Употребом синтагме *народна иџра* обезбеђује се континуитет у српској кореографској пракси која обухвата период од седамдесет година, у којој су аутори кореографија и сами извођачи најчешће користили управо овај термин, који се активно примењује и данас у вернакуларном контексту (у дискурсу фолклорних играча, руководилаца, кореографа аматера, у чијим оквирима настају и изводе се кореографска дела базирана на српској народној игри).
2. Обезбеђује се континуитет у српској етнокореолошкој науци од 1907. године када је фолклориста Тихомир Ђорђевић објавио прву студију под називом *Српске народне иџре* (Ђорђевић, 1907). И у савременом етнокореолошком дискурсу синтагма *народна иџра* и даље опстаје, иако много ређе него раније. Њеном применом у овом контексту настоји се створити спона између вишедеценијске праксе и тек оформљеног научно-истраживачког поља у етнокореологији, те се чини логичним поћи од познатих и у досадашњој пракси заступљених термина.
3. Појам *народна иџра* на српском језику представља сложени појам који обухвата поред покрета и звук, будући да се народна игра никада не изводи без музичке пратње. Стога је адекватан превод на енглески језик *folk dance*.
4. У нераскидивој интертекстуалној вези са музичким, сценским и драмским текстом, играчки текст, тј. *народна иџра* чини основно полазиште у стварању КНИ, која због своје визуелизације и просторне димензије има перцептивну доминацију у оквиру заокруженог сценског израза.
5. Коначним дефинисањем појма *кореоџрафија народне иџре* у научном дискурсу подстиче се развој тзв. примењене етнокореологије и етномузикологије, у правцу спајања теорије и праксе, што је од пресудног значаја за развој овог феномена у Србији, који у овом тренутку почива искључиво у пракси.

ској пракси Србије“. Осим тога, термин је уведен на предмету етнокореологија на ФМУ у Београду и Академији уметности у Новом Саду посредством проф. др Селене Ракочевић. Ширењу синтагме *кореографија народне игре* допринело је и издавање две монографије у оквиру едиције Српски кореографи народне игре, о Десанки Деси Ђорђевић и маестру Бранку Марковићу, (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2014 и 2017), првих издања у Србији о историји сценске народне игре, у којима су постављене основе за примену одређене терминологије на подручју кореографског стваралаштва.

Концепт *кореографија народне ијре* биће третиран као јединствени феномен уметничког изражавања у коме су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени покрет и звук, односно, *народна* игра и музика, кроз садејство других, за драматуршку реализацију такође битних елемената (попут костима, драмских дијалога, певаних делова, сценографије и др.) (Бајић Стојиљковић 2014: 406).

Кореографија народне ијре (КНИ) дефинисана је као уметност компоновања, стварања и обједињавања народних игара уз музику у складну уметничку целину (Вајић Стојиљковић 2011: 59). Интерпретирана у сфери уметности, *кореографија народне ијре*, како то Мишко Шуваковић тврди за свако уметничко дело, „није директни или случајни израз и продукт уметника, већ смишљен и усмерен пројект (концепт) реализације предмета, ситуације, догађаја, текста“ (Шуваковић 1999: 147).

Смисао, значење и вредност овог концепта остварује се у интертекстуалном односу текстова различите природе: играчког, музичког, сценског и драмског.¹⁶ Усмерен првенствено на игру и музику за игру, концепт КНИ постаје предмет етнокореолошког и етномузиколошког научног дискурса.

¹⁶ Интертекстуални приступ *кореографији народне ијре* којим се доводе у везу различити текстови подразумева међуоднос њихових основних својстава (играчки текст – јединице кинетичког система, музички текст – јединице тонско-ритмичког система, сценски текст – елементи сценско-визуелног система и драмски текст – елементи наратива). Свака јединица у тексту остварује значење тек у садејству са другим јединицама, односно захваљујући целини диференцијалних односа у које је укључена, о чему говори Мирјана Закић у вези са комплексношћу музичког текста (Закић 2008: 215, 216).

IV.

ЖАНРОВСКИ СИСТЕМ СЦЕНСКОГ ПРИКАЗИВАЊА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

*НЕКИ ЖАНР ПОСТОЈИ У ПУНОМ
СМИСЛУ РЕЧИ ТЕК ОД ТРЕНУТКА
КАДА СЕ УСПОСТАВИ ПОСТУПАК
КОЈИ ЋЕ ЊЕГОВУ СЕМАНТИКУ
ОРГАНИЗОВАТИ У ЈЕДНУ ПОСТОЈАНУ
СИНТАКСУ.*

(РИК АЛТМАН, ПРЕМА МОАН 2006: 64)

Дефинисање и термилошко прецизирање кореографских жанрова, као и успостављање адекватне методологије научно-истраживачког рада на подручју сценске народне игре, до сада није било у фокусу наших и страних етнокореолога. У појединим, међутим, етнокореолошким наративима страних аутора се, спорадично, *сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру* описује као *сценски жанр*, односно, *staged genre* (Shay 1999: 29, 33), или *добро дефинисани жанр*, односно, *well-defined genre* (Felföldi 2002: 121), чиме се упућује на игру која се разликује од игре коју изводи, како Антони Шеј наводи, непрофесионална популација сеоског становништва или племенске заједнице (Shay 1999: 29). Шеј раздваја категорије двају жанрова – сценског и теренског („the field and the stage“) и у оквиру њих сврстава професионалне, аматерске и сеоске фолклорне групе из различитих земаља (Исто: 33, 34). Без обзира на то што је критеријум театарности који примењује Шеј врло непрецизан, чега је и сам свестан, он закључује да је оваква подела више сугестивна (Исто: 33). Проблематику жанра у смислу сценског жанра на подручју народне игре оба наведена аутора, ипак, не продубљују.

У раду ауторке Наире Киличан (Naira Kilichian), у ком говори о јерменској сценској игри и формирању тзв. јерменског народног плесног стила, кореографска форма свите названа је жанром, као карактеристиком поменутог стила (Kilichian 1996: 132). Ауторка објашњава форму свите, али не даје објашњење о употреби њене жанровске квалификације. Говорећи о развоју и трансформацији народне игре у Турској почетком седамдесетих, етнокореолог Арзу Озтуркмен (Arzu Öztürkmen) употребила је синтагму *национални жанр* (Öztürkmen 2002: 128), не продубљујући, такође, проблематику жанровости. Ауторка је, међутим, истакла промене у просторним обрасцима, због чега је традиционално извођење приближено позоришном, те је развој народне игре позиционирала међу популарне уметности и забављачке форме („popular art and entertainment form“) (Исто: 141). Такође, турски етнокореолог Мехмет Ођал Озбилгин (Mehmet Öcal Özbilgin), који је неколико својих радова посветио сценској народној игри у Турској, употребио је синтагму *modern theatrical art*, подразумевајући под тим развој народне игре у модерну позоришну уметност (Özbilgin 2012: 75), не наводећи притом жанровску одредницу. Код других етнокореолога који се баве сценском народном игром из региона и шире, такође није коришћена жанровска квалификација у контексту сценског (на пример, Ceribašić 2003, Иванова-Найберг 2011, Nahachewsky 2012, и многи други), већ се примењује општа терминологија у вези са *сценским*, поменута у првом поглављу.

Успостављање, међутим, жанровских категорија у књижевности и другим уметничким сферама, на пример у филму, али и у театрологији, музикологији,¹

¹ На пример, Сохоров 1981: 232–293; Samson 2001: 657–659.

етномузикологији² и етнокорееологији,³ значајна је методолошка окосница која се показала као делотворан научни апарат у разматрању многих феномена у оквиру ових научних дисциплина. Савремене теорије и поетике разматрају жанр као динамичну, развијајућу и вишеструко контекстуалну категорију. Појам контекстуалности односи се на дијахронијску и синхронијску раван, чиме се трајно имплицира њена временска процесуалност (М. Головињски, према Брајовић 1995: 136). Са циљем сагледавања кореографског стваралаштва у Србији, кроз дијахронијску и синхронијску перспективу, одређење жанрова и поджанрова КНИ биће предложено као базични методолошки оквир. Њихово позиционирање у конструисаном жанровском систему *сценској приказивања традиционалне игре и музике за игру* биће од важности у сагледавању њихових релација у хијерархијској поставци таквог система.

Слажемо се са мишљењем Бојана Ничева (Боян Ничев) да на фолклор не може бити примењена жанровска подела из теорије књижевности, с обзиром на развојност и континуитет традиције, услед чега, да цитирамо Ничева, традиција „сама за себе носи свој нови жанр“ (Ничев 1976: 152–153), другим речима, нови жанр се успоставља захваљујући актуелним збивањима, променама и развоју традиције. Како кореографско стваралаштво представља данас већ традиционални облик сценског приказивања традиционалне игре и музике у Србији, покушај жанровског тумачења у овој области свакако претпоставља једну нову перспективу у научном сагледавању овог феномена. Пре него што приступимо концептуализацији жанровских категорија у оквиру сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру, објаснићемо најпре термин *жанр*, а затим и потребу за његовим увођењем у подручје кореографског стваралаштва.

*

Жанр је углавном дефинисан као тип, врста, категорија. Различити су приступи у издвајању жанрова, од елементарног покушаја успостављања класификације уметничких дела, на пример, у књижевности (Tartalja 1986: 894), у музици, све до примене овог аналитичког поступка у сагледавању друштвеног контекста (Samson 2001: 658). Специфичност жанрова јесте њихова заснованост на принципу понављања – они укључују понављања из прошлости и имплицирају понављања у будућности (Исто: 657). Типологизација жанрова укључује њихову класификацију која је, према њеном зачетнику Аристотелу, изузетно прагматична – да сазнања буду изводљива и убедљива, чиме се може

² У савременој етномузикологији у Србији је, на пример, успостављање жанрова зимског обредног полугођа основни методолошки поступак у разматрању система звучних знакова у традицији југоисточне Србије (Закић 2009). Теорије жанрова су разрађиване у руској (на пример, Земцовски 1971) и у бугарској (Стоин 1982: 76–112) етномузикологији.

³ Одређивање плесних жанрова примењивано је у савременој етнокорееологији у свету (на пример, Каерплер 2007: 53–102; Илиева 2007) и у Србији (Ракочевић 2011).

утицати на добијање значајнијих резултата: разумевања дела, његовог обликовања и разумевања света у којем је оно настајало. Према томе, значајна карактеристика жанрова није само да организује већ да заокружи или финализује наша лична сазнања и искуства.

Циљ концептуализације кореографских жанрова није покушај вештачког разврставања кореографских дела, иако ће класификација КНИ бити један од примарних задатака у овом раду, већ сагледавање њихових структурално-формалних и кореографско-композиционих карактеристика помоћу којих ће овај феномен бити свеобухватно сагледан у одређеном времену и простору. Критеријуми за жанровско дефинисање кореографских дела ће свакако проizaћи из саме проблематике, начина њене разраде, односно, конкретног циља овог научног истраживања.

Без обзира на то што се у савременом научном испитивању одбацује сагледавање уметничког дела било које врсте са аспекта жанра пошто не постоје чисте жанровске категорије, већ пре међужанровска прожимања (нпр. у постмодернистичком сликарству (Šuvaković 1999: 386), телевизијским жанровима (Mittell 2004: 13) итд.), поједини теоретичари, иако свесни ограничења, ипак се користе овим методолошким поступком. Француска теоретичарка филма и медија Рафаела Моан (Raphaëlle Moine) у књизи *Филмски жанрови* напомиње да жанровска одређења нису коначна, ни савршена, ни неоспорна, већ да „у признавању жанрова постоји пуна сагласност произвођача филмова (у најширем смислу речи) и гледалаца“ (Моан 2006: 35). Ауторка додаје да „овакво одређење смањује разлике у прихватању значења израза 'жанр', које одговарају различитим областима и активностима“ (Исто: 36). Истовремено, жанр је веома флексибилна и временски и географски променљива категорија јер је производ скупа правила конструисаних у одређеном културном и друштвеном контексту (Арнаутовић 2013: 583). У том светлу, као временско, географско и друштвено одређене категорије, биће разматрани и жанрови у кореографском стваралаштву у Србији.

Насупрот теоријама које посматрају жанр са аспекта њихове функције у друштвеним, културним, економским и комуникационим сферама, структуралистички оријентисане теорије „покушавају да успоставе особене одлике жанрова посматрајући их као текстуалне структуре“ (Моан 2006: 36), односно, као скупове текстова. Ова два базична методолошка правца, усмерена ка функцији, са једне, и структури, са друге стране, разматра и француски књижевни теоретичар Жан-Мари Шефер (Jean-Marie Schaeffer), који у оквиру постојећа два приступа издваја пет нивоа или параметара према којима се дело може посматрати. Прва три нивоа – именује их *ниво исказа, намене и улоге* – омогућавају да се дело посматра као чин комуникације, док су преостала два нивоа, *семантички* и *синтаксички* ниво, усмерена ка структури текста (Schaeffer, према Моан 2006:

23).⁴ Примењујући његове идеје, француски филмски теоретичар Рик Алтман (Rick Altman) предложио је семантичко-синтаксички образац за анализу филмских дела,⁵ који ће у овом раду бити примењен за анализу кореографских дела.

У раду *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*,⁶ Алтман сумира искуства многих теоретичара филма који су жанровској класификацији приступали сепаратно – користећи семантички или синтаксички образац, изостављајући притом друге карактеристике филмског дела, што је резултирало издвајањем различитих жанровских категорија. У настојању да овој проблематици приступи обухватније, Алтман се опредељује за семантичко-синтаксички образац у којем су заступљена оба приступа (Altman 1984: 11). Под семантичким својствима Алтман подразумева садржај посматраног феномена, док се његове синтаксичке особине односе на начине уређења њихових односа.⁷ Аутор сматра да су оба приступа жанровске анализе комплементарна, те се могу комбиновати, а помоћу овог дуалистичког приступа може се одговорити на битна питања о жанровима, нарочито о актуелним међужанровским прожимањима, о чему ће такође бити речи у раду.

У разматрању филмских жанрова Алтман уочава да филмови који припадају истом жанру не припадају том жанру на исти начин, те луцидно запажа да постоје различити нивои тзв. жанровности (Исто: 12). Његове идеје разрађује и Моанова, која наводи да неки филмови непосредно учествују у „изградњи синтаксе тог жанра, док други на мање систематичан начин преузимају састојке који се традиционално везују за тај жанр“ (Моан 2006: 62). Управо кроз поменути семантичко-синтаксички приступ омогућено је да се за дати жанр одреде различити нивои жанровске припадности, што показује флексибилност овог методолошког поступка и биће, аналогно томе, значајно и у разматрању кореографских жанрова КНИ.

У вези са настајањем и развојем жанрова, Алтман претпоставља два елементарна начина њиховог стварања: први начин подразумева да се релативно стабилни сет семантичких својстава спаја путем експериментисања на синтаксичком нивоу до остваривања кохерентне и трајније синтаксе, док други начин подразумева да се на већ постојећу синтаксу примењује нови сет семантичких

⁴ Према Жан-Марију Шеферу, нивоу исказа одговара питање „ко говори?“, нивоу намене питање „коме?“, нивоу улоге питање „са којим учинком?“, семантички ниво одговара питању „шта је речено?“, а синтаксички питању „како је речено?“ (Моан 2006: 23).

⁵ Поменути образац је Рик Алтман прерадио 1999. године и применио у анализи холивудске музичке комедије. Више о томе: <http://clas.uiowa.edu/ccl/node/21>.

⁶ Прев. семантичко-синтаксички приступ филмском жанру.

⁷ Однос између семантичког и синтаксичког Алтман упоређује са односом између лингвистичких елемената од којих се текст састоји и текстуалним значењем, у оквиру којих постоји константна циркулација у оба правца између лингвистичких и текстуалних, односно, семантичких и синтаксичких особина (Altman 1984: 16, 17).

елемената (Altman 1984: 12). Помоћу првог начина конституише се историја жанрова (што је у контексту КНИ од нарочите важности због праћења развоја жанрова КНИ кроз дијахронијску перспективу), док је други начин битан за одржавање континуитета у стваралаштву (чему доприноси устаљени структурално-формални образац који служи као *модел* на основу ког аутори КНИ стварају и уводе нови играчко-музички садржај).

Користећи дедуктивну методу приликом одређивања жанрова КНИ, сходно наведеном обрасцу Рика Алтмана, успостављене су најпре структурално-семантичке особине КНИ, а то су:

- традиционална народна игра: избор и број игара;
- традиционална народна музика: вокална, инструментална, вокално-инструментална;
- драмска игра: наратив (догађај, прича) преузет из обредно-обичајне праксе или свакодневног живота, или други програмски садржај;
- костимографија: народна ношња или сценски костим;⁸
- сценографија: сценски дизајн;⁹
- извођачи: аматерске (дечије, омладинске, ветеранске) фолклорне групе или професионални фолклорни ансамбли;
- стил извођења: у народном духу или коришћењем технике других плесних жанрова;
- трајање: од 2 до највише 15 минута.

Затим, издвојене су и **синтаксичко-формалне особине КНИ**, које на посебан начин уређују односе између наведених структурално-семантичких својстава, а оне су сагледане путем следећих релација: игра/игра, игра/музика, игра/драмска радња, игра/извођачи, музика/драмска радња, музика/извођачи, извођачи/драмска радња, итд.¹⁰ Стављајући акценат у овом раду на структурално-формалну анализу игре и музике, Алтманов предлог за систематизацију (филмских) жанрова биће употпуњен сагледавањем синтаксе КНИ кроз формалну уређеност њених елемената на макро и микро плану, што подразумева

⁸ Иако се у овом раду нећемо бавити костимографијом, значајно је указати на појам *сценски костим*, који примењује Миленко Мисаиловић у књизи *Драматургија костимографије* (Misaïlović 1990: 30). У оквиру ове термилошке одреднице сврстан је, поред осталих, и костим – народна ношња која се користи у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру (Исто: 97).

⁹ Неретко се за сценографију везује синтагма *сценски дизајн*, под којом је подразумеван шири концепт. Према Радивоју Динуловићу и Радмили Бошковић „појам ‘сценски дизајн’ је уведен у српски језик да означи целокупност и сложеност оваквог погледа на стваралаштво у позоришту“ (Динуловић и Бошковић 2010: 47). У следећем поглављу у вези са сценским простором биће о томе више речи.

¹⁰ С обзиром на предмет проучавања, у аналитичком делу овог рада биће изостављене релације које се односе на сценографију и костимографију.

издвајање формалних јединица игре и музике које су хијерархијски уређене од мотива до целине (тотуса). Према Алтману, узорци појединачних текстова, у нашем случају играчког, музичког, драмског и сценског, подстичу стварање жанровске синтаксе, што подразумева процес у одређеном времену (Altman 1984: 16). На овај начин подстакнута је и историјска димензија у сагледавању КНИ и њених жанровских категорија.

У одређивању критеријума за успостављање жанрова КНИ поћи ће се, дакле, од структурално-семантичких и синтаксичко-формалних особина КНИ, другим речима, од „тематизма“ и његове уређености у кореографском току. Значајно је истаћи да стилска обележја, у смислу начина извођења КНИ од стране извођача и примењене технике извођења (нпр. балетске, модерне, народне) неће утицати на издвајање жанрова КНИ. Осим тога, како ће анализе показати, на жанровско дефинисање неће имати утицај ни форма КНИ (вишеделна форма свите, на пример, може бити заступљена у различитим жанровима). До истог размишљања долази и Самсон, који наводи да стилски и формални садржај не дефинишу жанр (Samson 2001: 658).

Иако су КНИ ауторска, индивидуална уметничка дела, она проистичу, како је већ речено, из одређених *образаца* или *модела* који су успостављени још на самом почетку кореографског стваралаштва у Србији, кроз рад прве генерације кореографа (пре свега, Олге Сковран, Добривоја Путника и Бранка Марковића). Аналогно моделу у музици, модел у кореографском стваралаштву такође је дефинисан кроз, да применимо речи Мирјане Закић које се односе на жанровско одређење обредних песама, „процес изналажења законмерних структура“ (Закић 2009: 111) чиме је, како ова ауторка даље наводи, генерисана музичка спољашност, а у овом случају, спољашност КНИ. Сходно њеном тумачењу интонационих модела у обредним песмама, модели у КНИ подразумевају такође „уопштену, заједничку, инваријантну структуру (апстраховану из конкретних варијаната)“ (Исто: 112). Закићева даље наводи да су модели „теоријски конструкти, концептуалне категорије које не постоје на нивоу перцепције, иако чиновни перцепције јесу фундаментални за дефинисање њихових особина. Они се поимају, изводе и егзистирају као идентификујући квалитети на когнитивном нивоу“ (Исто: 112).

Постојање одређених модела у кореографском стваралаштву, до којих сам дошла путем структурално-формалне анализе већег броја КНИ, подстакло ме је на размишљање у правцу одређивања ових апстрактних творевина, препознатљивих до одређеног степена и у свести извођача и публике. Моделовање у КНИ се, пре свега, односи на ритмичко-темпорално устројство кореографског тока, на реализацију његове динамике кроз драматуршки обликоване уводне, развојне и завршне делове. Појединачни модели биће у овом раду визуелно представљени путем графикана. Значајан сегмент рада представљало је прона-

лажање њихових заједничких карактеристика, односно, апстраховање њихове структуре и тематизма из различитих варијаната КНИ, што је допринело размишљању о увођењу жанрова КНИ.¹¹

У вернакуларном контексту је искључиво један модел сасвим освешћен и, да цитирамо Моанову, „признат“ од стране гледалаца (Моан 2006: 35),¹² а то је *силеј* *ишара*. Остали модели су међу публиком и самим извођачима препознати као „другачији“, али нису именовани одређеним називом као што је то одредница *силеј*. Сходно томе, у дефинисању и позиционирању жанрова КНИ кренуло се најпре од препознатљивих модела присутних у досадашњем кореографском дискурсу у Србији, а затим је, изналажењем адекватне терминологије којом би били идентификовани и остали модели, успостављен жанровски систем КНИ.

Према овако постављеним структурално-семантичким и синтаксичко-формалним особинама КНИ, створене су могућности за издвајање **три основна жанра КНИ: силеј, драматизација и варијација**, при чему је КНИ у тој хијерархијској поставци на нивоу **наджанра**.

Први кореографски жанр именован је *силејом*, а карактерише га низање различитих игара према ритму, темпу, карактеру и мелодији уз коју се изводи. Путем различитих параметара игре и музике за игру остварена је потребна динамизација кореографског тока. *Силеј* је и садржајно и формално врло освешћен жанр КНИ који може бити реализован кроз неколико модела. Познају и користе га сви који се баве сценским приказивањем народне игре; разумеју и примењују га играчи, руководиоци, кореографи и музички аранжери.

Други кореографски жанр издвојен је под називом *драматизација*. Карактерише га драматизовање одређеног наратива (приче, догађаја), уз присуство специфичних учесника, њихових улога и радње. Иако је *драматизација* освешћена од стране кореографа и играча, првенствено због заступљеног препознатљивог тематизма (који најчешће осликава сеоски живот, одређене сегменте обичаја итд.), у аматерским, па и професионалним круговима овај жанр КНИ није и терминолошки освешћен.¹³

Трећи кореографски жанр под назвом *варијација*, за разлику од претходна два, није освешћен ни садржајно, ни терминолошки.¹⁴ У њима је присутан изра-

¹¹ Потребно је истаћи да поједини аутори, на пример Ана Илиева (Анна Илиева), изједначавају термине *модел* и *жанр* (Илиева 2007: 24).

¹² Значајна особина жанра, посебно када је у питању уметност, јесте његова комуникативна функција (Samson 2001: 658), која се у кореографском стваралаштву огледа кроз доминантну релацију извођач – публика.

¹³ Владета Влаховић, кореограф, некадашњи уметнички директор КУД-а „Градмир“, за кореографије таквог типа употребио је израз *фолклорни шеајшар*. Као што се је из првог поглавља могло уочити, у научним круговима, превасходно код руских и српских истраживача и научника, синтагма *фолклорни шеајшар* коришћена је искључиво за традиционалну сеоску праксу, не и за сценску.

¹⁴ Један од аргумената који иде у прилог поменутој констатацији, јесте да у пропозицијама за

зит варијациони рад на нивоу микроформалног уобличавања КНИ.

Жанрови су именовани према главним или препознатљивим карактеристикама (структурално-семантичким и/или синтаксичко-формалним особинама) које их идентификационо одликују; *сйлейи* се односи на структурално-формални ниво који подразумева скуп више игара у једну целину, жанр *драматизација* подразумева драматизовање одређеног наратива/драмског садржаја, док у жанру *варијација* доминира кореографско-композициони поступак варирања. Уколико издвојимо **игру уз музику**, односно, **играчки покрет уз музику** као заједнички именитељ за сва три жанра, долазимо до основног критеријума за њихово разврставање, а који се добија одговором на питање **на који начин** се игра. Покрети уз музику постављају се у различите релације према осталим структурално-семантичким својствима. Тако, видови различитих релација могу бити на нивоу игра уз музику – игра уз музику (у жанру *сйлейи*), игра уз музику – драмски садржај (у жанру *драматизација*) и игра уз музику – кореографско-композициони поступак варирања (у жанру *варијација*). Игра/покрети су, путем различитих приступа у појединим жанровима, обликовани, трансформисани и развијани на специфичне начине, и умрежени са осталим елементима кореографске структуре.

*

Разумевање појединачних жанрова огледа се и у проналажењу различитих могућности њиховог испољавања. Досадашње анализе показале су да постоје најмање два целовита начина реализације сваког од три жанра. Они могу бити одређени и именовани у складу са њиховим основним садржајем, односно, тематизмом, што припада подручју игре, музике или наратива, у зависности од жанра. Овај поступак даљег разврставања жанрова води у правцу изналажења својеврсних поджанровских одређења који су, осим са тематске стране, условљени и структурално-формалним карактеристикама и њиховим историјским развојем у оквиру кореографског стваралаштва у Србији.

Концептуализација поджанрова у жанру *сйлейи* односи се на избор игара из ужег или ширег географског подручја, тзв. *локални* или *регионални* сплет. Иако граница између њих није увек сасвим јасна, с обзиром на то да понекад и сами кореографи нису прецизни у географском одређивању својих кореографија, ипак се на генералном нивоу могу разматрати њихови садржаји као ло-

Европску смотру српског фолклора дијаспоре и Срба у региону стоје захтеви/услови који се односе на концепцију кореографије. Према њима, у кореографију треба да буде укључен наступ вокалног или инструменталног солисте, групе певача или оркестра, трајање кореографије треба да буде до 12 минута (члан 8), а указује се и на бројност фолклорног ансамбла (фолклорни ансамбл не може да наступа са мање од 12 играча, члан 9) (*Пројозиције* 2010). У *варијацијама*, међутим, како ће се видети из анализа вокални солисти најчешће нису приступни, затим, присутне су мање формације играча (парови, тројке, шесторке), а трајање кореографије је врло кратко, најчешће 2-3 минута.

кални или регионални. Локалним сплетовима би припадале, на пример, *Игре из Груже*, *Игре из Владичиној Хана*, *Влашке игре са Хомоља*, *Игре из околине Кикинде*, док би регионалним припадале, на пример, *Игре из централне Србије*, *Игре из југоисточне Србије*, *Влашке игре*, *Игре из Баната*, али и *Игре из Србије*, ауторке Олге Сковран, које представљају заправо јединствени пример регионално ширег подручја, те према овој КНИ није именован засебан поджанр, већ је разматран као изузетак у регионалним сплетовима.

У оквиру жанра *драматизација* издвојене су, такође, две поджанровске могућности. Првој припадају прикази обредно-обичајних радњи везаних за годишњи и животни циклус обичаја, док у другој преовладавају опште теме везане за одређене догађаје или тренутке у народном (сеоском, варошком) друштвеном животу, а могу припадати и теме које на симболичан начин илуструју одређену идеју, мисао. Први поджанр је именован „обредно-обичајна“ драматизација, док је други именован „општетематска“.

Жанр *варијација* испољен је такође у два поджанровска одређења, а разлика између њих односи се на избор једне или више игара или музичких тема. Први поджанр варијације именован је „монотематска“, а други „политематска“, с обзиром на то да га карактерише примена елемената/мотива из различитих игара и/или музике.

У следећој табели су представљени појединачни поджанрови у оквиру издвојена три жанра КНИ.

Наджанр	<i>Кореографија народне игре – КНИ</i>		
Жанр	<i>Силети</i>	<i>Драматизација</i>	<i>Варијација</i>
Поджанр	Локални с.	Обредно-обичајна д.	Монотематска в.
	Регионални с.	Општетематска д.	Политематска в.

Табела 1: Одређење поджанрова у оквиру жанрова КНИ

*

Концепт *сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру* представљен у овом раду као вишезначна и контекстуална категорија обухваћен је кроз његове појединачне појавности, кроз које могу бити разматрани различити процеси стварања и извођења традиционалне игре и музике за игру на сцени. У оквиру поменутог концепта издвојени су они играчко-музички догађаји или форме које према заједничким структурално-формалним специфичностима могу бити обједињени кроз један обухватни жанр, тј. метажанр који је предложен под називом ***сценска народна игра***.¹⁵ Применивши тумачење хијерархијске

¹⁵ Од наших научника, наведену формулацију применила је Оливера Младеновић (Младеновић 1974: 249). На енглеском језику се у том значењу врло често користи формулација *stage*

поставке жанровских категорија из књижевности према руским теоретичарима, које обједињује Салида Шамед Шарифова (Салида Шаммед Шарифова), концепт *сценско приказивање традиционалне игре и музике (за игру)*, би, сходно томе, припао категорији *меџантра* (Шарифова 2010). О примењивости концепта *меџантра* и *меџантр* и у сценском стваралаштву у Србији, послужићемо се тумачењима руских теоретичара књижевности, код којих се налази на тумачење и употребу ових термина.

Појмом *меџантра* сугерише се врста принципијелне оријентације садржаја која је инхерентна групи жанрова коју одређује заједничко семантичко сродство у одређеној временској епохи, унутар датог „културног тока“ (Шарифова 2010). Тако структурисани метажанр, који се појављује као део једног покрета, постаје „језгро“ или „водећи жанр“ преовлађујућег жанра у систему културе (Исто). Е. Бурлина види метажанр као „водећи жанр“ ере, као успостављени просторно-временски тип завршене производње дела, изражавајући посебно историјски концепт (Подлубнова 2005).¹⁶ Без обзира на различите приступе појединих руских научника (на пример, П. С. Спивака, Н. Л. Лейдермана, Е. Бурлине) свима је заједничка теза да метажанр представља синтезу жанрова која се јавља на спојевима жанровског прожимања и превазилази одређеност појединачних жанрова (Шарифова 2010). У XX веку метажанр *сценска народна игра* постаје, дакле, један од водећих жанрова у контексту општетеатарског плеса.

Једна од посебности метажанровске категорије јесте могућност превазилажења тренутних координата у правцу другог жанровског система. У сценској народној игри би то значило, на пример, примену друге плесне технике у КНИ, као што је већ било случаја у нашој историји (сетимо се увођења народних игара у оквиру модерног плесног жанра код Маге Магазиновић или примену балетске лексике у кореографским делима Бранка Марковића) или, у будућности, претпостављамо, стварање наше националне игре у виду карактерних плесова.

За разлику од метажанра, под *меџантром* се разуме сет различитих облика жанрова повезаних међу собом према одређеној намери (Шарифова 2010) – а намера би у овом случају била „приказати традиционалну игру и музику (за игру) на сцени“. Мегажанр превазилази временску и формалну повезаност која постоји у оквиру појединачних жанрова, те се у овај врло генерализујући концепт

folk dance (видети у првом поглављу).

¹⁶ Према Јулији Подлубновој, питање структуралне и семантичке природе метажанра није тако јасно, али нема сумње да је у свом унутрашњем уређењу метажанр сличан жанру (у нашем контексту и наджанру): заснован је на одређеном „одрживом дизајну“ (Подлубнова 2005). Познато је да је у срцу сваког жанра формиран тзв. жанровски архетип који се, као по правилу, стално манифестује у системима различитих епоха. Метажанр, по свему судећи, може бити формиран и кроз ажурирање и трансформације древног архетипа (што доказују примери анализа бајки из совјетске културе), при чему Подлубнова закључује да што се указује већа потреба за одређеним архетипом у одређеном периоду, већи је обим његове дистрибуције и више има оправдања да постане метажанровска категорија (Исто).

- **Сценско-музички програм:** тематски заокружени целовечерњи програм у извођењу, најчешће, професионалних, али и полупрофесионалних и аматерских фолклорних ансамбала (код нас, на пример, ансамбла „Коло“,¹⁸ ФА „Вила“ СКУД-а „Железничар“ из Новог Сада,¹⁹ а као узоран пример може послужити словачки ансамбл Poddukelsky umelesky Ľudovy súbog из Прешова²⁰). Представља својеврсно плесно позориште, има разрађен сценарио, режију, сценографију, костимографију и сл. Кореографија је овде један сегмент. Програми су као позоришни комади у трајању од сат и више времена.

Требало би истаћи да је у овом раду акценат стављен на наджанр *кореографија народне игре* (КНИ) и његове поджанрове, првенствено зато што су богатство и хетерогеност продукције КНИ утицали на то да КНИ буде најрепрезентативнији представник метажанра *сценска народна игра*, односно, најупечатљивија наджанровска категорија у односу на сценске приказе и сценско-музичке програме.

КНИ, како је већ назначено, осим игре укључује и музику, вокалну и инструменталну, али и наратив, глуму, сценографију, реквизите, костимографију у виду народне ношње или њену реконструкцију, светлосне и друге ефекте. С обзиром на то да приоритет у раду представља структурално-формална анализа играчко-музичког и драмског садржаја, кроз етнокореолошку, етномузиколошку и етнотеатролошку анализу, остали структурални елементи КНИ (нарочито костимографија и сценографија), иако значајни у визуелном уобличавању ових дела, биће овом приликом изостављени.

У шестом поглављу ће појединачни жанрови бити представљени кроз типичне примере КНИ из историје кореографског стваралаштва у Србији. Кренуће се од жанра *сйлеџа*, због његове највеће заступљености, затим ће се кроз жанр *драматизација* разматрати увођење наратива и поступак његовог драматизо-

¹⁸ У каталогу ансамбла „Коло“ забележено је да су такви целовечерњи програми са заокруженом тематиком започети 1986. године, а именовани су као „посебни сценско-музички прикази као интегрална дела“ (*Каталог* 2008: 32–33). Издвојени су следећи називи: „Корени“ (пролог, паганство, хришћанство, ропство, сеобе, поновно рађање, свадба, епилог), „Бал у Београду“ (како су се забављали стари Београђани), „На почетку беше ритам“ (приказ са пантомимом и мимичком игром), „Голгота и васкрс Србије“ (Исто).

¹⁹ Програм под називом „Сети се, роде, својих великана“, тзв. гала концерт поводом 150 година од рођења Николе Тесле, изведен је 5. 11. 2006. године у малој дворани ЈПСПЦ Војводина у Новом Саду. Иако су на њему представљене кореографије фолклорних ансамбала различитих узраста, међу собом неповезаних према приказу географских области, сценарио у вођењу приче између кореографија чинио је везу у целокупном програму, као што је записано на ДВД издању: „У ова 2 часа, Никола Тесла ће вас заједно са девојчицом Поли провести кроз све крајеве нашег завичаја, чије игре, песме, обичаје и композиције изводе чланови ФА ВИЛА“ (ФА „Вила“ ДВД 2006).

²⁰ <http://www.puls-slovakia.sk>

вања, а у оквиру *варијација* акценат ће бити постављен на кореографско-композициони поступак варирања кинетичког корпуса игре. У оквиру појединачних жанрова примери ће бити разврстани према времену настанка како би се потврдила или оповргнула хипотеза о условљености друштвено-историјских околности и стваралачких принципа у развоју КНИ у Србији.

У следећој табели је приказан хијерархијски постављен жанровски систем у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији.

МЕГАЖАНР	СЦЕНСКО ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ					
МЕТАЖАНР	СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА			СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА		
МЕТАЖАНР	СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА					
НАДЖАНР	СЦЕНСКИ ПРИКАЗ		КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ (КНИ)		СЦЕНСКО-МУЗИЧКИ ПРОГРАМ	
НАДЖАНР	КОРЕОГРАФИЈА НАРОДНЕ ИГРЕ (КНИ)					
ЖАНР	СПЛЕТ		ДРАМАТИЗАЦИЈА		ВАРИЈАЦИЈА	
ПОДЖАНР	Локални	Регионални	Обредно-обичајна	Опште-тематска	Моно-тематска	Поли-тематска

Табела 2: Одређење жанровских система у сценском приказивању традиционалне игре и музике

V.

**СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНА
АНАЛИЗА КНИ
(МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ)**

Синтаксичка уређеност играчког и музичког текста у временској процесуалности одређује кореографију народне игре (КНИ) као синтаксички организовану целину са хијерархијским устројством различитих елемената, првенствено структурално-формалних елемената игре и музике. Чврст систем међуодноса структурално-формалних елемената игре и музике у КНИ омогућава нам да овај феномен сагледамо и независно од контекста, као самосталан ентитет, који настаје и приказује се кроз садејство, пре свега, играчких и музичких структура.¹

Ово поглавље је посвећено успостављању методолошке окоснице структурално-формалне анализе игре, музике и драмског текста кроз етнокореолошку, етномузиколошку и етнотеатролошку анализу КНИ.

1. ЕТНОКОРЕОЛОШКА АНАЛИЗА

Аналитичко поимање структуре игре у КНИ односи се на разматрање њене кинетичке и просторне димензије у временској процесуалности, сходно успостављеним конституентима игре у традиционалној играчкој пракси: КИ-НЕТИКА – ПРОСТОР – ВРЕМЕ (Giurchescu and Bloland 1995: 83; Rakočević 2011: 35). С обзиром на то да стабилности структуре и форме доприносе и, како смо их именовали, *кореографско-композициони принципи и постојуци*, у склопу овог поглавља биће дефинисани и појединачни принципи и поступци помоћу којих се гради кинетичка, просторна и временска димензија у КНИ. Упоредна анализа игре, музике и драмског текста у КНИ на крају овог поглавља, у преплету успостављених *нивоа стилизације*, имаће за циљ позиционирање резултата структурално-формалне анализе у дијахронијској перспективи.

КИНЕТИЧКА ДИМЕНЗИЈА

Метода анализе кинетичке димензије у КНИ базиран је на методи структурално-формалне анализе традиционалног плеса, једне од светски признатих и коришћених етнокореолошких метода, коју су етнокореолози, окупљени око Радне групе за етнокореологију при светском удружењу за традиционалну му-

¹ У етномузикологији се, поред осталих, истичу два генерална приступа анализи музике. Први подразумева анализу структуре музике као „аутономне вредности“ која „настаје и функционише на основу сопствених унутрашњих законитости“ (Ненић 2004: 6), док други, интертекстуални, доводи поменути музичку структуру у везу са осталим структурама из актуелног контекста (Закић 2008: 218). У вези са тим можемо говорити о конкретним, појединачним извођењима *кореографије народне игре* као о самосвојним манифестацијама, односно, партикуларним сценско-играчко-музичким догађајима, те их можемо означити термином, преузетим из руске етномузикологије, *конституација* (Закић 2008: 218). Конституције настају у одређеном времену и простору, односно, у сложеном контекстуалном друштвено-историјском оквиру. У таквом облику, међутим, КНИ ипак неће бити разматране у овом раду, с обзиром на то да је акценат стављен на дело, а не на његова појединачна извођења, што, свакако, представља интригантну тему за будућа истраживања.

зику (ICTM), увели у науку о традиционалном плесу средином седамдесетих година, применивши комплетан апарат морфолошке анализе из науке о музичким облицима. У етнокорологији у Србији ова анализа налази конкретну примену 2009. године у оквиру докторске дисертације Селене Ракочевић на подручју изучавања плесне традиције Срба у Банату (према Ракочевић 2011).

Кинетичка димензија у КНИ представља сложено композиционо ткиво које је потребно, како би се аналитички сагледало, најпре изоловати од осталих градивних елемената КНИ и посматрати га сепаратно у временском процитању као структуру *саму по себи*.

Структура кинетичке димензије КНИ

Обухватан термин *кинетика* у етнокорологији означава покрете различитих делова људског тела. Према деловима тела покрети могу бити класификовани на неколико група: на покрете главом, покрете горњег дела тела, покрете бокова, покрете ногу и покрете руку (Giurchescu and Bloland 1995: 90–95). Иако у традиционалним играма Србије срж кинетичког деловања представљају покрети ногу, у сценском приказивању су, поред покрета ногу, често присутни и покрети других делова тела, најчешће покрети руку и покрети главом.

С обзиром на то да су покрети ногу носиоци кинетичке димензије у приказивању традиционалне игре на сцени и да се реализују кроз специфичне обрасце корака, који су у етнокорологији у Србији основа за аналитичко проучавање традиционалних плесова, у овој студији ће кинетичка димензија такође бити ослоњена на идентификовање и анализу образаца корака у КНИ. Покрети осталих делова тела, међутим, чине својеврсно обogaћење комплетне сценске кинетике, те нису формирану у одређеним обрасцима као што су то покрети ногу. Сходно томе, покрети осталих делова тела неће бити заступљени у структурално-формалној анализи игре на сцени. Ипак, регистровање свих покрета тела отвара ново поље у разматрању целокупног кинетичког фондуса у сценском приказивању традиционалне игре.

Обрасци покрета/корака представљају „celovite i zaokružene konstelacije koje se, u tradicionalnoj igrackoj praksi, kroz evolutivne kompozicione procese, ponavljaju neodređen broj puta tvoreći pojedinačno izvođenje određene igre” (Ракочевић 2011: 37). У етнокорологији у Србији су поменути обрасци добили ширу употребу као *ишрачки обрасци* (према Васић 1997: 266), а ова синтагма је у научном дискурсу модификована у *обрасце покрета/корака* (према Ракочевић 2011: 37). За потребу анализе кинетичке димензије КНИ у овом раду биће примењивана синтагма *обрасци корака*, с обзиром на то да обрасци покрета осталих делова тела нису успостављени као „целовите и заокружене констелације“, које би биле носиоци кинетичког испољавања у КНИ.

Полазна основа за градњу КНИ у Србији односи се на избор одговарајућих образаца корака и њихових верзија/варијаната² забележених на терену. Такви, фиксни и записани обрасци, односно, њихови инваријантни узорци, постају уједно и означитељи стила одређеног етнокорееолошког подручја. Осим кореографија које су изграђене на основу постојећих образаца корака и њихових верзија/варијаната, што је доминантан начин стварања КНИ, у кореографском стваралаштву у Србији такође постоје кореографије чији су основни тематски материјал њихови сегменти, односно, елементи и мотиви преузети из (најчешће инваријантних) образаца корака, препознатљиви за одређено етнокорееолошко подручје.

Применом разноврсних кореографско-композиционих поступака кроз тзв. мотивски рад, ове мање формалне јединице (елементи и мотиви) изграђују се у веће, стварајући тако заокружене целине вишег реда (фразе) које по свим карактеристикама могу бити изједначене са раније поменутиим обрасцима корака. Ови, можемо их именовати *компоновани обрасци њокреџа/корака*³ представљају углавном четворотактне (ређе осмотактне) целине, које су подударне са музичким фразама, а карактерише их већа мотивска разноврсност и сложеност у односу на обрасце корака забележене у сеоској пракси.

Према до сада изложеном, евидентно је да синтагма *образица корака* у КНИ има шире значење у односу на традиционалну сеоску плесну праксу. Томе доприноси и њихово устројство на нивоу форме, будући да их карактерише својеврсна одређеност у кореографском току, другим речима, примењени су у тачно одређеном облику, редоследу и одређеном броју понављања. Осим тога, у кореографском ткиву се обрасци корака појединачних игара и њихови варијантни облици нижу један за другим, повезују се прелазним сегментима и другим (мање или више сродним) обрасцима корака, те на овај начин често долазе у контакт са новим мотивским садржајем.

Осим паралелног низања различитих образаца корака, примери из наше сценске праксе показују да постоји и њихово симултано извођење, реализовано најчешће између две или више група играча. Такво, полифоно ткиво биће названо *њолифактурним*, насупрот *монофактурном*, под којим се подразумева истовремено и једнако извођење свих (група) играча на сцени. Монофактура може бити реализована и симетрично – сагитално (напред-назад) или

² Разлику између *варијанте* и *верзије* истакла је Селена Ракочевић разматрајући структуралне особености образаца корака плесова Баната, ослањајући се на прецизну терминолошку диференцијацију ових појмова у поступку варирања основне структуре обрасца корака према Оливери Младеновић (Ракочевић 2014: 243). Према Селени Ракочевић, *варијанта* је промена која се јавља у оквиру исте структуре и појављује се искључиво у току плесања, док су *верзијама* означени структурално различити обрасци корака појединачних плесова (Ракочевић 2012: 14–15).

³ У вернакуларном контексту се за *компоноване обрасце корака/њокреџа* чешће користи термин *измишљени кораци/њокреџи*.

латерално (десно-лево) – у извођењу обрасца корака у таквој врсти симетрије од стране две или више група играча. Смењивање монофактурног и полифактурног начина извођења, другим речима, реализација *кинетичке фактуре* у КНИ, биће сагледана кроз временску димензију, с обзиром на то да управо на нивоу времена може бити регистрован развој кинетичког корпуса и његова динамизација у одређеним сегментима кореографског тока, чему, у великој мери, доприноси управо сложеност кинетичке фактуре.

У разматрању структуре кинетичке димензије биће анализирани обрасци корака и кинетичка фактура, реализовани у временској процесуалности.

Структура кинетичке димензије у КНИ:

- образац корака
- кинетичка фактура

Даља анализа структуре обрасца корака подразумева анализу на свим параметрима који чине ту структуру, представљену такође кроз тројни модел: корак – простор – време. У оквиру корака анализом су обухваћени почетна позиција и положај тела, врста и дужина корака, гесте, артикулација и динамика, затим, у оквиру простора, правац кретања и у оквиру категорије времена, метроритмички обрасци, темпо и агогика. У следеће две схеме су издвојени појединачни структурални елементи обрасца корака и кинетичке фактуре.

Структурална сејменација обрасца корака у КНИ

Корак:

- почетна позиција и положај тела,
- врста и дужина корака и гесте,
- артикулација,
- динамика.

Простор:

- правац кретања (напред, назад, бочно (десно, лево), косо (напред и назад десно, лево) и у месту).

Време:

- метроритмички обрасци,
- темпо,
- агогика.

Стируктура кинетичке фактуре КНИ

- монофактурна – М (j – једноставна, с – симетрична),
- полифактурна – П.

Форма кинетичке димензије КНИ

Поред структуралне анализе кинетичке димензије, која има за циљ уочавање њених градивних елемената, логичан след даљег аналитичког поступка подразумева објашњавање устројства ових елемената у кореографском ткиву. Метод формалне анализе у етнокорееологији је, такође, уведен у оквиру Радне групе за етнокорееологију 1974. године, по узору на аналитички апарат из науке о музичким облицима, а у овој студији биће модификован с обзиром на његову примену у оквиру већег сценског облика као што је КНИ. Према успостављеној морфолошкој анализи у етнокорееологији, формалне јединице су хијерархијски одређене, а приказане од најмање до највеће то су: елемент (α), субмотив (\underline{a}), мотив (a), фраза (\underline{A}), део (A) и појединачна игра (I).⁴ Проширење овакве поставке подразумева формирање нивоа испод појединачне игре, с обзиром на то да су КНИ, у највећем броју примера, базиране на већем броју појединачних игара које су структурисане већим бројем понављања њихових унутрашњих делова.

Формални ниво испод нивоа појединачних игара биће именован одсеком, а означен угластим заградама $[A]$, те ће његова функција бити да обједини делове појединачних игара према њиховом тематском садржају. У сваком даљем понављању истих делова одсецима ће бити и визуелно назначено у табели колико пута се они понове, односно, каква је форма појединачне игре.

У следећој табели представљени су формални нивои КНИ и начини њиховог означавања.

Тотус	Назив КНИ
Појединачна игра	I. назив појединачне игре
Одсек	$[A]$
Део	A B C
Фраза	$\underline{A} \underline{B} \underline{C}$
Мотив	a b c d
Субмотив	a b c d
Елемент	$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon$

Табела 3: Формалне јединице кинетичке димензије КНИ

⁴ У етнокорееологији се појединачна игра назива *шошусом*, што ће у контексту КНИ бити на нивоу целе КНИ.

Структурална сегментација образаца корака биће представљена графички у облику кинетограма системом лабанотације. Издвојени ће бити они обрасци корака и њихови мотиви који садрже специфичан тематизам кинетичке димензије, другим речима, записана ће бити само репрезентативна и проблематична места, на која ће бити стављен и акценат у самом тексту. Редослед излагања образаца корака биће представљен табелом у којој ће бити приказана и кинетичка фактура. У истој табели биће приказана и форма музике уз игру ради њиховог упоредног сагледавања, што ће имати за циљ уочавање степена њихове умрежености.

ПРОСТОРНА ДИМЕНЗИЈА – ПРОСТОРНА КОМПОЗИЦИЈА

Пре него што приступимо издвајању структуралних и формалних особности просторне димензије КНИ кроз концепт *просторна композиција*, посветићемо најпре пажњу дефинисању *сценског простора*, као ширег концепта, с обзиром на његов изузетан значај у уобличавању просторне димензије сваког кореографског дела.

Унутрашњи и спољашњи сценски простор

Под термином *сцена* се у етнокореолошком вокабулару првенствено подразумева „одређени простор“ или „место“ на којем извођачи приказују одређени плесни садржај (кореографију) пред фронтално постављеним аудиторијумом. Тумачења простора (*space*) и места (*place*) као засебних концепата актуелне су теме у светској етнокореологији и антропологији плеса, при чему се имплицира важност раздвајања ова два појма.⁵

Почетно полазиште у проучавању сценског простора односи се на концепт *сирукјурисани семантички простори*, који је осмислила америчка антрополошкиња Бренда Фарнел (Brenda Farnell), и преузима га такође америчка антрополошкиња и плесачица Дрид Вилијамс (Drid Williams) у књизи *Антропологија и плес* (Williams 2004). Концепт подразумева издвајање спољашњег (*external*) и унутрашњег простора (*internal space*) одређеног плеса (Williams 2004: 226–227). Спољашњи простор означава физички простор у

⁵ На енглеском језику се такође раздваја значење простора и места речима *space* and *place*. Овој проблематици посвећене су две теме у оквиру два симпозијума Радне групе за етнокореологију при светском удружењу за етномузикологију (ICTM), под називима *Игра и простор*, односно *Dance and space*, који је одржан у Клуџу 2006. године (Proceedings for the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2012) и *Игра и место*, односно *Dance and place*, који је одржан у Лимерику 2012. године (Programme for the 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2012). У етнокореологији у Србији важност места као локације разматра и Селена Ракочевић у оквиру концепта *ирилика за плес* на примеру плесне традиције Срба у Банату (Ракочевић 2009: 84).

којем се догађај приказује (на пример, позориште) и укључује извођаче и публику. Унутрашњи простор, међутим, представља простор који је независан од извођача, публике и позоришног простора. То је простор иманентан игри и укључује путање кретања, покрете делова тела играча и слично, те се, према Вилијамсовој, може увек наново интерпретирати у другом спољашњем простору (Исто: 225).⁶

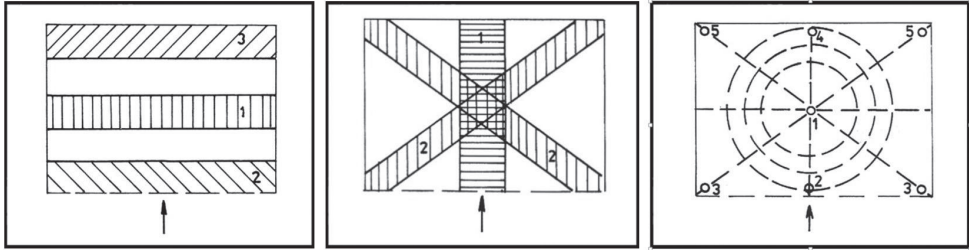
Сцена или позорница, као специфично подручје уметности, утиче на обликовање и начине приказивања традиционалне игре. Позорница представља, према Вилијамсовој, одређени „модел догађаја“ (*model of events*) (Исто: 225), као што су то сва архитектонска здања (на пример позоришта, стадиони, цркве), али и као оквир у сликарству који је, према Рудолфу Арнхајму (Rudolf Arnheim), чврсто повезан са садржајем и представља део композиције (Арнхајм 1998: 244).

У студији о композицији у визуелним уметностима Арнхајм истиче важност оквира који је „темељ на коме се гради композиција“ и који „одређује садржај и границе дела“ (Исто: 87). На позорници је визуелна радња смештена у оквир који има своје границе, а оне на одређени начин утичу на структурално уобличавање унутрашњег простора игре. Оквир, тј. позорница одређује равнотежни центар и дефинише просторни положај свих видљивих елемената, те, према Арнхајму, функционише као „уграђена референтна база као што је то кључни тон у традиционалној музици“ (Исто: 244). Упоредивши оквир у сликарству и на филмском платну или на позорници, Арнхајм истиче основну разлику која проистиче из саме природе ових уметности, а односи се на временску димензију, те их стога раздваја на „непокретне“ и „покретне“ медијуме. Имајући, дакле, у виду непрекидно кретање и сталну промену садржаја на филму или на позорници, истиче да је „равнотежни центар читавог склопа наметнут [...] призору који пролази“ и креће се од места до места, те његова структура представља „ток преображаја“ (Исто). Сходно томе, визуелна композиција је у извођачким уметностима пролазна и много „лабавија“ него у непокретним уметностима (сликарству, вајарству), у којима се визуелна композиција лакше испољава „у мирној одвојености од времена“ (Исто: 245). Позорница, дакле, представља основу на којој се према одређеним референтним тачкама „гради“ садржај, који је *из сцене у сцену* променљив.

Словачки кореограф Штефан Носал, већ поменут раније, разматрао је сценски простор поделивши га на линије и површине, у оквиру којих је прецизирао активне и мање активне тачке или места, посматрајући их са аспек-

⁶ „[...] the performance space in which an audience, dancers, and theatre exist is separate from the space internal to a particular piece of choreography. That is, the space in which the performance takes place is separate from the patterns of spatial pathways and movements of dancers' limbs that make up a dance itself. The internal form space of a particular dance can thus be recreated in a different external theater space“ (Williams 2004: 226).

та публике (Nosál' 1984: 50–52). Следећи цртежи преузети су из његове књиге под називом *Choreografia l'udového tanca* (Nosál' 1984), у којима су бројевима означена активна места која доприносе најјачем (1) или најслабијем (5) месту опажања, односно, деловања или утиска на публику (слика 2) (Исто: 51–52).



Слика 2: Активне тачке у простору

Оквир позорнице, који је аутор узео у обзир, подразумева конвенционални четвороугаони облик затворен са три стране и отворен са предње стране према публици (тзв. *йросценијум*).⁸ Историја развоја облика позорнице траје од периода Старе Грчке,⁹ те обухвата кружне, полукружне и трапезасте облике, који су се у току векова смењивали како би се успоставио најфункционалнији облик. Управо четвороугаони облик, настао у време барока, показао се најприкладнијим и за сценско приказивање традиционалне игре и музике. Овај облик користе записивачи игре (лабанотатори) приликом графичког записивања тзв. просторних планова (*floor plans*) (Hutchinson 2005: 158), односно, мизансцена који ће бити предложен у овом раду.

О просторној дубини, тј. тродимензионалности сценског простора, изнео је своја запажања Ник Гилберт-Скот (Nick Gilbert-Scott), архитекта и дизајнер за игру и позориште. У раду под називом „Перцепција тела у дводимензионалном и тродимензионалном простору“¹⁰ (Gilbert-Scott 2003: 69–70) Гилберт-Скот је, позивајући се на Гибсона (James J. Gibson), разматрао перцепцију одређених облика у односу на удаљеност гледалаца, које опажамо помоћу тзв. префињене

⁷ Прев. *Кореографија народне игре*.

⁸ Овакав тип позорнице назива се и *йозорница-кућија* и настао је у барокном позоришту. Познат је и под називом *италијанска йозорница*. Преузето са: <http://hr.wikipedia.org/wiki/Pozornica-kutija>.

⁹ Архитектура грчког или класичног позоришта укључује кружну позорницу отворену са свих страна, у чијем средишту се налазило место за приношење жртве. Кружни облик места приказивања био је условљен цикличним кретањем хора за време представе. Аудиторијум у правом смислу речи још није постојао – најпре су посматрачи стајали, а касније су седели на дрвеним клупама постављеним око кружног простора за извођаче. Према Сузани Добрић, класично позориште настало је у тренутку када се простор рашчланио на три основна дела. То су: *йеаиџрон* или простор за публику, *оркесџира* или позорница и *скене*, односно позадина позорнице са гардеробама за глумце. Преузето са: <http://www.nova-akropola.rs/arhitektura%20grckog%20pozorista.htm>. *Видеџи и најомену др. 5.*

¹⁰ Ориг. *Perception fo the Body in 2D and 3D Space*.

или стереоскопске перцепције. Навео је да иста почиње да опада на раздаљини од 4,8 метара, при чему је такође изнео мишљење америчког психолога Хала (ET Hall), да на раздаљини од 9 метара покрети морају да буду увеличани, односно, поједностављени и да вербална комуникација треба да буде замењена покретима и телом (Исто: 69). Ник Скот је у контексту дводимензионалности разматрао класични балет, будући да су играчи организовани према сликарским квалитетима: покрети и облици служе као линија, образац, облик или шкработина, задовољавајући интенцију уметника за стварањем слике (Исто). О перцепцији сценске народне игре биће свакако још речи даље у раду, али у овом контексту чини се значајним покренути питање односа перцепције, простора и начина извођења народних игара на сцени кроз приказ тзв. стила играња. Нека у овом тренутку остане отворено следеће питање: које стилске карактеристике би могле задовољити елементарни приказ игара из одређеног региона, односно, која микростилска обележја би требало, ипак, да буду изостављена у сценском приказивању народних игара?

У даљем промишљању речи сцена у смислу позорнице, односно, просторне димензије сценског приказивања, потребно је указати на чињеницу да позорница може бити постављена на различитим локалитетима и не мора нужно да се везује за позориште као архитектонско здање. Њено постојање је првенствено одређено функцијом *јавној* приказивања, које ни у традиционалној сеоској пракси, како је било речено у првом поглављу, није било изостављено. Познате су многе локације (центар села, црквена порта, раскршће, гумно, рогал и друга одређена места) на којима су се изводили одређени садржаји са функцијом јавног приказивања (Бајић 2006: 38, 98, 104). Референтност према јавном приказивању у односу на простор очигледна је и у студијама перформанса, где се не прави дистинкција између различитих видова испољавања перформанса, на пример, уметности и ритуала (Schechner 2006: 31). Сходно предмету проучавања у овом раду и феноменолошком питању сцене као специфичног места приказивања, сценски простор је ипак одређен као сасвим *дрући простор* у односу на сеоски контекст.

Проблематика јавног простора у односу на приватни, предмет је промишљања и норвешког етнокореолога Егила Баке (Egil Bakka), који је са својим студентима радио на проблематици утицаја извођача на раздвајање приватног и јавног простора.¹¹ Према њиховим истраживањима извођачи су кључни актери у прихватању и дефинисању простора од стране заједнице. Позивајући се на Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas), аутори наводе да јавни простор није грађен ради архитектуре као такве, већ ради увођења јавних друштвених

¹¹ Пројекат је представљен на међународном етнокореолошком симпозијуму Радне групе за етнокореологију (Study Group on Ethnochoreology) у Лимерику (Ирска) јула 2012. године у оквиру округлог стола под називом „How performer-spectator relationship affects private and public place distinction“ (Bakka, Karoblis, Mæland, Stranden 2014: 205–217).

вредности у јавна места путем одређених перформативних [извођачких] аката (Bakka, Karoblis, Mæland, Stranden 2014: 205). Аутори истичу да се функција простора може трансформисати према различитим потребама не само применом разних реквизита, већ једноставно извођачким радњама (Исто: 206).

Све до сада изложено о референтним тачкама, активним пољима, оквиру, дубини сценског простора и јавном простору односи се на спољашњи сценски простор. Начин његовог структурисања, међутим, има утицај и на обликовање унутрашњег сценског простора у сваком кореографском делу. У овом контексту изложићемо и размишљања театролога и семиолога Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) која у књизи *Читијање позоришних објашњава сценски простор* или *позоришни простор* као „место конкретне театралности схваћене као активност која и настаје у простору“ (Ibersfeld 1982: 119). Иберсфелдова додаје да је позоришни простор најпре *сценско место* које треба конструисати и без којег текст не може конкретно да постоји (Исто: 118).

Сценско место Иберсфелдова тумачи као „огледало у којем се истовремено огледају текстуалне напомене и једна кодована слика“ (Исто: 119). Сценско место је, дакле, ограничен и издвојен део простора, место у којем се дешава радња, односно, конкретна просторност. Према овој ауторки сценско место је просторност са двоструким референтом, од којих први представља место *мимезиса*, будући да настаје на основу елемената које пружа текст, а други представља фигуру нечег у свету за чиме заправо трагамо читајући текст. Референца са спољашњим светом, међутим, није увек потребна, јер сценско место *само њо себи* може да испуњава простор односима међу телима глумца, развијањем физичких активности, завођењем, плесом, борбом. Осим тога, сценско место је место на којем се глумци и гледаоци доводе у однос у оквиру дихотомије сцена – сала, те се на овом месту може говорити о двоструком сценском месту, што зависи од одлика сале и заједнице. И најзад, сценско место је, према Иберсфелдовој, прецизно кодовано у зависности од сценских навика одређеног раздобља и места. Тако геометријски облик и површина сцене (њена висина, ширина и дубина) представљају важан чинилац у конструисању текста (сценског места) као творца простора (Исто: 117–121).

У издвајању типологије позоришних простора, Иберсфелдова (свесно или несвесно) полази од спољашњег простора и прелази у сферу унутрашњег, увођењем актера (глумца, извођача) и дефинисањем простора који настаје у односу на глумца, односно, простор који глумац ствара око себе. Иако се даље у књизи ауторка није више посвећивала овој проблематици, већ првенствено проучавању простора у односу на позоришни текст, њено тумачење сценског места и простора (иако у њиховом дефинисању није сасвим прецизна) налази готово идентичну паралелу са Вилијамсовом врло јасном поделом на унутрашњи и спољашњи простор.

За разматрање концепта *сценски њросѝор* значајно је напоменути да он припада широком дијапазону могућих односа између простора уопште и игре.¹² Неколико етнокорееолога и плесних антрополога окупљених око теме *Иѝра и ѝросѝор* на XXIV симпозијуму студијске групе за етнокорееологију, који је одржан 2006. године у Клужу у Румунији, допринело је расветљавању ове проблематике са различитих становишта. Да поменемо неколико приступа: разматрање игре у различитим контекстима, односно, приликама (Alge 2012: 171), ширење простора распростирања одређеног типа игре (Вајѝ 2012: 175), распростирање одређене формације игре у ширем географском подручју (Vasić 2012: 211), утицај географског простора на формирање играчког репертоара (Ranisavljević 2012: 191), затим, утицај сценског простора на промене просторне димензије у игри (Johnson 2012: 183), прилагођавање (и промена одређених параметара) игре захтевима простора (Spartí 2012: 197, Stepputat 2012: 200), сагледавање промена одређеног типа игре у односу на употребу и искоришћеност простора између играча, и у односу на позицију и локацију плесног подијума (Kunej 2012: 187), потом, издвајање међуодноса између играча, играча и посматрача, играча и њиховог окружења (Spartí 2012: 197), издвајање приватног и јавног простора (Исто, 196), дефинисање концепата светог и световног простора (David 2012: 177), увођење концепта *освајање ѝросѝора* у оквиру савременог приступа извођењу традиционалне игре (Van Zile 2012: 209), и разматрање играчевог тела у простору у оквиру концепта *оѝеловљени ѝросѝор*, који укључује и питања перцепције тела у простору (Visoćnik 2012: 217; Walsh 2012: 221).

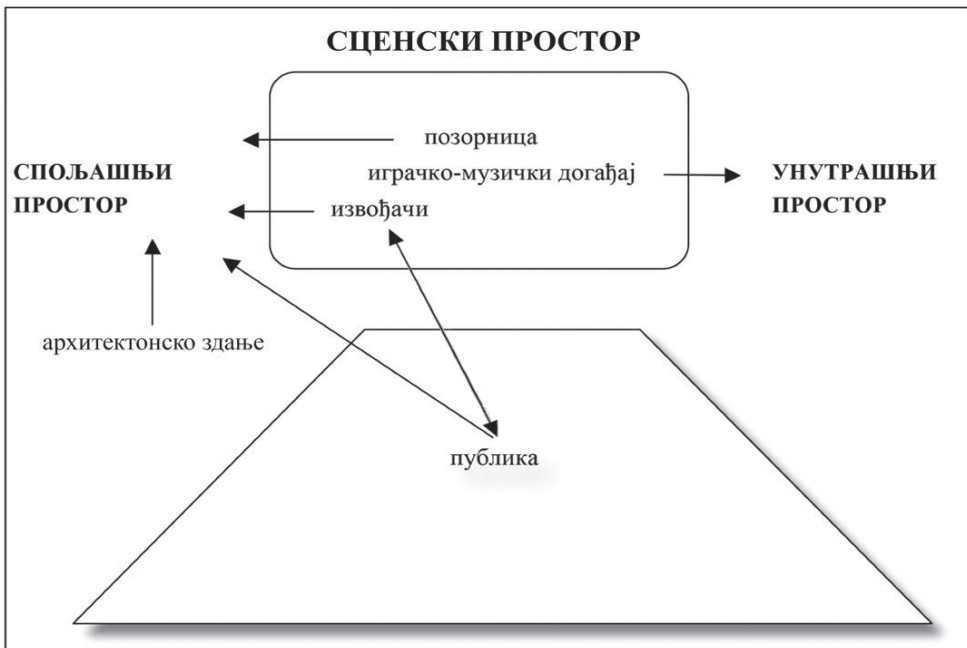
Различити приступи аутора у разматрању односа између простора и игре обухваћени су кроз три кључне димензије простора: 1. простор као географска димензија, 2. простор као структурални елемент игре и 3. простор самог играча учесника. Поменути приступи, пре свега етнокорееолошки и антрополошки, крећу се по умреженим, али сасвим генерализованим подручјима унутрашњег и спољашњег простора, при чему нису прецизиране димензије конкретног сценског простора. Чак, назначени концепти простора извођача и простора публике у раду Џуди Ван Зајл (Judy Van Zile) у савременом извођењу настоје да се изједначе тако што „извођачи, са намером да превазиђу простор који припада публици, свесно прилагођавају традиционалну извођачку праксу како би сломили нетрадиционалне просторне баријере и свесно уведу публику у простор који припада њима“ (Van Zile 2012: 209–210). Кроз занимљиву формулацију *освајање ѝросѝора* (*invading space*), која се односи на савремени начин извођења, ауторка објашњава активности самог простора који стреми да „уђе у другу територију“ са намером „да се потпуно прошири“ (Исто: 209).

¹² Концепт простора, његова продукција и његова динамика у односу према телу и социјалним међуодносима привукло је академике из различитих дисциплина као што су социјална антропологија, географија, религија, студије перформанса и плес. О поменутиим аспектима више у David 2012: 177.

Дакле, претензије постоје да извођачки корпус, односно, унутрашњи простор игре, о којем говори Дрид Вилијамс, обухвати и спољашњи, што улази у домене перцепције уметничког дела, о чему ће бити речи у последњем поглављу овог рада.

Повезујући наведена размишљања, посебно типологију Дрида Вилијамса и Ан Иберсфелд, предложимо концепт *сценски простор*, који на нивоу сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру укључује спољашњи и унутрашњи простор, за које предлагемо следеће објашњење (слика 3):

- Спољашњи сценски простор представља место конкретне реализације фолклорне активности на којем се остварују динамички и реверзибилни комуникативни односи између извођача и публике.
- Унутрашњи сценски простор подразумева просторну реализацију конкретне игре или играчко-музичког догађаја који реферира на кинетичке, просторне, временске и музичке елементе из традиционалне играчко-музичке праксе.



Слика 3: Спољашњи и унутрашњи сценски простор

О спољашњем сценском простору који, како је речено, обухвата место извођења, извођаче, публику и архитектонско здање у којем се кореографско дело изводи, биће више речи у поглављу о кореографско-композиционим принципима и поступцима, где ће бити разматрани тзв. закони сцене који имају утицај на обликовање просторне компоненте КНИ. Фокус у раду биће, међутим, постављен на унутрашњи сценски простор, који је иманентан

сваком кореографском делу и који представља срж кореографије. Како би се проникло у стваралачке процесе, односно, приступе у обликовању просторне димензије у КНИ различитих аутора потребно је било успоставити адекватну методологију, с обзиром на то да до сада у етнокореологији није било сличних покушаја. Један од могућих начина, који ће бити представљен у следећим редовима, јесте метод структурално-формалне анализе просторне димензије, који представља оригиналан допринос у овом аналитичком сегменту рада.

Просторна композиција - одређење појма

У радовима етнокореолога просторна димензија је углавном посматрана на нивоу појединачног плеса или игре. У вези са просторном димензијом кореографије, међутим, писано је врло мало. Јединствени пример у настојању да се пронађу законитости обликовања просторне димензије у КНИ јесте рад мађарског етнокореолога Марије Сентпал (Mária Sz. Szentpál) под називом „A morphologic analysis of folk dance group choreographies“¹³ (Szentpál 1967: 77–112), који је у већој мери остао занемарен од стране савремених етнокореолога, с обзиром на, пре свега, доминацију антрополошког приступа тумачењима овог феномена.

Систем сагледавања просторне димензије унутрашњег сценског простора биће проширен у односу на досадашња научна промишљања, односно, биће концептуализован кроз предложену синтагму *просторна композиција* и третиран као сложени систем који обједињује структуралне и формалне елементе. Структура и форма просторне композиције биће посматране најпре одвојено, а затим и умрежено кроз узајамно сагледавање њихових елемената.¹⁴

Пре излагања основних поставки структурално-формалне анализе просторне композиције КНИ потребно је оправдати употребу термина *композиција* у оквиру наведне синтагме.

У музици се под музичком композицијом или музичким делом подразумева укупност и узајамна повезаност свих компоненти музичког дела (ритма, мелодије, хармоније, итд.), другим речима, читав музички садржај дела, односно, читава његова звучна појавност (Skovran i Perićić 1991: 8).

Према Мишку Шуваковићу, естетичару и историчару уметности, појам *композиција* у ликовној уметности односи се на визуелну и ликовну цело-

¹³ У преводу „Морфолошка анализа групних кореографија народне игре“.

¹⁴ Почетну идеју и основне одлике анализе просторне композиције КНИ презентovala сам на 27. симпозијуму Радне групе за етнокореологију ICTM у Лимерику (Вајић Стојиљковић 2014: 11–18) и на међународном скупу *Дани Владе С. Милошевића* у Бањој Луци (Бајић Стојиљковић 2014: 406–425). У међувремену, рад на овој проблематици изнедрио је нова сазнања која су допринела разјашњавању елемената структуре и форме просторне композиције те је, ради лакшег разумевања аналитичких поступака који ће бити примењени у оквиру следећег поглавља, неопходно поново изложити основне поставке ове етнокореолошке методе.

витост, довршеност и уобличеност (Šuvaković 1999: 146). Према овом аутору, појам композиције одређују три аспекта: (1) саставни делови (елементи композиције); (2) фактори композиционог повезивања и (3) начини повезивања саставних делова (Исто). „Načini povezivanja sastavnih delova su tehnički i medijski postupci realizacije faktora kompozicionog povezivanja sastavnih delova i razlikuju se od medija do medija, tj. različiti su za slikarstvo, skulpturu, kolaž, fotografiju ili film“ (Исто). Аутор посебно истиче да композиција, иако целина, првенствено показује *однос* елемената, тачније однос дела и целине, а не стапање елемената у нови макроелемент (Исто).

У театрологији и другим сценским уметностима термин *композиција* коришћен је за означавање рада на одређеној теми, материјалу са циљем стварања одређене форме. Театролог и редитељ Радослав Лазић под *композицијом уметничкој дела* подразумева поступак који одређене елементе повезује у *адекватну целину*, а према *специфичном значењу* које та целина треба да изражава (Lazić, 2000). Лазић додаје, да су у свим врстама уметности основни закони композиције истоветни, док се разлика испољава само у *материјалу и методу* (Исто).¹⁵

Под термином композиција биће у овом раду подразумевано моделовање или обликовање простора, односно, рад са одређеним (просторним) структурама које се међу собом преплићу, допуњују, надограђују, што резултира стварањем комплексне форме, односно, сложене просторне композиције.¹⁶ КНИ је у својој основи дефинисана одређеним радом на просторном (као и кинетичком) плану, који је, са једне стране, резултат стваралачког процеса инспирисаног традицијом и другим плесним жанровима и традицијама, али и, са друге стране, могућностима које пружа сам простор.¹⁷

Структура просторне композиције

Просторна композиција је слојевит и хијерархијски организовани систем. Састоји се од одређених *просторно-визуелних целина*, у оквиру којих се могу издвојити појединачни визуелни прикази као целовите, у одређеном смислу и фиксне визуелне представе, које ће бити именоване *мизансценима*, и *ујтање*

¹⁵ Према Лазићу „komponovati u celinu tonove, oblike i boje, mase gline u skulpturi, pripovedačke storije u romanu, ili povezivati autorov tekst s glumačkim scenskim izražavanjem – istovetan je, ili bolje analogan proces. Ovo govorim stoga što u postupku komponovanja predstave često koristim iskustva drugih umetnosti. Adekvatna struktura kompozicije 'parčića' nastaje onda kad se iz nje sagleda odgovor, ili bar pokušaj odgovora, na pitanje koje predstava postavlja. Ne vidi li se to, ne shvata li se to iz strukture – predstava nije dobro strukturirana. Jer svaka struktura mora da se zasniva na nameri, na svesnom postupku, da kompozicija izgleda baš tako kako izgleda. Neistina je da umetničko delo nastaje 'spontano'“ (Lazić, 2000).

¹⁶ За именоване истог Марија Сентпал користи формулацију *space pattern*, односно, *просторни образац* (Szentpál 1967: 108).

¹⁷ Управо због могућности које пружа сам простор, у КНИ је просторна композиција много сложенија и у већој мери компонована у односу на кинетичку димензију.

креињања којима су они међусобно повезани. У наредном нивоу сегментације мизансцена биће издвојене и дефинисане *формације* и *уишање креињања* иманентне датој формацији.

Мизансцен

За именовање појединачних визуелних приказа биће употребљена француска реч *мизансцен* (фр. *Mise-en-scène*), често коришћена у театрологији и филмској уметности, која у грубом преводу значи „оно што је у сцени“ или „поставити на сцену“ (Клајн 1995: 142; Ејзенштејн 1999: 252–253; Вајић Стојиљковић 2014: 13–14). У теорији о сценском простору постоји неколико тумачења овог појма, која се крећу од успостављања распореда на сцени до физичког понашања глумца и активирања његове психофизичке функције у сценском простору.¹⁸ Термин *мизансцен* се користи и у одређеним писаним изворима о кореографији модерног и класичног плеса, али нигде није експлицитно објашњен.¹⁹ Употреба овог термина у анализи КНИ, међутим, имаће значајнију примену. *Мизансцен* је у овом раду дефинисан као естетска и хармонична организованост *формација* у простору, који може да укључује и друге визуелне елементе, као што су костим, светло и сценографија.²⁰

У начину записивања мизансцена путем графичких приказа биће коришћен успостављени систем записивања из лабанотације (Knust 1997, Hutchinson 2005), који ће бити незнатно модификован, али и допуњен новим знаковима, с обзиром на то да лабанотација, иако разрађено плесно писмо, на нивоу визуелно-графичког приказа плесних покрета ипак не задовољава записивање сложених мизансцена у КНИ (Вајић Стојиљковић 2012: 95–103). У лабанотацији су графички прикази најчешће постављени са десне стране кинетограма и записани су са аспекта извођача (Hutchinson 2005: 322). Међутим, графички прикази могу бити и издвојени, односно, поређани у следу један за другим, а у том облику записивани су са супротног аспекта, са аспекта публике. Као такви они су намењени кореографу (режисеру), те су у лабанотацији именовани *као stage directors' plans* (Исто: 335–336). Одређене промене у записивању графичких приказа мизансцена већ сам представила у неколико радова (Вајић Стојиљковић 2012: 97–98, 101; Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 167–168, итд.), али ће у овом раду бити допуњени и новим знаковима (видети легенду за графичке приказе КНИ на крају овог поглавља, 4.2.).

¹⁸ http://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-o8.html (приступ 22. 2. 2012)

¹⁹ Уместо речи *мизансцен*, Марија Сентпал је користила у истом значењу термин „space structure“ (просторна структура) коју је описала као „позицију играча и структура (формација – оп. В.Б.С.) у простору“ (Szentpál 1967: 108).

²⁰ У кореографијама народних игара у Србији се ретко појављује одређена сценографија која би била у функцији КНИ, као и светлосни ефекти, тако да ће се под мизансценом у КНИ најчешће подразумевати само формација/е, односно, распоред играча у простору.

Проспирно-визуелну целину чини, дакле, један или већи број мизансцена (М) које повезују *иушање крешања* (ПК). На општем нивоу разматрања, мизансцен подразумева углавном статичније (С), а *иушање крешања* динамичније сегменте (Д) кореографије (табела 4).

Сегменти просторно-визуелне целине	М1	ПК	М2	ПК	М3	ПК	М4	...
Динамика сегмената	С	Д	С	Д	С	Д	С	...

Табела 4: Смењивање статичних и динамичних сегмената у визуелно-просторној целини

Наредни ниво структуралне сегментације простора подразумева рашчлањавање мизансцена. Према овој анализи, појединачни мизансцен описују два параметра: *формације* и *иушање крешања* (ПК) које су иманентне датој формацији.

Формације

Како је речено на почетку рада, просторна димензија је у досадашњим етнокореолошким наративима углавном посматрана на нивоу појединачне игре. На овом нивоу разматрања уважена су промишљања наших претходника, сестара Љубице и Данице Јанковић, које су у петој књизи *Народне игре* писале о *облицима* народних игара (Јанковић 1949: 5–44). Облик народне игре су дефинисале као „скуп њених особина које прво падају у очи; то су: линија коју оцртавају играчи, односно путања којом се крећу; врста полова и број учесника у игри; њихова узјајмна повезаност и разврставање у току игре“ (Исто: 5).²¹

Ослањајући се на сестре Јанковић, Оливера Младеновић је такође користила термин *облик* у књизи *Коло у Јужних Словена* (Младеновић, 1973), међутим, у истом значењу је употребљавала и термин *формација*, који притом није дефинисала (Исто: 98, 114, 118).²² У европској етнокореологији се термин *формација* појављује 1972. године захваљујући заједничким напорима неколицине научника окупљених око проблематике дефинисања основних поставки

²¹ Класификација облика народних игара према сестрама Јанковић подразумева следећих пет категорија (Јанковић 1949: 5, 6):

- путање кретања и геометријски облици (праволинијски, криволинијски, површински),
- пол учесника (мушки, женски, мешовити),
- број учесника (соло, двојка, тројка, четворка, неограничени број учесника),
- узјајмна повезаност играча (невезан, разређено везан, збијено везан),
- састав (прост, сложен).

²² Може се претпоставити да је Оливера Младеновић преузела термин *формација* од колега, првенствено од Милице Илијин, која је као једини научник из Југославије учествовала у припреми Силабуса – основних поставки структуралне анализе народних игара, у кругу научника из других земаља испред Радне групе за терминологију народних игара (Study Group for Folk Dance Terminology). Преднарт структуралне анализе је Милица Илијин представила на XII конгресу фолклориста Југославије у Цељу 1965. године (Пијин 1965: 393–394).

структуралне анализе плеса, кроз тзв. Силабус (IFMC Folk Dance Study Group, 1974). Без обзира на овај изузетан рад, термин *формација*, међутим, у њему није концептуализован.²³

Двадесетак година касније, а више од четири деценије како су сестре Јанковић дефинисале термин *облик* народних игара, Анка Ђурђеску (Anca Giurchescu) и Сани Блоланд (Sunni Bloland) су у књизи *Romanian traditional Dance* („Румунски традиционални плес“) увеле нови термин за именовање једног од кључних параметара плесне морфологије под називом „arrangement in space“, односно, *орјанизација у њросџору* (Giurchescu and Bloland 1995: 83). Организацију (играча – прим. В.Б.С.) у простору су структурално дефинисале кроз четири критеријума: груписање, број играча, геометријски облик и узајамни телесни однос извођача (Исто: 83, 84). Према ауторкама, наведена четири конституента дефинишу плесни параметар *орјанизација играча у њросџору* те, у даљем тексту уводе термин *формација* као општи и често коришћени термин, којим је обухваћен овај плесни параметар (Исто: 84). Дакле, формација би требало да значи надниво у којем су обједињени и други плесни параметри. Ауторке даље истичу да је формација основни састојак плесне морфологије и један од главних критеријума у класификацији плесова (Исто).

Како се, међутим, и у светској и у домаћој етнокореологији, још увек различитим терминима описује иста формација, односно, замењује се именовање формације најчешће геометријским обликом, на овом месту ће бити учињен покушај прецизнијег дефинисања овог појма, те ће формација бити представљена као слојевит систем који укључује следећих шест параметара: груписање, број извођача, род извођача, геометријску конфигурацију коју извођачи оцртавају, узајамну телесну оријентацију извођача и њихово међусобно повезивање (табела 5). У српској традиционалној играчкој пракси најчешће је заступљено следећих пет формација: коло, леса, тројка, пар и соло.²⁴

²³ Термин *formation* (*формација*) је описан као „circle, line, square, couple, etc.“, у преводу „круг, линија, квадрат, пар, итд.“ (IFMC Folk Dance Study Group, 1974: 121, 122), при чему се може приметити преовладавање геометријских облика, што ће се касније издвојити као засебан параметар у оквиру овог концепта. На енглеском језику, међутим, термин *формација* је обухваћен. Произлази из такође сложеног термина *form* (*форма*), те се, како би се прецизније описало његово значење у вези са организацијом играча у простору, користи уз придев *spatial formation* (*њросџорна формација*) (Исто: 121). У оквиру прерађене верзије поменутог Силабуса из 2007. године, ауторке Анка Ђурђеску (Anca Giurchescu) и Ева Крошлова (Eva Kröschlová) такође нису развиле концепт формације, те се значење овог термина и даље креће између начина груписања играча (соло, пар, тројке) и геометријског облика (линија, круг) (Giurchescu and Kröschlová 2007: 21–52).

²⁴ Формација четворке није узета у обзир будући да се у српској сеоској пракси јавља врло ретко.

формације параметри	КОЛО		ЛЕСА	ТРОЈКА	ПАР	СОЛО
	затворено	отворено				
Груписање извођача	група			троје	двоје	једно
Број извођача	4<			3	2	1
Род извођача	мушки, женски, мешовити					
Геометријска конфигурација	круг	полукруг	линија			тачка
Узајамна телесна оријентација извођача	један поред другог, један наспрам другог (лицем окренути), један иза другог, један испред другог, један од другог (леђима окренути)					–
Повезивање играча	неповезано или повезано: за руке пуштене низ тело, за руке подигнуте у висини рамена, за појас, за рамена, укрштено напред, укрштено назад, одвојено држање играча и играчица, итд.					–

Табела 5: Систем анализе формација у српским традиционалним играма.

Пућање кретања

За разлику од вертикалне организације простора у традиционалним играма која је описана формацијама, путање кретања представљају њену хоризонталну димензију. Путање кретања омогућавају прогресију у простору и могу се јављати у различитим варијантама. Према њиховој уређености у простору, могу бити издвојене две врсте: 1) уређене, одређене, односно, кореографисане путање кретања и 2) неуређене или слободне и спонтане (Giurchescu and Bloland 1995: 129). У КНИ су, према томе, најчешће присутне уређене и осмишљене путање кретања.

У српским традиционалним играма се под путањама кретања првенствено подразумева кружно кретање, односно, играње „по кружници“, затим, вијугаво, спирално, и линијско кретање. У оквиру праволинијских путањи, Рудолф Лабан, зачетник савременог плесног писма, издвојио је осам праваца кретања у тродимензионалном простору на основу којих је развио сопствену теорију, систем записивања и анализе плесова. Правци кретања према Лабану су: напред, назад, десно и лево, са комбинацијама по дијагоналама – лево напред, лево назад и десно напред, десно назад (Laban 2002: 53).

У структуралној сегментацији просторне композиције КНИ путање кретања сам посматрала на два нивоа: 1. на макроплану, тј. на нивоу мизансцена, при чему путање кретања имају функцију повезивања два мизансцена (означићемо их великим почетним словима – ПК) и 2. на микроплану, то су путање кретања на нивоу формације, које су иманентне датој формацији (означићемо их малим словима – пк). Нарочито је значајно имати у виду ова два хијерархијски различита нивоа путањи кретања у примерима где се путања кретања

(на општем плану) подудара са путањом кретања у оквиру формације. Све речено о врстама и правцима путањи кретања може се применити на њихов макро и микро план у оквиру просторне композиције КНИ.

Просторна фактура

У разматрању структуре просторне композиције КНИ потребно је такође указати на, како Сентпалова именује, „број гласова“ (Szentpál, 1967: 109), односно, број формација у простору у оквиру једног мизансцена. За именовање броја формација у простору биће уведена термилошка синтагма *просторна фактура* (аналогно *кинеиичкој фактури*) која ће бити представљена у два вида: као *монофактурна* или *полифактурна*.²⁵

Монофактурна просторна фактура биће анализирана као једноставна или сложена. Под једноставном је подразумевана једна формација или путања кретања у једном мизансцену, док сложена обухвата неколико идентичних формација, на пример, два-три или више кола, или путањи кретања у једном мизансцену.

Полифактурну просторну фактуру чине различите формације, односно, путање кретања које се појављују истовремено, такође у једном мизансцену.²⁶

*

Када говоримо о простору, чини се значајним подсетити на његову тродимензионалност (кроз три просторне димензије: ширина, висина и дубина) која је у извођењу КНИ испуњена управо формацијама и путањама кретања. Одређене формације као што су леса, пар и тројке су дводимензионалне (садрже висину и ширину), те неминовно изискују изразитије кретање по простору са циљем да се оствари или покрене трећа просторна димензија (дубина) којом би сценски простор био испуњен.²⁷

Коло (отворено и затворено), међутим, једина је формација-елемент који

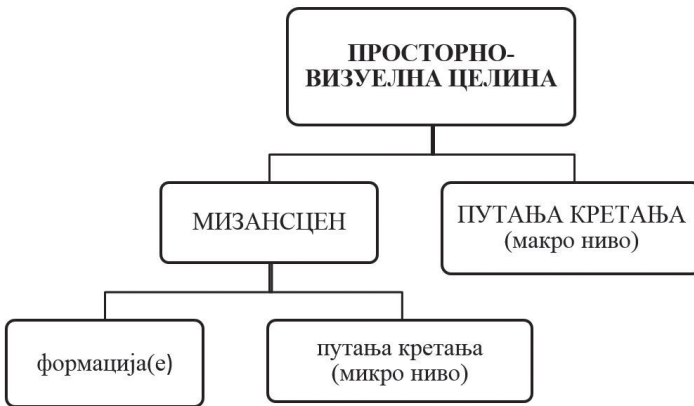
²⁵ Формулације Сентпалове о „броју гласова“ у простору и поделе на „монофонију“ и „полифонију“ су термилошки преформулисане јер се односе на музику.

²⁶ У оквиру полифактурних врста Сентпалова издваја две: *space canon* одн. *просторни канон* и *space imitation*, односно, *просторну имитацију* (Szentpál 1967: 109). *Просторни канон*, на пример, може бити описан као наизменично смењивање истих формација од стране двеју група играча у одређеним временским размацима, док *просторна имитација* подразумева уопштено поступак имитирања или понављања. У овом излагању нису издвојене поменуте две врсте полифактуре, с обзиром на то да у досадашњем кореографском стваралаштву у Србији оне нису заступљене.

²⁷ Соло плесови обухватају само једну просторну димензију – висину, те је потребно додатно ангажовање плесача у остваривању додатне две просторне димензије: ширине и дубине.

садржи тродимензионалност и не захтева додатно помицање по простору.²⁸ Савремени кореографи народних игара, на пример, појачавају трећу просторну димензију управо покретањем целог кола по простору. Путањима кретања, односно, померањем играча или формација по простору, омогућено је активирање треће просторне димензије – дубине.²⁹ У контексту опажања или перцепције просторних димензија доста је писано у наративима о филмској и другим визуелним уметностима, те ће ова проблематика у вези са КНИ свакако бити предмет будућих истраживања.

Предложени концепт структурисања *просторне композиције* КНИ подразумева, дакле, три хијерархијска нивоа: (1) издвајање *просторно-визуелних целина*, које обухватају (2) поједине *сцене*, односно *мизансцене*, повезане *путањима кретања* на макронивоу, у оквиру којих (3) сагледавамо *формације* и *путање кретања* на микронивоу (слика 4). Не треба заборавити да су сви наведени параметри неодвојиви од временског испољавања, које посматрамо у оквиру музичког времена.



Слика 4: Хијерархијски организовани структурални елементи просторне композиције КНИ

²⁸ Овде се могу убројати и формације четворке и троугла које за српску плесну праксу, ипак, нису типичне.

²⁹ Етнокорееолог Барбара Спарти (Barbara Sparti) је разматрала питање дводимензионалности и тродимензионалности простора у италијанским плесовима, односно, у кореографијама из XV века. Сагледавањем путањи кретања и формација, међу којима је издвојила: троугао, линије, кружнице и фигуре осмице, ауторка је закључила да су поменути плесови дводимензионални (Sparto 2012: 196). Међутим, ауторка је путање кретања и формације посматрала искључиво као цртеже на дводимензионалном тлу, изостављајући притом висину играча као трећу просторну димензију.

Форма просторне композиције

Према театрологу Миленку Мисаиловићу, просторна синтакса је „визуелни говор сваког простора помоћу предмета у њему: све ствари представљају компоненте просторне синтаксе“ (Misailović 2000: 275). У сагледавању сложености форме просторне композиције КНИ, почетна методолошка поставка потекла је од поменуте Марије Сентпал, која је применила морфолошку анализу простора преузимајући научни апарат из науке о музичким облицима (Szentpál 1967: 77–112).

Према овој ауторки, која такође издваја три основна структурална елемента просторне композиције, сваки елемент је означен одређеним знацима – *формације* римским бројевима, *иушање креишања* арапским бројевима и *мизансцен* латиничним словима.³⁰ Сентпалова, такође, позајмљује терминологију из музичких облика и теорије о музици, у примени следећих формулација: „просторни мотив“, „просторна секвенца“, „просторни део“, „просторни канон“, „просторна имитација“ и врсте вођења „гласова“ које раздваја на „монофонију“ и „полифонију“ (Исто).

Како би се сагледало кореографско стваралаштво сценске народне игре у Србији, поменута формална анализа биће примењена, али и модификована. Форма просторне композиције биће посматрана паралелно са формалном анализом музике уз коју се игре изводе, ради успостављања могућности за упоредну анализу етнокореолошког, односно, етномузиколошког сагледавања односа између игре и музике у КНИ. У овом контексту значајно је указати да је анализом форме просторне композиције омогућено сагледавање игре и музике за игру на вишем нивоу: на нивоу кореографског дела. Стога, упоредно сагледавање форме просторне композиције и форме музичког аранжмана отвара нову перспективу у разумевању односа визуелног и звучног садржаја у сценском кореографском делу.

Аналитички поступак формалне анализе просторне композиције ће бити започет издвајањем основних формалних јединица, које су назване *ироспирним мотивима* (према Сентпаловој *space motive*). Просторни мотив је најмања просторно-ритмичка изразита целина, која се може издвојити из свог окружења. Под мотивом су подразумеване, заправо, формације, а то су: коло (отворено, затворено), лесе, парови, тројке, соло. Означимо их латиничним малим словима: a, b, c, d.

³⁰ Три компоненте просторне композиције, одн. како то Сентпалова формулише, „просторног обрасца“ (*space pattern*), су (1) „структура“ (*structure*), која се формира од најмање два играча, (2) „путања кретања“ (*path*), која се остварује померањем по простору од стране појединца или групе који формирају различите „структуре“ и (3) „просторна структура“ (*space structure*), коју ауторка дефинише као позицију појединца или „структура“ у простору (Szentpál 1967: 108).

Битно је нагласити разлику између означавања формација од стране Марије Сентпал и предложеног начина у овом раду. Сентпалова задржава фиксно означавање формација од прве до треће: I – линија, II – кривуља, III – круг, док од IV категорије означава формације по редоследу њиховог појављивања. У овом раду, међутим, биће примењено означавање из стандардне етномузиколошке формалне анализе музичког дела, под којом се у овом случају подразумева означавање просторних мотива словним знаковима према редоследу њиховог појављивања.

Просторне мотиве, свакако, карактерише разноврстан мотивски рад кроз различите поступке обраде мотива, односно, промене на нивоу просторног и/или ритмичког елемента мотива. Поступци рада са мотивом су, као и у музичким облицима, понављање, дељење, сажимање, варирање и проширење (Роровић 1998: 245). Врсту мотивског рада представља и нагомилавање формација у једном мизансцену, што се уочава кроз промене просторне фактуре.

Мање промене, на пример, извођење мушких или женских играча у истој формацији, биће означене са а'. Веће промене, на пример, промене локације формације у простору, супскриптом броја: а₁, док ће највеће промене у варирању мотива, на пример, прелазак из кола у коло у колу, бити означене супскриптом „варирано“: а_v.

Према Марији Сентпал просторни мотив може бити представљен у два вида: као *позиционирани* или *кретајући*. Позиционирани мотив је просторни мотив који је статичан у простору, односно, мотив у којем нема промена на нивоу прелажења простора, док кретајући подразумева кретање које је „идентично са неартикулисаном путањом која је често компонована од неколико путањи“ (Исто: 109). Кретајући мотив, према нашој систематизацији, представља путању кретања на микроплану (пк).

Раздвајањем ова два просторна мотива кључно се раздвајају и структурални нивои просторне композиције. Док позиционирани мотив подразумева формације, кретајући мотив подразумева путању кретања (пк) која преноси одређену формацију по простору. Из тога произлази и различито означавање мотива, што ће бити показано даље у раду.

Следећи ниво формалне анализе подразумева издвајање веће целине коју Сентпалова именује *space sequence*, а која би у преводу гласила „просторна секвенца“ (Исто). Међутим, како је секвенца у музичким облицима један од начина рада са мотивом,³¹ а у визуелним уметностима не налази одговарајућу примену, термин Сентпалове биће замењен адекватнијим термином *просторна фраза*. Фраза садржи један или више просторних мотива који следе сукцесивно (не истовремено). Фраза представља, аналогно музичкој фрази, најмању

³¹ Секвенца је вид понављања мотива или читаве теме на другом ступњу или у другом тоналитету (Skovran i Perićić 1991: 26).

просторно-тематски изразиту целину. Две просторне фразе са једнаким мотивским садржајем и минималном променом стварају *ћросћорни ћериод* или *space cycle* (Исто). Фразе ћемо означавати великим латиничним словима.³²

Највиша формална јединица која садржи једну или више просторних фраза, названа је, према Сентпаловој, *space section*, односно, *ћросћорни гео*. Издвајањем просторних делова добијамо форму комплетне просторне композиције. Тако, форма просторне композиције КНИ може бити једнодел, дводел, тродел, или циклична форма рондо, свита итд. Просторне делове ћемо означавати уоквиреним великим латиничним словима, [А] или, на пример, [А А₁ А_v].

Улога путањи кретања у формалном уобличавању КНИ представља следећу сложену проблематику. Сентпалова је путање кретања класификовала у четири врсте, узимајући у обзир неколико критеријума и у складу са тим означила их је бројевима од 1 до 4 (Szentpál 1967: 108).³³ Применом једног, основног критеријума, под којим је подразумевана линија коју играчи оцртавају или којом се формација креће по простору издвојене су, ипак, две врсте испољавања путањи кретања. То су:

- права путања: ознака 1,
- крива путања: ознака 2.

Мотивски рад са путањама кретања, тј. кретајућим мотивом, односи се на препознавање њиховог квалитета. Према Сентпаловој, квалитет путањи кретања може бити представљен кружењем (означава се заокруживањем броја праве/криве путање, у нашем случају 1 или 2), као и уочавањем да ли је путања кретања *дирекћина* ⁽¹⁾, *заобилазна* ⁽²⁾ или *дијалoшка* ⁽³⁾, на шта сугеришу ознаке суперскриптом уз број праве/криве путање (Исто: 109).

Анализа путањи кретања биће у овом раду разматрана на макро и микро нивоу, односно, на нивоу мизансцена (ПК) и на нивоу формације (пк).

Сумирајући све до сада наведено о структури и форми просторне композиције КНИ, дошло се до запажања да су структурални и формални нивои простора изузетно испреплетани. Међутим, метод сепаратних аналитичких поступака омогућио нам је да сагледамо њихове узајамне везе, односно, да успоставимо паралелне нивое посматрања елемената структуре и форме просторне композиције на нивоу КНИ као целовитог кореографског дела. Просторна композиција може бити, свакако, сагледана и на нивоу појединачне

³² Сентпалова означава овај формални ниво малим латиничним словима, док за ознаку просторних мотива не даје опис.

³³ Сестре Јанковић су за путање кретања користиле термине *ћраволинијске* и *криволинијске*, те *ћовршинске*, које „сликовитије оцртавају геометријске облике“ (Јанковић 1949: 5).

игре у оквиру КНИ, с обзиром на, како је већ речено, њихову сложеност и развијеност у датом кореографском ткиву. У следећој табели је показана хијерархијски уређена просторна композиција КНИ (која може бити примењена и на појединачне игре у оквиру КНИ), њени структурални и формални елементи у међусобним релацијама.

Просторна композиција КНИ		
Структурални елементи	Формалне јединице и означавање	
просторно-визуелна целина	просторни део	A, B, C
мизансцен	просторна фраза	A, B, C
путање кретања (ПК)		1, 2, ¹ , ² , ³ , ☒
формације	просторни мотив	a, b, c, d
	• позиционирани мотив	
путање кретања (пк)	• кретајући мотив	a1 ³ , b ² , c1 ¹ , d2
просторна фактура	рад са просторним мотивом	a, b, c
• монофактурна (M):		aa, aaa, bb, bbb, cc, cccc
– једноставна (j)		ab, bc, abc
– сложена (c)		
• полифактурна (П)		

Табела 6: Хијерархијски уређени елементи структуре и форме просторне композиције КНИ

У анализама КНИ просторна композиција биће приказана у оквиру обухватне табеле структурално-формалне анализе КНИ (табеле 1), паралелно са кинетичким планом и музиком, као и дескриптивно у оквиру разматрања појединачних игара у КНИ. У оквиру поменуте табеле структура мизансцена биће приказана под категоријом просторних мотива, где ће се моћи утврдити које формације и колико њих чини одређени мизансцен. Осим тога, мизансцени одређених игара, пре свега оних са специфичним просторним решењима, биће визуелно представљени графичким приказима.

ТЕМПОРАЛНА ДИМЕНЗИЈА

Темпорална или временска димензија у етнокореолошким наративима углавном подразумева артикулацију трајања покрета кроз ритам и метар, које се конкретизује кроз метроритмичке обрасце. У оквиру њих могуће је сагледати и њихово агогичко нијансирање и брзину извођења покрета – темпо (Giurchescu and Bloland 1995: 83, 96–113; Rakočević 2011: 36, 38). Ритам, метар и темпо три су важне временске координате музике које стоје у нераскидивом јединству и у међусобној зависности (Воžанић 2007: 28). На нивоу ритма се, за-

право, на најбољи начин манифестује блискост игре и музике, односно, уметност организације покрета и звука. Синкретизам игре и музике значајно је присутан и у КНИ, при чему је овај аналитички поступак неодвојиво позициониран у поље етномузиколошке анализе.

На свим нивоима разматрања кинетичке и просторне димензије у КНИ, њена временска димензија биће одређена према музици, тачније, према трајању појединих музичко-формалних јединица. Другим речима, међуоднос играчког и музичког израза синхронизован је и уређен кроз метроритмичку организованост музичког текста.

Нарочито ће бити значајно сагледавање односа темпоралне, кинетичке и просторне димензије на нивоу појединачних игара у оквиру КНИ, с обзиром на то да се у оквиру појединачних игара темпоралност, поред осталог, развија у одређеном драматуршком поретку. Запажање метричких и ритмичких контраста у појединачним играма и у споју појединачних игара међу собом допринеће сагледавању развоја динамизације у КНИ.

У анализама КНИ временска димензија ће бити, дакле, посматрана на свим релевантним нивоима – у оквиру анализе кинетичке и просторне димензије, као критеријум у издвајању сцена наратива, у одређивању специфичности појединачних жанрова, до генералног закључивања о трајању КНИ као специфичне сценске форме која је, ипак, одређена и кроз време и према чему се, поред осталог, разликује у односу на друга сценско-плесна дела, попут балета.

Осим у етномузиколошким и етнокоролошким анализама, проблематика темпоралности разматрана је и у филмској и позоришној литератури, а управо то су подручја на која се ослања и аналитички сегмент темпоралности у КНИ. С обзиром на то да се кроз КНИ приказују „покретне слике“, као у позоришном или филмском делу, сценска народна игра је, осим на музику, ослоњена и на принципе визуелних уметности у којима временска димензија има такође значајну улогу. У даљем тексту указаћемо на битне особине темпоралности у поменутиим уметностима, нарочито оним значајним за КНИ.

У филмској уметности, на пример, временска димензија, према речима филмског теоретичара Марка Бабца, има следеће особине (Babac 2000: 134):

- трајање, односно, дужина нечега што је дуго или кратко;
- поредак, односно, редослед излагања догађаја, као што су, на пример, пре или после;
- временски ток наратије, као што су хронологија, елипса (згушњавање), паралелност, синхроност, ретроспекција и флеш-форвард.

Ова систематизација временске димензије свакако може бити примењена и на КНИ: кроз трајање појединачних сегмената форме, кроз редослед изла-

гања појединачних игара или играчких мотива/елемената, као и кроз временски ток нарације у оквиру жанра који је одређен као *драматизација*.

У позоришту су, међутим, издвојене две међусобно различите темпоралности, које Ан Иберсфелд описује као темпоралност представе и темпоралност представљене радње (Ibersfeld 1982: 157). Темпоралност представе је одређена целокупним трајањем представе (један сат, два или више), док је темпоралност представљене радње миметичка репродукција једне реалне радње. Ове две темпоралности се не поклапају, а у класичној концепцији представе у којој се претендује на јединство времена, тежи се ка томе да се разлика између реалног и психичког времена потре различитим средствима, техникама (Исто: 159, 160).

Позориште, које према Ан Иберсфелд „театрализује историју“, тако што је једно „историјско трајање истргнуто из објективности света и његових борби, како би било произвољно пренесено у област представе“ (Исто: 159) сматра се више извансценским, с обзиром на то да је, према речима ауторке, „сва густина темпоралности“ у пољу извансценског (Исто: 160). У сценској народној игри, поједини одломци из историје, нарочито ритуали, приказани су фрагментарно кроз обичајне и обредне радње. Символичка референца, која је нужно изван сцене, а по својој природи је изван домашаја *мимезиса* (на пример, одређени ритуал који није наше проживљено време), постаје део садашњости или речима Иберсфелдове, то је „писмо у садашњем времену“ (Исто: 166). На овом месту лежи, дакле, проблем означаиоца времена, јер га ми, заправо, не можемо *показати*, то је сада, у овом времену, неко *групо*, имагинарно време које је приказано у садашњем. Због наведеног, потребно га је третирати сасвим другачије и у контексту КНИ – у драматизацијама, у којима се појављују поменути фрагменти из прошлости, и у сплетовима и варијацијама, у којима је као референт узет, такође, „извансценски садржај“, оличен кроз традиционалну игру и музику, која постаје градивна јединица за нови, сценски садржај. Дакле, тематизам у КНИ везан је за прошло време, које у садашњем добија сасвим нови, другачији облик, или, како бисмо га прецизније означили, добија *сценски* облик.

Осим поменутог, значајно је указати на одређене технике које су примењене у филмском медијуму на подручју темпоралности, а које су евидентирание и у КНИ. То је тзв. згушњавање или продужавање времена (Babac 2000: 134) у трајању одређеног мизансцена или сцене у свим жанровима КНИ, пратећи, нарочито, развијање кинетичке димензије у оквиру просторне, као и распрострање наративне структуре у кореографском току. На овај начин је реално време (као и простор) у филму и у позоришту приказано, да употребимо термин из филмске уметности, на дијегетички начин, тј. не од почетка до краја, већ кроз почетну и завршну тачку, чиме се ствара илузија реалног времена (Babac 2000: 134, 231).³⁴

³⁴ Простор/време су дијегетички састављени од великог броја делова који треба да буду

У контексту опажања, временска димензија има такође изузетну улогу. Према Бабцу, „gledaoci i u životu svakodnevno doživljavaju prostor kroz njegovu vremensku dimenziju“ (Исто: 232), а у перцепцији времена преовлађујућу улогу има чуло слуха. Према његовим речима, не опажа се време, већ догађаји који имају извесно трајање и који се у одређеном поретку смењују. „Najprirodniji poredak je hronološki, linearan, ali u filmu može biti retrospektivan, sa skokom u budućnost, paralelan, sinhron, zgusnut, razvučen, obrnutog smera ili zaustavljen“ (Исто: 133).³⁵ Број и след догађаја, ритам низања појединих сегмената и њихова дужина, стварају, дакле, различит утисак о временском трајању, што доприноси коначном утиску и разумевању КНИ као складне и (временски) компактне целине.

КОРЕОГРАФСКО-КОМПОЗИЦИОНИ ПРИНЦИПИ И ПОСТУПЦИ У КНИ

*Компонување њлесова ѡрегрѡа-
вља изузетно ѡучан ѡример доѡише
међуѡре између ѡланираноѡ и нео-
чекиваноѡ, из којих извире одређена
форма (Beiswanger 1962).³⁶*

У етнокорееологији се питање анализе корееографских дела сматра значајним и актуелним. Аналогно музичким композицијама, корееографије или плесне композиције такође почивају на одређеним принципима, тј. на примени специфичних композиционих поступака и технике. Тако, основна композициона знања у корееографији подразумевају познавање кинетике одређеног плесног жанра, сценског простора, начина остваривања динамике и драматургије у плесном делу и др. Осим тога, поступак компоновања, односно,

сложени у логичну целину. Да би се у њему оријентисао, гледалац треба своје очи и своју пажњу да покреће према неком видљивом циљу, другим речима, гледалац треба да зна у ком правцу се креће и одакле полази. Према Бабцу, „na osnovu niza vizuelnih utisaka iz promenljivih tačaka posmatranja, gledaoci stvaraju jednu subjektivnu i mozaičku likovno-dinamičku predstavu prostora“ (Babac 2000: 128). Тако коначна форма дела представља специфичну „fiktivnu sintezu dijegetičkog vremena i prostora“ (Исто: 134).

³⁵ У току чулног опажања времена, аудитивна стимулација изгледа дужа од визуелне стимулације истог трајања. Такође, снажнија звучна стимулација опажа се дуже од слабије стимулације. Према речима Марка Бабца, склони смо прецењивању важности кратких размака (интервала релативне тишине), а потцењивању дужих размака стимулације. Интересантно је да у систему чула вида (мрежњачи) постоје ћелије рецептори кинестетичког чула, које посебно реагују на објекте који се крећу одређеном (уочљивом) брзином кроз простор и које „опађају време“ (Исто: 133).

³⁶ “The composing of dances affords an exceptionally instructive example of the rich interplay between the planned and the unexpected out of which form springs.”

кореографисања,³⁷ подразумева и специфичне поступке рада који се односе на трансформацију основног тематског материјала у плесној композицији. Анализирајући кореографско стваралаштво кроз специфичну сценску форму КНИ, у овом делу текста увешћу и објаснити појмове који чине средства у структурално-формалном уобличавању кореографских дела, а то су *кореографско-композициони принципи* и *кореографско-композициони носејици*.

Генерално, кореографско-композициони принципи у изградњи КНИ почињају на принципима који се примењују у уметничком стваралаштву уопште (у музици, сликарству, скулптури итд.), а који, како то Ана Малетић формулише, у кореографском стваралаштву добијају „*novo ruho i dodatno značenje*“ (Maletić 1983: 199). У разговору са професором кореографије Владимиром Марушином из Братиславе сазнајемо да се примењују у кореографисању народне, модерне или класичне игре (Марушин 2012), без обзира на то што између њих постоје разлике у избору тематског материјала и намени која се путем кореографије жели постићи.

Иако се појмови „композициони принципи“ и „композициони поступци“ примењују у музиколошким наративима, они се, такође, могу уочити у мањем броју етнокореолошких наратива, пре свега, источноевропских аутора који ће бити и представљени на овом месту. Потребно је истаћи да у светској литератури о плесу постоји приличан број издања о тзв. плесној композицији, у којима је акценат постављен на кореографско-композиционе принципе (не и поступке). Међутим, како су та издања посвећена углавном савременом и модерном плесу, који се и структурално и формално разликују у односу на КНИ, и у којима је импровизација једна од водећих композиционих принципа, у разматрању кореографско-композиционих принципа и поступака у КНИ ови радови нису узети у обзир. Са друге стране, несређеност и терминолошка двосмисленост у дефинисању кореографско-композиционих принципа, као и другачији приступ анализи структуре и форме кореографског дела, довољни су разлози због чега није било могуће уврстити одређене ауторе, углавном америчке, у методолошку поставку овог рада.

³⁷ Глагол *кореографисати* биће у овом раду односиће се на израду, стварање или компоновање нове плесне композиције – кореографије (аналогно термину *компоновање* у музици). На енглеском постоји такође термин *to choreograph*, који Џорџ Бајсвангер (George Weiswanger) повезује са дизајном, уређивањем, обликовањем. Према његовим речима кореографисати плес значи да је материјал од којег се састоји одређена игра обликован у неку врсту дизајна (*design*), што се дешава у процесу стварања уметничког дела, у којем значајну улогу има случај (*chance*) (Weiswanger 1962). Да цитирамо неке његове речи: „Док све у кореографији долази путем дизајна, све дизајнирано долази у кореографију путем случаја“ (Исто). „Кореографија је креативна активност пуна интенције и дизајна, али оплођена спонтаношћу и непредвидивошћу“ (Исто).

Кореографско-композициони принципи и поступци у етнокореолошким наративима и визуелним уметностима

По први пут је о кореографском стваралаштву народне игре на нашим просторима (простор некадашње Југославије) писано у приручнику за руководиоце фолклорних група под називом *Folklor i scena* аутора Ивана Иванчана (Ivančan 1971). У оквиру потпоглавља *Poznavanje zakona scene i kompozicije* Иванчан је испоставио следећа четири принципа: (1) сценска динамика – динамика композиције, (2) принцип сценске равнотеже, (3) принцип сценске перспективе и (4) принцип контраста (Ivančan 1971: 119–130). Пажљивим ишчитавањем описа појединих принципа може бити примећено да је у фокус постављен рад на сценском простору и кореографској композицији у целини, док је рад на кинетичком плану у већој мери изостављен.

О кореографско-композиционим принципима у кореографији која се односи на жанр модерног плеса писала је, поред осталих, и Ана Малетић. У књизи *Покрећ и њлес* ова ауторка је издвојила десет основних принципа, а то су: (1) принцип јединства, (2) принцип разноликости, (3) принцип понављања, (4) принцип супротности (контраста), (5) принцип прелаза, (6) принцип секвенца, (7) принцип кулминације, (8) принцип пропорције, (9) принцип уравниствености и (10) принцип склада (Maletić 1983: 199–202). Пажљивим ишчитавањем описа појединих принципа примећено је да се они односе првенствено на покрет и на кореографску композицију у целини, при чему је у већој мери изостављен сегмент сценског простора.

У овом контексту значајно је указати на критичку опаску словачког кореографа народних игара Штефана Носала, који је још осамдесетих година приметио да је у сценском приказивању народне игре у фолклорним групама у Словачкој преовладао рад на развијању просторних решења у односу на, како је он то формулисао, кореографски рад са мотивом (Nosál' 1984: 43). Занимљиво, исто је и у Србији, али и другде (на пример, у Словенији, Хрватској, БиХ). Свестан поменутог недостатка, Носал је у већ поменутој књизи *Choreografia l'udového tanca* (Nosál' 1984) поред просторног плана издвојио и кинетички план, тј. рад са мотивом, што ће бити полазна методолошка окосница и у овом раду.

У истој књизи, Носал је истакао важност кореографско-композиционих принципа, а њихово тумачење и систематизацију преузео је од словачког теоретичара музике и композитора Ладислава Бурласа (Ladislav Burlas). Бурлас је ове принципе именовано „формотворни поступци” (Nosál' 1984: 26)³⁸ и систематизовао их је кроз три опозитна пара; то су: а) понављање – варијација, б)

³⁸ Бурлас није јасно раздвојио принципе и поступке, што се огледа у овој реченици: „Процес стварања музичког дела карактеришу основни формотворни поступци које називамо принципима“ (Nosál' 1984: 26).

сличност – различитост, и ц) правилност – неправилност (Исто). Посебно је истакао како се коначно уобличавање форме сваког дела налази између једног и другог принципа, односно, један принцип никад не преовлада над другим. Од аутора, међутим, зависи у ком се односу појављују ови опозитни парови.

Композициони принципи у плесу су разматрани и у оквиру Радне групе за етнокорологију ИСТМ. У раду о теорији и методи анализе плесне форме Анка Ђурђеску и Ева Крошлова указале су на два супротна принципа у стварању композиције, а то су *повезивање (linking)* и *груписање (grouping)* (Giurchescu and Kröschlová 2007: 25). Форма изграђена на основу принципа повезивања подразумева линеарну поставку елемената, при чему њихов број и међуоднос нема одлучујућу улогу у стварању форме дела. Таква форма дефинисана је као отворена. Супротно, затворену форму чини организованост елемената према принципу груписања, са њиховим прецизно утврђеним бројем и фиксним међуодносом. Оба принципа се у једном делу могу допуњавати. У КНИ преовлађује, углавном, принцип груписања, што значи да је форма у највећем броју примера затворена са одређеним, мањим простором за импровизацију што је чини делимично отвореном.

Осим наведена два принципа, ауторке су посебно назначиле повезивање структуралних јединица као тзв. *композициону особину (compositional trait)*, која карактерише начин на који је плесна форма обликована приликом јавног извођења. И у овом контексту указале су на тзв. фиксне и слободне везе, односно, *сцриптине рејродуције и импровизације (Исто)*.

Бугарски теоретичар кореографије Георги Абрашев, у књизи *Вџирози на хореографската теория*,³⁹ у којој опширно разматра проблематику кореографије народне игре, ни у једном тренутку не наводи принципе или поступке рада у кореографском делу, што унеколико изненађује, с обзиром на то да задире у проблематику структуре и форме кореографије, затим, говори о вези између игре и музике за игру у кореографији, и, најзад, кореографију посматра као композицију (Абрашев 1989: 190). И словеначки балетски педагог и кореограф Хенрик Неубауер, у књизи *Umetnost koreografije*, разматра, поред осталог, и кореографски стваралачки процес, при чему такође не издваја одређене принципе и поступке у изградњи кореографског дела (Neubauer 2006: 35).

Специфична студија о композицији у визуелним уметностима под називом *Моћ центира* настала је под пером Рудолфа Арнхајма (Арнхајм 1998). У настојању да успостави универзална композициона начела за све визуелне уметности (архитектуру, вајарство, сликарство, примењене и ликовне уметности), Арнхајм је издвојио два, како их назива, кључна визуелна система која је именовао „центрични” и „ексцентрични” (Исто: 9). Сваку визуелну композицију поменути аутор посматра као динамичко међусобно дејство визуелних сила,

³⁹ Прев. Пишњања из теорије кореографије.

при чему су вектори и њихове примарне групације основни центри енергије, будући да из једног жаришта шире енергију у свим правцима (Исто: 10, 20). Према овом аутору, „центрични” систем подразумева усмеравање енергије према центру композиције, а то је унутрашњи или равнотежни центар који је постављен у средину опажајног поља. Супротно томе, „ексцентрични” систем делује од центра, уз присуство других сила које дејствују на неки спољашњи центар (Исто: 11). У сваком делу, међутим, постоји узајамно дејство двају поменутих система, услед чега настају и смењују се дихотомије: ред и неред, организованост и неорганизованост, склад и несклад. Како је његова теорија примењива и на композицију покрета, што и сам истиче (Исто: 15), композициона начела центричности и ексцентричности могу бити примењена и у оквиру разматрања о кореографско-композиционим принципима на нивоу простора у КНИ, о чему ће бити речи нешто касније.

Пажљивим ишчитавањем радова наведених аутора и етнокореолога окупљених око поменуте Радне групе може се приметити да проблематика кореографско-композиционих принципа није до сада детаљније проучавана. Осим тога, разумевање улоге кореографско-композиционих принципа у плесу према Ђурђесковој и Крошловој разликује се у односу на принципе које су поставили Малетићева, Иванчан и Бурлас, односно Носал, што иде у прилог чињеници да не постоји консензус о разумевању и дефинисању кореографско-композиционих принципа у КНИ међу досадашњим истраживачима и научницима. Стога, у даљем тексту постављам јасну дистинкцију између кореографско-композиционих принципа и поступака.

Кореографско-композициони принципи

Узимајући у обзир смернице наведених аутора, долазимо до сазнања да кореографско-композициони принципи, или, како би Берислав Поповић (говорећи о музици) рекао „oblikotvorni principi” (Роровић 1998: 367) подразумевају одређене методе рада, односно, правила. Та правила су формирана у току одређеног периода кореографског стваралаштва са циљем да се обликује стабилна форма КНИ и резултат су искустава многих кореографа народне игре. Осим тога, развоју кореографске композиције КНИ допринела су и кореографска дела других плесних жанрова, пре свега балета, који је, због извођења на позорници први подвргнут конвенцијама театра (Haskell 1945: 49). Често се међу кореографима у Србији може чути формулација „поштовање сценских правила”, иза којих се крију заправо принципи и законитости које је потребно уважити или употребити када се игра припрема и обликује за сценско извођење. Синтагму „закони сцене”, која се односи на конвенције театра, увео је Иванчан (Ivančan 1971: 119), а у многим писаним изворима (на пример, Младеновић 1974: 249), као и неформалним разговорима ова синтагма се врло често користи и данас (уп. Бајић 2006: 101).

Код кореографа у Србији се та правила, како је већ истакнуто, односе углавном на просторну композицију, што је и разумљиво, јер је управо простор та димензија која је у сеоском начину извођења сведена на основне формације и представља врло често константан структурални елемент за време извођења појединачне игре. Сценски простор је, међутим, потребно испунити разноврсним просторним решењима, што је био, а и данас јесте, примарни кореографско-композициони захват од стране наших аутора КНИ. Ипак, како ће се видети даље у тексту, кореографски рад не би требало да се развија искључиво на нивоу просторне композиције, већ и на плану кинетике и њиховог садејства са музиком у одређеној временској процесуалности.

Аутори, истакнути у претходним редовима, иако су на одређене начине разматрали принципе у кореографском стваралаштву, нису их дефинисали, ни концептуално, ни термилошки. У овом раду, дакле, осим раздвајања концепата принципа и поступака, уводим и придев „кореографско-композициони”, чиме се јасније реферира на стваралаштво у области сценске народне игре.

Овде ћемо идентификовати и разврстати кореографско-композиционе принципе у КНИ, изграђене делимично на промишљањима Ане Малетић и Ивана Иванчана, на основу три димензије КНИ: кинетичку, просторну и темпоралну, као и на нивоу кореографског дела у целини.

I. Принципи који се односе на кинетичку димензију:

- (1) принцип коришћења образаца покрета/корака и њихових сегмената преузетих из традиционалне сеоске праксе,
- (2) принцип дословног понављања образаца покрета/корака и њихових сегмената,
- (3) принцип промене образаца покрета/корака и њихових сегмената (варирање; контраст),
- (4) принцип повезивања образаца покрета/корака и њихових сегмената,
- (5) принцип коришћења кинетичке симетрије и асиметрије,
- (6) принцип коришћења кинетичког дијалога (између различитих група играча),
- (7) принцип остваривања кинетичке монофактуре и полифактуре.

II. Принципи који се односе на просторну димензију:

- (1) принцип коришћења формација и путањи кретања преузетих из традиционалне сеоске праксе,
- (2) принцип дословног понављања формација и путањи кретања,
- (3) принцип промене формација и путањи кретања (варирање; контраст),

- (4) принцип повезивања формација путањама кретања,
- (5) принцип коришћења просторне симетрије и асиметрије,
- (6) принцип коришћења просторног дијалога (између различитих група играча),
- (7) принцип остваривања просторне монофактуре и полифактуре,
- (8) принцип сценске равнотеже (центричност и ексцентричност; усклађивање пропорција, остваривање равнотеже у простору),
- (9) принцип сценске перспективе (постизање тродимензионалности кроз мизансцен, у односу према публици).

III. Принципи који се односе на темпоралну димензију:

- (1) принцип укупног трајања целокупне форме КНИ,
- (2) принцип усклађивања трајања делова форме,
- (3) принцип усклађивања трајања кинетичких, просторних и музичких структура.

IV. Принципи који се односе на кореографско дело (КНИ) у целини

- (1) принцип географског и/или етничког јединства,
- (2) принцип усклађивања појединачних кинетичких, просторних и музичких структура,
- (3) принцип кулминације,
- (4) принцип сценске динамике или динамике кореографске композиције,
- (5) принцип драматургије (плесне, музичке и драмске),
- (6) принцип усклађивања трајања појединачних сегмената,
- (7) принцип склада.

Највиши, обједињујући принцип под којим се подразумева усклађивање свих елемената структуре и форме – игре, музике, драмских делова – представља **принцип склада**. То је циљ којем се тежи у току стварања кореографског дела. Уколико је овај принцип остварен, другим речима, уколико су испоштoвани сви наведени принципи, кореографско дело се сматра успешним.

Кореографско-композициони принципи су опште смернице. Разумевањем суштине стваралачког процеса у КНИ, долази се до сазнања да познавање и уважавање свих наведених принципа, ипак, не може увек допринети стабилној форми, што истиче и Неја Кос (Neja Kos) говорећи о савременом плесу (Kos 1982: 22). Не само зато што су у историји уметности ови принципи различито тумачени и коришћени, већ и због тога што се кореографско-композициони рад односи и на примену специфичних *иосйуйака* рада у оквиру наведених принципа (у КНИ превасходно на плану кинетике, простора и

времена у складу са музиком), који сваком кореографском делу дају печат ауторства, а тиме и оригиналности. У следећим редовима биће, стога, објашњени кореографско-композициони поступци који су примењени у свим уметничким делима, те их и у анализи КНИ није могуће заобићи.

Кореографско-композициони поступци

Под *кореографско-композиционим поступцима* се подразумевају одређене технике помоћу којих се тематски материјал обрађује, односно, модификује. Поступцима или, како се то у музици назива „композиционим радом” (Skovran i Perićić 1991: 22), задире се у унутрашњу сферу кореографског ткива. У историји уметности уопште два водећа поступка дубоко су усађена у композициони рад; то су *понављања* и *промене* (Poročić 1998: 22). И у плесној уметности, нарочито, поменути два поступка елементарна су за изградњу кореографских дела. С обзиром на сродност музичке и плесне уметности, кореографско-композициони поступци биће сагледани и уведени у етнокореологију из науке о музичким облицима.

Важно је напоменути да се кореографско-композициони рад у КНИ у Србији најчешће спроводи у оквиру одређених образаца покрета, односно, корака,⁴⁰ и формација.

I. Рад на нивоу структуре обрасца корака подразумева рад кроз тројни модел: корак – простор – време. Тако, у оквиру корака који обухвата почетну позицију и положај тела, врсту и дужину корака, гесте, артикулацију и динамику, затим, у оквиру простора, који је представљен правцем кретања и, најзад, у оквиру категорије времена, који чини метроритмичка организација, темпо и агогика, кореографско-композициони рад се, према досадашњем увиду у кореографско стваралаштво у Србији, односи најчешће на поступке **дословног понављања и промене**, који су евидентни и у музичком стваралаштву и чему ће у овом делу текста бити посвећена значајна пажња. Са друге стране, уобличавање образаца корака у КНИ **на нивоу форме** подразумева кореографско-композициони рад са најмањим, целовитим формалним јединицама, мотивима, те њиховим развијањем у циљу стварања већих формалних целина, фраза и делова. На нивоу форме такође могу бити примењени доминантни поступци дословног понављања и промене.

II. Рад на нивоу структуре формације подразумева, подједнако, рад на свим параметрима којим је формација, као слојевити систем, дефинисана; то су: груписање, број извођача, род извођача, геометријска конфигурација, узајамна

⁴⁰ У другим плесним жанровима (савременом плесу, чез балету итд.) се уместо *обраца покрета/корака* користи термин *секвенца*. Према Ани Малетић, секвенце су „male cjeline pokreta roput nekih fraza ili kraćih izreka” (Maletić 1983: 200). Стога је и кореографско-композициони принцип који је Малетићева именовала „princip sekvenca”, у овом раду модификован у „принцип коришћења образаца покрета/корака и њихових сегмената”.

телесна оријентација извођача и њихово међусобно повезивање. Доминантни поступци дословног понављања и промене и на овом аналитичком сегменту значајан су принцип рада, као и на плану **формалног уобличавања** формација које је сагледано кроз просторне мотиве, фразе и делове.

*

Поступак дословног понављања или репетиције у плесу подразумева понављање најчешће истих образаца покрета/корака, односно, мотива (на плану кинетике), и формација и путањи кретања (на плану просторне димензије). У сваком кореографском делу дословно понављање је неминовно и пожељно, јер, како Малетићева истиче, понављањима кореограф помаже гледаоцима да лакше запамте истакнуте делове кореографије, утиче на драматску напетост и сл., али, дословним понављањима може бити изазван и супротан ефекат ако прелазе у монотонију (Maletić 1983: 200). Иако се понављање у музици третира двојако, као дословно и са мањим променама (Skovran i Peričić 1991: 26, 27), у оквиру разматрања о КНИ понављање је одређено искључиво као дословно, док су мање промене сврстане под *исстийаак њромене*.

Врло је значајно посматрати поступак дословног понављања у КНИ у времену, са аспекта, пре свега, музичког времена. Поједини аутори КНИ инсистирају на вишеструком дословном понављању образаца корака и одређених формација (на пример, Олга Скворан, Десанка Ђорђевић), док одређени аутори радије прибегавају дословном понављању одређених мотива из инваријантних образаца корака у оквиру фиксне формације (на пример, Драгомир Вуковић Кљаца, Бранко Марковић). На плану музике, истовремено, присутна је, најчешће, развијена мелодика кроз смену различитих музичких делова и хармонских решења. Вид компензације између игре и музике је на том нивоу изузетно уочљив – поступак понављања у игри складно се допуњује са поступком промене у музици.

Поред наведеног, говорећи о поступку дословног понављања на подручју игре, потребно је протумачити и однос између кинетичког и просторног плана. У КНИ се поступци дословног понављања на једном и другом плану врло често допуњују, другим речима, док се поступак дословног понављања спроводи на кинетичком плану, на просторном плану је активиран поступак промене, и обрнуто. Таквим, компензујућим поступцима дословног понављања и промене и њиховим континуираним смењивањем у слојевитом систему КНИ, динамизира се ток кореографске композиције, која је, без обзира на устаљену праксу коришћења поступака дословног понављања и промене, ипак врло ауторски дефинисана.

Поступак дословног понављања такође је присутан и у музици за игру,

пре свега на нивоу мелодијско-хармонског плана. Музичке фразе, делови понављају се понекад у истој појединачној игри и по неколико пута, што доводи у питање побуде појединих композитора, односно, музичких аранжера. Мелодијска окосница, коју најчешће преузимају из забележених извора, по правилу се не нарушава и понавља се идентично по неколико пута (у складу са бројем понављања појединих делова игре). Хармонска компонента додаје се једном и најчешће се иста понавља из дела у део (са извесним, врло малим изменама). Релативне промене, међутим, дешавају се на плану оркестрације и то код појединих музичких аранжера. Управо оркестрацијом они покушавају да истакну поједине инструменталне деонице или делове који на изванредан начин подржавају тематизам игре. Генерално, ипак, поступак понављања је доминантан у музици за игру у КНИ.

Према музици се кинетичка и просторна компонента, дакле, односе двојачко, односно, у својеврсној комбинаторици. Музика, коју најчешће посматрамо кроз мелодијско-хармонску компоненту, може се у дословном понављању у једном тренутку поклопити са поступком понављања на плану кинетичке, а у следећем тренутку, на плану просторне димензије. Значајно је, пре свега, да буде остварен потребан баланс, другим речима, да се не потенцира поступак понављања на сва три нивоа у истом тренутку у оквиру троугла музика – кинетика – простор.⁴¹

Поступак промене у плесу подразумева разноврсност, изненадни преокрет, кулминацију и увођење контрастних елемената у кореографско ткиво, на нивоу кинетичке и просторне димензије. Према Малетићевој, поступцима промене доприноси се моментима изненађења који анимирају гледаоце и чувају дело од монотоније (Maletić 1983: 199). Поступцима промене утиче се на промене структурално-формалних и квалитативних елемената образаца покрета/корака, односно, мотива, фраза, делова, као и формација и путањи кретања, различитим техникама које се примењују и у музици; међу њима најзначајније су: варирање, проширење, дељење, сажимање, аугментација, диминуција и инверзија (Skovran i Peričić 1991: 22–33).⁴²

На плану кинетике, у кореографском стваралаштву у Србији су најчешће примењени поступци варирања, проширења и дељења. Варирање, које може

⁴¹ Комбинације понављања и промене могу бити подржане од стране аутора кореографије и музичког аранжера путем свесног размишљања о њиховој узајамности. Услед несарадње ова два аутора врло често су присутне грешке, тј. неадекватно спровођење игре и музике за игру у КНИ, што резултира стварањем сепаратних и неумрежених деоница игре и музике.

⁴² У навођењу поступака рада са мотивом, наведени аутори Скворан и Перичић, нису класификовали поступке у две категорије, као што је то учињено у овом раду. Осим тога, Ђурђевићу и Крошлова су поменуте поступке рада (варирање, проширење, дељење и сажимање) сврстале под принцип понављања (Giurchescu and Kröschlová 2007: 26). У овом раду, дакле, поступци рада класификовани су у две категорије, а то су поступак дословног понављања и поступак промене.

бити осмишљено од стране аутора или преузето из теренских записа, доприноси контрасту и комплекснијој структурисаности кинетичког корпуса, што је, са аспекта извођача и гледалаца, динамичније и занимљивије. Проширивање се односи на додавање новог дела од сличног материјала. Дељење се углавном спроводи ради усклађивања са музичким ткивом, најчешће на прелазним сегментима између појединачних игара. Аугментација и диминуција, два принципа која се односе на метроритмичке промене, нарушавају структуру обрасца корака и, најчешће, нису заступљени у кореографско-композиционом раду у КНИ у Србији.

На просторном плану, поступак промене подразумева рад са формацијама и путањама кретања, на нивоима, како је истакнуто, њихове структуре и форме. У формалном уобличавању формација у кореографском стваралаштву у Србији, варирање формација подразумева значајније промене, на пример, промену из кола у лесу; проширење подразумева спајање мање формације у већу, на пример, два кола у једно; поступак дељења подразумева обрнути процес, дељење веће формације на више мањих; а сажимање, различите варијанте кола, на пример, промену из затвореног у отворено коло, или коло у колу, коло на колу, итд. Све ове технике у оквиру поступка промене врло су актуелне у кореографском стваралаштву у Србији и данас.

Путање кретања посматрамо као сепаратни сегмент просторне композиције које, поред формације, свакако имају удела у структуралном и формалном уобличавању мизансцена, као естетске и хармоничне организованости формација у простору. Поступак рада на нивоу путањи кретања, које могу бити *праве* или *криве*, односи се на издвајање поменутих *кретајућих појмова*, кроз сагледавање њихових квалитета – као директне, заобилазне, дијалогске путање или путање кружења. Поступци понављања и промене односе се на сваки појединачни квалитет путањи кретања сагледан у времену. На нивоу мизансцена, поступци дословног понављања се реализују кроз статичност дате формације, док је поступак промене, односно, динамичност, остварена активирањем различитих квалитета путањи кретања. У смењивању формација и путањи кретања кључну улогу има временска димензија, којом се одређује појединачно и укупно трајање ових сегмената и њихово смењивање.

Сумирајући до сада изложено, кореографско-композициони принципи и поступци, чине изузетно сложен систем. Они су оквир унутар којег аутор (или плесач сам) обликује своје дело, а уједно, они чине и средство помоћу којег аутор кореографије обликује основни тематски материјал – у КНИ су то обрасци корака и формације у складу са музичком компонентом, која има кључну улогу у њиховом обликовању, пре свега у избору адекватне мелодије и хармоније.

На нивоима, дакле, кинетичке и просторне димензије на плану игре, а кроз временску процесуалност, у кореспонденцији са музиком, континуирано се смењују доминантни поступци дословног понављања и промене. Последица коришћења наведених поступака јесте стварање тзв. статичних и динамичних сегмената у кореографском току.

Статични и динамични сегменти се на изврстан начин усклађују са музичким ткивом с обзиром на то да је музика у процесу рада на обликовању кореографске композиције изузетно важан фактор: кореограф, не само што примењује одређене поступке рада на плану игре, он, свесно или несвесно, посеже и у музичко ткиво, вођен, најчешће, мелодиком игре или песме. Тако, статични и динамични сегменти на плану игре могу да теку паралелно или суплементарно у односу на музику. У њиховом смењивању значајну функцију има, дакле, временска димензија, кроз принцип усклађивања њихових трајања, као и продужавања или сажимања у складу са потребама у развоју динамизације кореографског тока.

Досадашње анализе одређених КНИ показале су да се статични и динамични сегменти смењују у одређеном, релативно правилном следу (Бајић Стојиљковић 2014: 411), што се хипотетички може уважити као правило, али ће и анализе у овом раду допринети потврђивању или оповргавању ове хипотезе.

Осим наведеног, значајно је такође нагласити у ком тренутку и у оквиру ког ће плана – кинетичког или просторног – бити реализовани поступци дословног понављања или промене и како ће они бити усклађени са временском димензијом КНИ и музиком за игру. Јер, покретањем у исто време сва четири плана четворороструко се наглашава поступак промене, а потреба за тим постоји у кореографској композицији најчешће само једном – у њеној кулминационој тачки. У свим осталим сегментима кореографског тока остварује се равнотежа у активирању појединачних планова. Како и Берислав Поповић наводи, у историји музике су музичари „komponovali i izvodili kompozicije neprekidno kombinujući ova dva postupka s povremenim pomeranjem naglaska sa jednog na drugi postupak“ (Роповић 1998: 22). Њихов избор и комбинација су, међутим, поље ауторског рада.

Иако су кореографско-композициони принципи и поступци у већој мери ослоњени на успостављене принципе и поступке који се примењују у различитим сферама уметности, специфичности КНИ (за разлику од осталих плесних жанрова) односе се на постојање и трансформацију основног тематског материјала, који је више пута истицан у овом раду – а то су обрасци корака и формације на плану игре и основна мелодија игара и песама на плану музике, забележене у сеоској традиционалној плесној пракси. Оригиналност у приступу појединих аутора кореографија огледа се не само у избору материјала и у његовој обради већ и у способностима компоновања нових образаца корака,

формација и мелодија.

Према врсти примењених кореографско-композиционих поступака помоћу којих се поменути тематски материјал модификује, може бити дискутован њихов однос према коришћеном узорку. У досадашњем разматрању кореографског стваралаштва у Србији показано је да се кореографије у којима се јављају веће промене на кинетичком плану *a priori* сврставају под категорију стилизације,⁴³ док се промене на просторном плану не третирају на исти начин. Међутим, управо ће идентификација кореографско-композиционих поступака, примењених на оба плана – кинетичком и просторном, а у складу са музичком компонентом, омогућити подробније сагледавање њихових квалитативних промена и, последично, сврставање КНИ у одређене категорије стилизације (видети о томе касније у раду).

Поступак етнокореолошке анализе своди се на визуелну опсервацију видео-снимака репрезентативних доступних извођења КНИ из савремене извођачке праксе. Оригинални снимци, нарочито оних кореографија створених у периоду после Другог светског рата, данас нажалост нису доступни. Претпоставља се да је савремено извођење, уз одређене промене у маниру и техници извођења, пре свега ради временске дистанце, ипак задржало оригиналне структурално-формалне особености ових кореографских дела. Избор видео-снимака односи се такође на извођење од стране оног КУД-а у чијем је фолклорном ансамблу и настајала појединачна КНИ у назначеном времену.

2. ЕТНОМУЗИКОЛОШКА АНАЛИЗА

Основни принципи етномузиколошке анализе КНИ подразумеваће анализу музичког текста путем идентификације и систематизације његових структурално-формалних законитости. Овај, структуралистички приступ, који је окосница у аналитичком опсервирању КНИ у овој студији, елементаран је не само у српској етномузикологији од осамдесетих година, већ и у етномузикологији у западним и источним европским земљама, те, без обзира на многа успоравања, пре свега у антрополошки оријентисаним школама, успева да одржи континуитет и да остане препознатљив и значајан научни апарат у проучавању музичких феномена – како вокалних, тако и инструменталних. Осим етномузиколошких, у структуралној анализи инструменталне и вокалне музике за

⁴³ Под појмом стилизација у музици и игри подразумева се сваки контакт са фиксном грађом (записаним, аудио или видео материјалом) у циљу јавног извођења или подучавања (Бајић 2006: 35), што се, даље, може одредити у оквиру различитих нивоа стилизације (Исто: 37). У свакодневним разговорима, међутим, под појмом стилизација подразумева се искључиво онај сценски приказ у којем је испољена очигледна разлика у односу на фиксну грађу, односно, узорак из традиционалне сеоске праксе (Исто: 35). У том контексту диференцирају се и КНИ – стилизоване и аутентичне (о томе је било речи у другом поглављу о друштвено-историјским околностима) – што, свакако, није термилошки доследно.

КНИ биће примењен аналитички апарат из науке о музичким облицима.

Питање музичке компоненте у КНИ, као значајног структуралног сегмента сваког кореографског дела, кључно је и за разумевање развоја кореографског стваралаштва у Србији. Не само сагледавањем музике у КНИ у дијахронијској и синхронијској перспективи, већ и унутар издвојена три жанра КНИ, отварају се бројна питања о улози музике у кореографском делу, њеној идентификацији као пратње игри, о релацијама између музике и игре, музике и наратива, као и о односу музичког сарадника (музичког аранжера) и кореографа у процесу настајања КНИ у различитом временском периоду у Србији. Сходно жанровској подели КНИ, музичка компонента ће, такође, бити посматрана на нивоу жанровског диференцирања, с обзиром на то да се унутар појединачних жанрова уочавају битне разлике у обликовању музичког тока.

У жанру сплета је тематизам музике и игре представљен као транспозиција сеоске (ређе градске) праксе у сценску, те је, самим тим, најчешће фиксан.⁴⁴ Смештањем у сценски контекст и његовим формалним уобличавањем у оквиру КНИ тематизам се не нарушава, осим што се обрађује применом различитих композиционих принципа и поступака. Сходно постојању узорка из сеоске праксе, музички сарадник на кореографији жанра сплета најчешће не компоује, већ се служи познатим, записаним, снимљеним, тј. фиксним музичким записом.⁴⁵

У жанру драматизација КНИ, с обзиром на увођење наратива, присутне су, поред фиксних, и компоноване музичке целине, у функцији подржавања драмског текста. У жанру варијација, међутим, музика за игру може бити у потпуности компонована, на основу одређених мелодијских мотива из сеоске музичке праксе, или може бити преузета постојећа композиција (традиционална или компонована мелодија), која служи као подлога за игру.

С обзиром на то да је мелодијска компонента музике за игру најчешће унапред позната, ауторство музичког сарадника испољава се најпре на нивоу хармонског обогаћивања, увођењем полифоне фактуре и успостављањем тоналности, затим, на плану формалног уобличавања које се односи на понављање, скраћивање или продужавање одређених фраза/делова мелодијске деонице увођењем прелазних мелодијско-ритмичких сегмената и уобличавање целокупне форме музике за игру у КНИ кроз прецизирање броја понављања одређених сегмената мелодијског тока, што се најчешће спроводи у сарадњи са аутором игре у КНИ. Наредни ниво у раду музичког сарадника јесте при-

⁴⁴ Под тематизмом подразумевам, на плану музике, мелодијско, а у оквиру ње, метроритмичко устројство, а на плану игре, играчки образац са свим параметрима којима је одређен.

⁴⁵ Управо то је и разлог што се за музичког сарадника или музичког аранжера у изради КНИ најчешће не користи реч композитор (иако је у послератном периоду у ансамблу „Коло“ ова улога додељена композиторима), а предложена је синтагма „аутор обраде музике“, попут „аутора кореографије“ уместо кореографа (Бајић 2006: 110–112).

премање музичког дела за оркестарско извођење поставком мелодијско-хармонске основе у партитуру. Овај поступак композиторског рада назван је оркестрацијом, односно, аранжирањем.⁴⁶

Питање оркестрације у музичком делу врло је значајно за разумевање развоја КНИ у Србији. Један од основних проблема, када су упитању КНИ старијег постанка, јесте непостојање партитура (уп. Кнежевић 2015: 20), осим врло ретких узорака који постоје архивирани у ансамблу „Коло“ и појединим КУД-овима у Београду. У фолклорним ансамблима најчешће су присутни тзв. корепетиторски штимови или изводи, у којима је записана мелодијска деоница комплетне музике за КНИ са хармонским ознакама, а понегде и ознакама форме. Осим поменутог, када се говори о КНИ ранијих кореографа, потребно је указати на чињеницу да је музички аранжман врло флексибилан, односно, промењив, с обзиром на то да сваки руководилац оркестра прилагођава партитуру тренутном саставу оркестра и могућностима свирача, али се врло често аранжман преправља сходно музичком укусу тренутног руководиоца оркестра.⁴⁷ С обзиром на то да проблематика оркестрације у КНИ представља посебан проблем и због немогућности да се дође до комплетних паритутра, овом приликом неће бити у већој мери узета у разматрање. Акцент ће бити стављен, пре свега, на музичке карактеристике које могу бити аудитивно перципиране на основу видео-снимака и ишчитане из записаног корепетиторског извода: на мелодијско-ритмичко и хармонско обликовање музике за игру у садејству са кинетичком и просторном димензијом игре у КНИ.

У сфери хармонизације музике за КНИ, односно, одређивања тоналног плана, потребно је указати на то да оно потпуно произлази из знања и искуства музичког сарадника. Јер, у традиционалној сеоској пракси хармонија је само латентно присутна, с обзиром на углавном једногласну реализацију музике за игру на традиционалним инструментима (на пример, на свирали, тј. фрули), али и двогласну и вишегласну звучну слику код појединих инструмената (на пример, двојница, гајди, тамбура). Стога, у зависности од географског подручја које се приказује путем КНИ, музички сарадник прилагођава на одређени начин традиционалну звучну слику савременом музичком изразу и могућностима. Досадашњи примери су показали да је хармонизација углав-

⁴⁶ На српском језику, у науци о инструментима и композицији, у склопу универзитетског образовања примењује се термин *оркестрација* (Obradović 1997) или *инструментација* (Perićić 1997: 212). *Аранжирање*, као својеврстан синоним, преузет је из француског говорног подручја и примењује се најчешће у пракси забавне музике (Despić 1996: 1). На подручју музике за КНИ, овај термин је такође ушао у употребу у пракси, паралелно са позивом музичког сарадника, тј. музичког аранжера. У овом раду се проблематиком оркестрације, као ни адекватношћу употребе поменутих термина, нећемо бавити.

⁴⁷ До овог податка сам дошла приликом разговора са музичким аранжерима и руководиоцима оркестара из појединих КУД-ова (Славко Митровић Цале, Душан Шапоња, Бранко Мاستиловић, и др.).

ном елементарна, тонална, другим речима, ослоњена на принципе тзв. класицистичког стила, примењивана, на пример, у доба барока и класицизма у западној Европи (Despić 1997: 39–73, 91–100).

У примени инструментаријума значајна пажња је поклоњена улози појединих дувачких, жичаних и ударачких инструмената, на пример, кларинета, фруле, тамбуре и тапана, с обзиром на то да звучно асоцирају на одређено географско подручје Србије, а у саставу оркестара у музичкој пратњи КНИ су примењивани још од Другог светског рата. Остали инструменти, попут хармонике, виолине, гитаре, контрабаса, представљају својеврсну окосницу сваког оркестра који изводи музику за игру у КНИ.

Пошто је фокус у овом раду на узајамним формалним карактеристикама игре и музике у КНИ, предност ће бити дата следећим музичким компонентама: тематском материјалу, мелодијском обликовању, тоналном плану, третману ритма, метра и темпа, коришћењу традиционалних инструмената, њиховој улози, изразитости појединих музичких компонента у складу са развојем игре, као и драматуршком обликовању музичког тока које је, такође, у спреси са кинетичком и просторном компонентом игре у КНИ.

Музичка компонента КНИ биће сагледана на морфолошком нивоу, односно, праћењем структурално-формалних закономерности и њиховог садејства са играчком компонентом што ће бити представљено у заједничкој табели, са прецизно издвојеним формалним нивоима игре и музике у паралелном временском протицању (табеле 1). У оквиру анализе појединачних музичких параметара посебна пажња ће бити посвећена метроритмичкој и мелодијско-савучној компоненти, као и темпу који ће бити представљен графиканом на нивоу целе кореографије.

Систем формалне анализе инструменталне музике који је у етномузикологији у Србији промовисао Димитрије Големовић почетком осамдесетих година, а који је у употреби у савременој српској етномузикологији, биће примењен и у овој студији. Према овом аутору, систем означавања начина варирања основних формалних јединица инструменталне музике подразумева два основна нивоа промена: мање (означене нумеричким индексима према редоследу њиховог појављивања – A_1, A_2, A_3 , итд.) и веће (означене латиничним словом v , у значењу варирано – Av) (Големовић 1984: 29).

Формални нивои музике за КНИ биће означени аналогно формалним нивоима игре, ради могућности њиховог упоређивања. У оквиру појединачних игара (I) биће издвојени одсеци ([A]), делови (A), фразе (A) и мотивски ниво (a). Поред ових ознака, биће уведене и нове ознаке формалних јединица којима ће се подробније објаснити одређене специфичности на музичком плану, за чим се указала потреба и у анализи музике за КНИ у раду ауторке ових редова (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 166) и у раду Бојане Кнежевић (Кнежевић

2015: 22). Нове ознаке су следеће:

- U – увод у целу кореографију,
- u – увод у појединачне нумере,
- Ai – инструментални A део, без присуства игре,
- Až – део A у извођењу женске групе певача,
- Am – део A у извођењу мушке групе певача,
- Až+m – део A у извођењу женске и мушке групе певача,
- Ap – део A проширени,
- A' – најмањи степен промене,
- p – прелаз.

Повезивање (сродних и несродних) појединачних игара КНИ на музичком плану представља такође сложену проблематику. У настојању да се оствари целовитост музичког тока суштинску улогу има мелодијско-ритмичко обликовање и тонални план, који могу бити реализовани и у оквиру мањих компонованих целина, тзв. прелазних сегмената. Њихово идентификовање у оквиру музичког тока и сагледавање њихове функције у кореографском току, дакле, у спрези са игром, биће такође од значаја у наредним анализама.

Музика за игру у КНИ биће у овом раду приказана сепаратно, кроз репрезентативне и специфичне примере, на начин како је то забележено у корепетиторском изводу, прилагођеном за корепетицију на хармоници, инструменту који је најчешће примењиван у раду на изради и поставци кореографије, као и њеном увежбавању са играчима. Корепетиторски извод је приказан записом мелодијске деонице и шифрираним записом хармоније постављеним изнад нотног текста, са означеним деловима музичке форме ради лакшег праћења КНИ. У току настајања овог рада покушавала сам да дођем до оригиналних корепетиторских извода, што најчешће није било могуће. Један од разлога јесте тај што музика за старије КНИ често није била записивана, те су корепетитори (као и остали чланови оркестра) свирали музику напамет, водећи се личним записима о броју понављања одређене игре и другим, битнијим тренуцима за кореографски ток.⁴⁸ У КНИ где није било могуће доћи до корепетиторског извода, начинила сам транскрипцију на основу видео-примера, сходно сопственом искуству корепетитора на хармоници.

У поступку транскрибовања сви примери су записани према тоналитету који је оригинално извођен, односно, који може бити звучно перципиран на основу видео-снимака. Тонални односи и модулације унутар музичког текста такође су забележени и значајни су за разумевање односа између музике и игре,

⁴⁸ Према личном искуству, за време док сам била члан оркестра у АКУД-у „Лола“ у Београду (од 1999. године), била сам сведок непостојања музичких записа за КНИ у другим београдским КУД-овима.

односно, показују приступ и разумевање музичког сарадника у усаглашавању музике и игре у оквиру целовитог дела као што је КНИ. Томе су допринели и обављени интервјуи са појединим музичким аранжерима (Славко Митровић, Бранко Мاستиловић, Душан Шапоња), као и лично искуство у обради музике за КНИ.

Потребно је такође напоменути да, осим семинарског рада из етномузикологије Ане Литрић – *Стилизација као вид трансформације традиционалне музике на примеру ансамбла „Коло“* (Литрић 2004), мастер рада Бојане Кнежевић из етномузикологије – *Музика за кореографију народне игре: дисциплинтивне одлике формалног обликовања и хармонског језика* (Кнежевић 2015) и анализе кореографског стваралаштва од стране аутора овог рада у оквиру монографија о Десанки Деси Ђорђевић (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 112–178), и маестру Бранку Марковићу (Красин и Бајић Стојиљковић 2017: 112–178) анализа музике за КНИ није била предмет значајнијег бављења етномузиколога и етнокореолога у Србији. Стога музичке анализе у овом раду представљају још један допринос изучавању овог феномена, односно, композиционе логике у стварању музичког текста и његове комплементарности са игром у оквиру КНИ.

3. ЕТНОТЕАТРОЛОШКА АНАЛИЗА

Театрологија или наука о позоришту обједињује неколико научних дисциплина, међу којима су основне теоријска драматургија, естетика позоришта и историја позоришта са њеним главним поддисциплинама – театрографијом и социологијом позоришта (Марјановић 2006: 5). У оквиру ове науке, према објекту проучавања, издваја се специфична врста театрологије под називом етнотеатрологија, чији је предмет бављења фолклорно позориште, народне драме, као и сценска својства обичаја и обреда и позоришни аспекти фолклора уопште (Kekez 1986). С обзиром на то да је предмет бављења у овом раду сценска народна игра, а у оквиру ње акценат на КНИ, специфичности везане за етнотеатрологију односе се на аналитичко проучавање једног жанра КНИ – *драматизације*. На овом подручју се, дакле, сусрећу етномузиколошка и етнокореолошка наука са етнотеатрологијом, а обједињујући систем аналитичког проучавања феномена сценског биће инаугурисан управо у следећим редовима.

Према театрологу Петру Марјановићу, театролошка анализа обухвата анализу сценографије, костимографије, звучних и светлосних ефеката, поделе улога, сценског простора, рад на мизансцену, глумачка остварења, говор на сцени, редитељев рад на тексту драме, анализа односа текста драме и текста представе, укратко, анализу структуре драмског дела (Марјановић 2006: 158–182). У етнотеатролошкој анализи *драматизација* КНИ, међутим, с обзиром на

прожетост драмске радње са игром и музиком, акценат је постављен на њихове међусобне релације, при чему основни структурални елементи драмске радње, као што су специфични учесници, њихове улоге и радња, доминирају над играчким и музичким текстом. У поступку анализе, присуство драмске радње или приче у контексту КНИ захтеваће додатно објашњење, с обзиром на то да оно, ипак, представља искорак из стандардног сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру у оквиру КНИ, у којем преовлађују игра и музика. Са друге стране, кореографије те врсте дуго су присутне на сцени, не само код нас, већ и у свету, и све се више стварају кореографска дела са програмским садржајем базираним на причи, радњи или сегменту из прошлости једног народа. Континуитет ових кореографских дела и комплексност њихове структуре, поред осталих карактеристика, довољан су разлог да се ова проблематика сагледа и са етнокореолошко-етномузиколошке стране.

У проналажењу адекватне терминологије којом би се објединили термини *позоришће*, *прича*, *драмски садржај*, *тематизам*, *драмска радња*, подстакла ме је тема *Плес и нарашиви* 28. симпозијума Радне групе за етнокореологију ИСТМ-а, који је одржан на Корчули 2014. године и на ком сам учествовала. Термин *наратив* учинио се погодан и у разматрању кореографских дела *са причом*, попут његове активне употребе у театролошким и музиколошким студијама и студијама о филму, те ће то бити покушај да се у том значењу уведе и у етнокореолошки дискурс.

У раду на аналитичком проучавању сва три жанра КНИ (*сцелетова*, *граматизација* и *варијација*) указана је потреба за применом још једне научне дисциплине која је у проучавању специфичности драмског текста примарно везана за театрологију и књижевност, а то је драматургија. Драматуршки принципи примењени су у свим извођачким и сценским уметностима, а у процесу стварања уметничког дела неодвојиви су од самог објекта приказивања. У свом историјском одређењу, драматургија обухвата теорију и праксу. У теоријској литератури постоји неколико различитих приступа њеном дефинисању који се крећу у распону од проучавања склопа позоришног текста, његове конструкције, преко стила, поетике представе до активности драматурга (Stamatović 2002: 78). Осим у театрологији и књижевности, драматуршка функција разматрана је и у музици (на пример, Stamatović 2002: 78–87) и у плесу (на пример, Kos 2002: 42–45, Ćufer 2002: 46–49; 50–51).

У оквиру анализе КНИ у овом раду функција драматургије биће сагледана на нивоу игре и музике за игру у свим жанровима КНИ, док ће драматургија *наратива* бити специфичност везана само за жанр *граматизације*. Аналитичким проучавањем развоја кореографског тока који подразумева уодношавање свих структуралних елемената КНИ, пратиће се, да употребимо речи Миленка Мисиловића, „*osobena stvaralačka metodologija*“ (Misailović 2000: 263) *коре-*

ографа народне игре, под којом може бити препозната и функција драматурга (уп. Ćufer 2002: 51).⁴⁹ На крају сваке анализе, драматургија на нивоу целе КНИ или њена композиција визуелно је представљена тзв. драматуршким планом.

У тексту који следи акценат ће бити стављен најпре на концептуализацију наратива и његово порекло у тзв. *народном ѿгајѿру*, а затим ће бити разматрано његово присуство у КНИ у Србији и, према доступним подацима, у другим земљама где је процес оживљавања традиције (био) такође врло интензиван. У оквиру жанра *драматизација* ће, након тога, бити представљен систем етно-театролошке анализе који ће укључивати одређене параметре за сагледавање драматургије игре и музике за игру у свим жанровима КНИ.

КОНЦЕПТ НАРАТИВ

*Публика широм света воли да
ѿосећује ѿлесне ѿриредбе са ѿри-
чом (Mosusova 2008: 163).*

Многи би се сложили са горе наведеним речима српског композитора и музиколога Надежде Мосусове. Увођење наратива у сценско плесно дело активира сасвим нову димензију у перцепцији плесног дела, интензивира значење и подстиче занимање за такво дело. Иако се речи Мосусове односе на балет⁵⁰ и проблематику *Охридске лејенде* Стевана Христића и *Грка Зорде* Микиса Теодоракиса, њене речи су ме подстакле на дубље промишљање о КНИ у којима је присутан наратив.

Наратив и наративна структура су до сада на више места проучавани и дефинисани. На обухватност и свеprisутност овог појма указао је лингвиста и семиотичар Ролан Барт (Roland Barthes) навођењем различитих могућности и случајева у којима је наратив присутан, а то је у говорном и писаном језику, фиксним и кретајућим сликама, затим, у миту, легенди, причи, бајци, роману, епу, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими, сликарству, филму, новинском чланку, конверзацији. Нагласио је присуство наратива у

⁴⁹ С обзиром на то да професија кореографа народне игре у Србији не постоји као званична, користимо израз *сѿрука* или *занат* за ову врсту професије. У стварању кореографије, осим уско стручно кореографског рада, кореографи народне игре обављају и функцију драматурга, костимографа, сценографа, музичког аранжера, сходно свом знању и искуству.

⁵⁰ У балету, као првој сценској игри у новијој историји западноевропског позоришта, у великом делу његовог историјског развитка, прича није била у првом плану, иако би се можда то подразумевало са данашњег становишта. Вођен вероватно истом идејом да публика боље прихвата плесна извођења у којима су приказани одређени догађаји, Жан Жорж Новер је у својим *Писмима о ѿлесу и балетѿу* (1760) направио заокрет у дотадашњој плесној пракси истичући неопходност присуства наратива у балету, а таква дела у којима је, захваљујући увођењу наратива, покренута извесна акција, именовао је *ballet d' action* или *dance en action* (тзв. акциони балет) (Nover 2011: 11).

сваком животном добу, на сваком месту, у сваком друштву, свуда где постоји живот – наратив је интернационалан, трансисторијски и транскulturолошки (Barthes 1977: 79). Водећи се строго лингвистичком теоријом, развијајући обухватну структуралну анализу наратива, није, међутим, нашао оправдање за постојање наратива, како то музиколог Татјана Марковић закључује, у музици (Марковић 2001: 122), нити у плесу.

У овом тренутку потребно је указати на елементарну разлику која постоји између термина прича и наратив. Прича, фабула (Тomaševski, према Kralj: 98, 99) или нарација (Вујаклија 1996/97: 578), подразумева скуп догађаја уређених према њиховом временском редоследу и упућује на специфично књижевну форму (роман, новела, драма, еп). Структура приче заснована је на бинарној опозицији две аутономне равни „od kojih je jedna apstraktna, konstantna, dubinska, a druga konkretna, promenljiva, površinska“ (Jelka Kernev-Štrajn, према Kralj 2002: 98), или, како су то руски формалисти именовали користећи дихотомни модел „fabula – siže“ (Тomaševski, према Kralj 2002: 98). Први ниво приче је, дакле, заснован на уређењу догађаја у хронолошком низу, док други подразумева причу са уметнички изграђеним распоредом догађаја, са нагласком на принципу каузалности (Forster, према Kralj 2002: 99). Управо други ниво приче који подразумева „препричану причу“, или „огледало стварности“, биће именован наративом. Наратив, дакле, подразумева *начин* на који се догађаји у причи приказују. Филм, плес и друге врсте уметности пресликавају наративну форму из књижевности и приказују је својим средствима. Такав наратив недвосмислено се разликује од континуираног наратива из књижевног дела.

На подручју ликовне уметности и теорије, употребу термина *нарација* [у нашем контексту *нарaтив*, будући да *нарација* подразумева *иричу*, *казивање*, *ириповедање* (Вујаклија 1996/97: 578)], дефинисао је естетичар и историчар уметности Мишко Шуваковић. Према њему, нарација (наратив) је „izlaganje (prikazivanje, pripovedanje, saopštavanje) o događaju u njegovom prirodnom hronološkom ili fikcionalno sažetom obliku“, док под синтагмом визуелна нарација (визуелни наратив) подразумева „prikazivanje događaja u filmskom, likovnom i pozorišnom delu“ (Šuvaković 1999: 201). Разматрајући даље наратив у уметничком делу, Шуваковић је издвојио четири параметра према којима је одређен, а то су „(1) postojanje pripovesti o događajima sa realnim ili izmišljenim predmetima, bićima i situacijama, (2) specifični vizuelno narativni karakter umetničkog dela koje svojim izgledom [...] omogućava da se pripovest prikaže i pročita ili rekonstruiše iz dela, (3) postojanje narativnog sadržaja (ili sižea) [...] (4) postojanje značenjskih odnosa, pri čemu se razlikuju smisleni odnosi u okviru prikazane scene pripovesti [...] i značenje dela kao celine koje se ne mora podudarati sa doslovnim značenjima prikazanog umetničkog dela“ (Исто: 201–202).

Говорећи о ликовној уметности, Шуваковић је истакао да је за разуме-

вање наративне структуре дела потребно, не само „poznavanje izgleda slike i prikazane scene, već je potrebno poznavati spoljašnje reference (predmet, događaj ili književna pripovest) koja daje smisao likovnog narativnog toka” (Исто: 202). У том контексту Шуваковић је издвојио два структурална модела наративног. Први структурални модел одређен је реконструкцијом догађаја где постоји реална или наизглед реална референца и наративни ток који је заснован поштовањем временске логике догађаја (пре, сада и после). Други структурални модел наративног, према Шуваковићу, одређен је „mehanizmima pripovedanja razvijanim u svim vremenskim smerovima fikcije i semantičke nadgradnje u produkovanju jednog apsolutnog žanra (modernistički ideal) ili polžižanrovskim iskoracima (postmodernistički produkti)” (Šuvaković 1995: 87).

Према првом наративном моделу који може бити примењена и на кореографско стваралаштво, наратив у КНИ реферира, најчешће, на специфичне тренутке из историјске прошлости који се односе на реконструкцију одређених сегмената обредно-обичајних радњи, забележених у сеоском окружењу у оквиру свадбе, жетве, коледарског, лазаричког и краљичког опхода, и других процесија.

Суштина у *драматизацијама* КНИ јесте приказивање одређене радње према којима поменути обреди или обичаји могу бити препознати, што значи да је *радња* у кореографском наративу, према једној од дефиниција коју наводи Ладо Краљ (Lado Kralj) „element ili pokretačka snaga dramski obrađene priče“ (Kralj 2002: 98).

У овим кореографским делима наратив, игра и музика могу бити у равноправном односу, али најчешће наратив доминира. Другим речима, наративна структура испреплетана је са плесном и музичком, те сви елементи кореографске структуре гравитирају ка наративу, задржавајући притом временску логику излагања појединих његових сегмената.

У ширем смислу, наратив у КНИ може бити дефинисан као текст који је изражен вербално, визуелно или кинетички, или као скуп таквих текстова чији је крајњи циљ приказивање одређене приче или преношење поруке. На пример, обичај, са свим својим структуралним елементима (говорним, визуелним, плесним, музичким и драмским), обликован је као скуп текстова чији је циљ саопштавање, приповедање, као и сценска реконструкција одређених сегмената из сеоске праксе.

Са друге стране и тзв. чисти плес, где нема конкретне драмске радње, може бити сагледан у светлу наратива јер сваки плес, како то наводи Неја Кос, нешто „прича“ (Kos 2002: 44). Према њеним речима, „oštrih granica između oba oblika nema: svaki ples je i teatar“ (Исто). Ипак, у овом раду ће под наративом у КНИ бити подразумевана прича која је обликована специфичним драматуршким и кореографско-композиционим средствима у садејству са игром и музи-

ком за игру, а биће специфично везан за жанр *драматизације* КНИ.

Иако је за драматургију од секундарног значаја, ваљало би поменути присуство невербалног (покретом, гестом) и вербалног начина изражавања актера у КНИ (монолозима и дијалозима). На овом месту значајно је указати на тзв. представљачки аспект у *драматизацијама*, који је доминантан у односу на текстуални. Праћењем кореографског тока гледалац упознаје (или препознаје) наратив и појединачне улоге актера према начину на који су они представљени. У томе учествују, како их је семиотичар Тадеус Ковзан (Tadeusz Kowzan) именовао, „predstavljачki znakovi“ (према Вошковић-Стули 1985: 71), од којих су најчешћи говор, тон говора, мимика, геста, кретање актера по простору и употреба реквизита (Исто). Актери – а то су најчешће играчи фолклорног ансамбла – представљају одређене ликове, као глумци у позоришној представи. Они могу бити врло јасно издвојени, на пример, лик свекрве, младе, младожење, коледара, лазарица итд., који су и према начину одевања различити од осталих чланова фолклорног ансамбла, као и према радњи која им је поверена (одређено кретање по простору, употреба реквизита, говор, песма, плес). Сва поменута средства изражавања су, дакле, представљачка. Она су делимично складна са позоришним, али нису у потпуности. Говорећи о представљачким аспектима усменог приповедања, Маја Бошковић-Стули (Маја Вошковић-Стули) истиче да вербални исказ, а додаћемо – и исказ покретом тела, није унапред утврђен, већ се уобличава у тренутку извођења (Вошковић-Стули 1985: 69). То даје самом представљачком чину специфичну драж и животност, и као такав он се разликује од *наратије*, под којом се подразумева *казивање*, а не и *показивање*, тј. *представљање* (Исто: 73), што чини суштину наратива.

Присуство наратива у КНИ код нас и у свету

Према увиду у кореографско стваралаштво у Србији, увођење наратива у КНИ није доминантан принцип изградње кореографског дела. На самом почетку развоја кореографског стваралаштва основни циљ приказивања народних игара на сцени био је да се представи разноликост игара из одређеног географског подручја, разноврсност образаца корака, просторних формација и других, чисто плесних карактеристика из сеоске плесне праксе (уп. Сковран 1965: 438). Истраживања показују да се од шездесетих година, захваљујући појединим ауторима кореографија, интензивније уводе одређени садржаји, најчешће преузети из обичаја и других народних светковина. Говорећи о бугарској сценској народној игри, Тодор Цицев луцидно запажа да су плесови са специфичном темом креације модерне сценске фолклорне праксе (Djidjev 2005: 138). Додаје да се модерни развој народне плесне уметности огледа у интеракцији са професионалним креативним ствараоцима, услед чега долази до варирања различитих параметара, увођења експресије и проширивања тема-

тизма, паралелно са стварањем све компликованијих емоционалних и фигуративних дела (Исто: 139). Хипотетички може бити речено и за Србију да је увођење наратива у КНИ, уз игру и музику, новији начин у развијању форме КНИ, те један уметнички поглед аутора који представља његову личну експресију.

Наратив у КНИ, приказан кроз одређену причу, садржај, мотив, идеју, мисао, најчешће је повезан са детаљима из сеоског живота. Према садржају наратива постоје генерално два начина на која је он примењиван у форми КНИ у Србији:

1) наратив је приказан као обичај и/или обред, као устаљена форма са тачно одређеном радњом и њеним исходом, учесницима и њиховим улогама, временом и местом дешавања;

2) наратив је приказан кроз тренутке из сеоског свакодневног живота (радне сцене, дневне активности, љубавне приче, као и наративи песама), где исход радње није познат, као ни време и место дешавања, али су зато примењени различити кореографско-композициони принципи како би гледаоцу ови детаљи били визуелно саопштени, а сам наратив је и драматуршки обликован (са заплетом, градацијом напетости, разрешењем).

У том контексту, најчешће су присутни садржаји из обичаја везаних за годишњи или животни циклус. Говорећи о репертоару државних фолклорних ансамбала Антони Шеј наводи, кроз шалу, да сви они приказују свадбу или део свадбеног ритуала, јер „цео свет воли свадбе!“ (Shay 1999: 47). Са друге стране, обичаји који и у сеоском извођењу нису били повезани са игром и музиком, такође нису примењивани од стране аутора КНИ у Србији.⁵¹

Чињеница јесте да је увођење наратива у КНИ и код других народа врло распрострањено. У кореографском делу Мојсејева наративи се појављују готово у сваком делу. Исто запажа и Чудновски који бележи да Мојсејев, попут руских писаца, рекреира слике из живота и обичаја старе Русије (Chudnovsky 1959: 20). Говорећи о периоду између шездесетих и седамдесетих година ХХ века у македонском државном ансамблу „Танец“, Елзи Иванчић Дунин и Станимир Вишински запажају да неколико кореографија из тог периода садрже и наратив (Dunin i Višinski 1995: 14). Антони Шеј бележи увођење драмске радње у сценско-плесни репертоар државних ансамбала из Русије, Мексика, Хрватске, Египта, Грчке и Турске, те запажа да се на овај начин омогућава делу већа веродостојност (Shay 2002: 45).

Слично запажање дели и Арзу Озтуркмен разматрајући сценску фолклорну праксу у Турској шездесетих година, те наводи да су неке од игара из-

⁵¹ Према истраживању Ане Хофман, која је разматрала сценску презентацију традиционалне музике, одређени обичаји били су примеренији за сценску адаптацију, нпр. свадба, седења, обичаји везани за Ђурђевдан и лазарице, док они са религијским садржајима, као што су слава или крстоноше, нису (Hofman 2010: 130).

вођене у оквиру драматске структуре, као што је свадба или сеоско окупљање (Öztürkmen 2002: 136). Ова ауторка посвећује један рад транспозицији ритуала на сцену у оквиру ког фокус поставља на аутора кореографског дела који заправо креира развој нове, да употребим њене речи, „културне форме” (Öztürkmen 2005: 258).

Георги Абрашев, Даниела Иванова-Најберг и други бугарски етнокорелози и кореографи (уп. Иванова-Најберг 2011: 161) писали су о наративима у КНИ, именујући их тематским или сижејним формама (*тематични / сюжетни форми, џанци*) (Абрашев 1989: 194–195, Иванова-Најберг 2011: 160–161). Оно на шта овде треба указати јесте да Абрашев, један од водећих научника у кореографској области, није уврстио транспозицију обреда и обичаја у поменуте тематске или сижејне форме. Под ову категорију поменути научник убраја дела комплексније форме за чију реализацију су потребни професионални извођачи. Овде је, према његовим речима, евидентан највиши ниво кореографске креације, где се обрађују историјске и друге симболичке теме (Абрашев 1989: 194).

Када је реч о украјинској сценској народној игри, Андриј Нахачевски такође уочава тему или причу унутар кореографског дела и сматра да она настаје под утицајем конвенција балета (Nahachewsky 2012: 167). Сходно томе, Нахачевски повезује наратив у КНИ најчешће са трећим, како га назива, сценским принципом (Исто: 197),⁵² као и претходно поменути бугарски научници. Када то упоредимо са кореографским стваралаштвом у Србији, међутим, наративи постоје на различитим нивоима стилизације, што је од суштинске разлике у односу на поменуту бугарску и украјинску кореографску праксу.

У румунској кореографској традицији, глумовање или како то назива Лиз Мелиш (Liz Mellish) „play-acting”, такође се препознаје у кореографским делима и често је повезано са сеоским ритуалима или обичајима (Mellish 2012: 150). Специфичан пример је чешки фолклорни ансамбл Кореа Бохемика (*Chorea Bohemica*), у чијем репертоару се налазе историјске и необичне теме о љубави, рату, карневалским шалама, свадби, смрти, са елементима модерног плесног театра. Према Данијели Штавеловој (Daniela Stavělová), овај ансамбл је фокусиран на спој историјских података и знања са иновацијама трансформисаним у један креативан процес (Stavělová 2012: 251).

Много сличних примера из кореографске праксе других народа би могло да се издвоји, али требало би истаћи оно што је од суштинске важности, а то је, да свуда постоји генерална тенденција ка приказивању одређеног драмског садржаја у оквиру сценских фолклорних дела. Осим идентификовања наратива у КНИ, наведени аутори ипак нису дубље залазили у проблематику струк-

⁵² Под сценским принципима подразумевају се нивои стилизације који ће бити објашњени даље у тексту.

турисања ових наративних сегмената и њиховог позиционирања у кореографском току. Управо ће ова проблематика бити разматрана у даљем тексту на примерима из кореографске традиције у Србији.

О фолклорном театру – наратив у сеоској пракси

Присуство наратива у сеоској пракси, нарочито у народним играма, потврђују многе студије. Према руском научнику Никити И. Толстоју, истраживања руских научника, као што су Белецки, Богатирјев, Авдејева, Ивљева, Гусев, Толстој, показују да је „драматизам”, тј. театралност, како то формулише Толстој, присутан у различитим жанровима фолклора још од XVII века (Толстој 1995: 213). Многе традиционалне игре и ритуали представљени су управо коришћењем позоришне терминологије, на пример, пролог, епилог, радња, глума, учесници, улоге итд. (Исто: 214). Према истраживању поменутих научника, чија запажања сублимира Толстој, старински или народни театар је могуће препознати према одређеним карактеристикама које оно поседује, а то су чин, којим је на одређени начин одражена стварност, затим, однос који је успостављен према човеку, посебни учесници којима су додељене одређене улоге, сижејност радње, подела активних и пасивних учесника (на актере и гледаоце), и естетска функција чина и учесника којом се ствара уметнички лик (Исто: 213, 214). Осим идентификације „дотеатарских момената”, како их Толстој именује, посебно је истакнута њихова позиционираност и функција унутар наративне структуре, другим речима, њихова функционална усмереност „на њихову структуру, на њихово место у структури фолклорног дела или обреда и, на крају, на структуру самога дела или обреда” (Исто: 214).

Према речима српског театролога и режисера Радослава Лазића, који се бавио проблематиком народног театра на Балкану, велики број записа о народном театру постоји с краја XIX века, а нарочито с прве половине XX века (Лазић 2003: 58–70). Једна од првих независних студија о, да употребимо Лазићеву терминологију, „народној театрологији” (Исто: 51), датира из 1893. године чији је аутор књижевник Лаза Костић, а носи назив „Народно глумовање” (Костић (1893) 1972: 332–347).

Са позиције етнокорееолога, Љубица и Даница Јанковић су такође разматрале присутност драмских елемената у српским традиционалним играма, као и присутност традиционалних игара као драмског елемента у одређеним ритуалима (Јанковић Љ. 1936: 1–16, Јанковић Д. 1940: 75–94). Обе су, у заједничкој књизи *Народне игре VI*, описале велики број таквих игара, класификујући их према најтипичнијим карактеристикама чија је, да употребим њихове речи, „подлога и оквир”, мимика или имитација (Јанковић 1951: 36). На структуралном нивоу, Јанковићеве су издвојиле четири параметра према којима могу бити описане ове, како их именују, „драматске сцене”, а то су: распоред поје-

диних prizora, место на коме се они изводе, лица која у извођењу учествују и време када се шта обавља (Исто: 43–44).

Ослањајући се делимично на њихову продубљену анализу, српски театролог Боривоје Стојковић издвојио је народне игре са драмско-позоришним елементима, „праћеним музиком, песмом и игром (колом), са прикладном маском и фолклорним костимом” (Стојковић 1977: 23) са различитих подручја Србије, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Македоније и сагледао их у оквиру театролошког дискурса и терминологије (Исто: 20–23). Описујући ова драмска дела, аутор је употребио синтагму „мале драматизације”, уочавајући у њима „присутност разних тема везаних за одређене случајеве у животу, обичаје или религиозна схватања и расположења” (Исто: 23). Театролошки појам „драматизација” обузео је моју пажњу са семантичког, феноменолошког и терминолошког аспекта, не само због начина на који је Стојковић именовao драмске елементе у народним играма већ због примењивости овог театролошког појма на савремено кореографско стваралаштво у разумевању начина транспозиције тзв. фолклорног наратива у сценско-плесни контекст у процесу њиховог драматуршког обликовања.

Ако сумирамо искуства руских и наших научника, можемо рећи да су кључни елементи театра у тзв. народној театрологији учесници, њихове специфичне улоге и радња, односно, драмски сиже. Ови параметри биће примарни и у одређивању *драматизација* КНИ. Други позоришни елементи, попут пантомиме, мимике, сценских покрета, дијалога, говорних елемената, понашања на сцени и т. сл. биће од секундарне важности због њихове опште присутности у сценским плесним делима и у КНИ. Они су, међутим, кључни за идентификацију појединих учесника, њихових улога и саме радње – кроз пантомиму, мимику, сценски покрет или дијалог могуће је препознати и издвојити специфичне улоге и њихову позиционираност у самом току КНИ. Са друге стране, уколико су ови позоришни елементи присутни у КНИ без међусобне повезаности, прецизније, без функционалне одређености у датом кореографском току, и као такви немају значење за идентификацију специфичних учесника и њихових улога, они опстају искључиво у сфери тзв. манира у извођењу, а не као структурални елемент *драматизације*, односно, параметар за жанровско дефинисање *драматизације* КНИ.

ПРИНЦИПИ АНАЛИЗЕ ДРАМАТИЗАЦИЈА

Наратив у оквиру драматизације КНИ подразумева, дакле, драматизовану радњу, смислено вођену у временском току, са одређеном *наративном структуром*. Наратив у КНИ није самостална и издвојена целина (као што је то, на пример, позоришно дело), већ је имплементиран у форму КНИ и драматизован у складу са играчким и музичким садржајем, као кључним структуралним

елементима КНИ. Структурисаност наратива, а тиме и његово препознавање у умреженој структури КНИ, одређени су према његовим структуралним елементима који су уједно и основни маркери овог жанра. То су:

- радња,
- учесници,
- посматрачи,⁵³
- улоге,
- говор,
- песма,
- игра,
- музика уз игру.

Процес драматизовања, тј. рад са наративом, реализован је коришћењем наведених структуралних елемената, а њиховим избором, односно, комбиновањем отварају се бројне могућности реализације наратива унутар КНИ. Како је раније истакнуто, одређени структурални елементи су од примарног значаја за дешифровање наратива у КНИ. Именоваћемо их *примарни сцруктурални елементи*. То су радња, учесници (који су на визуелан начин издвојени, најчешће према начину одевања) и њихове улоге (које су приказане глумом, тј. мимиком и пантомимом). *Секундарни сцруктурални елементи* су говор (у форми монолога или дијалога), игра и музика (најчешће песма).

Примарни сцруктурални елементи:

- радња,
- учесници,
- улоге.

Секундарни сцруктурални елементи:

- говор,
- песма,
- игра,
- музика уз игру.

⁵³ Под категоријом *посматрачи* мисли се на део фолклорног ансамбла који не учествује у радњи, али је физички присутан на позорници и посматра збивање. Поред њих, улогу посматрача имају, свакако, и гледаоци који такође не учествују у сценским радњама али су присутни током извођења (у тзв. спољашњем сценском простору – о томе, видети раније у тексту). Настанак категорије *гледаоци* и раздвајање гледалаца од извођача кључни је тренутак настанка позоришта, односно, тренутак када ритуал постаје позориште. На позорници, обредна радња постаје тако имитација, тј. позориште.

Осим према садржају, наратив у КНИ може бити сагледан и према временској димензији, односно, према његовом трајању. Сходно томе, наратив може бити приказан на два начина: (1) у релативно кратком трајању, обухватајући само сегмент кореографског тока, или (2) у трајању целе кореографије. Иако у оба случаја наратив може бити драматизован комбинацијом свих наведених елемената, дакле, песмом, покретом/игром, радњом, издвојеним учесницима и говором, наратив који краће траје приказан је у сажетом облику, или, језиком театрологије, најчешће у једној сцени. Такви наративи биће именовани *нарајиви у једној сцени*.

У наративима у једној сцени у потпуности су заступљени примарни структурални елементи (радња, учесници и улоге), са којима је комбинован најмање један секундарни елемент (говор, игра или музика). Такви наративи могу бити структурисани врло сложено, без обзира на њихово кратко трајање. Наративи у једној сцени најчешће су позиционирани у уводном делу КНИ и могу бити издвојени из кореографског тока без већег утицаја на форму КНИ у целини. Најчешће су у уводним деловима приказани сегменти обичаја/обреда, након чега би уследио чисто играчки део КНИ са приказом игара и песама из одређене области, најчешће у свитној форми, без чвршће повезаности са садржајем наратива из уводног дела.

Наративи у једној сцени могу бити приказани и као драматизације песама, што је чест манир у кореографском стваралаштву. Садржај песама визуелно је приказан радњом, глумом, посебним учесницима, али и дијалозима који могу бити исказани путем певаног текста песме и игром уз музику.

Наратив у трајању целе КНИ драматизован је кроз више сцена. Због дужег времена за реализацију (од 8 до 12 минута), комбинација његових структуралних елемената у процесу драматизације је разноврснија, те су и сцене међу собом структурално различите. Примарни структурални елементи су носиоци наратива и на директан начин комуницирају са развојем одређене радње. Секундарни, међутим, на индиректан начин саопштавају, другим речима, подржавају, обогаћују и допуњују драмску радњу; говор, игра и музика су у служби наратива. У сценама где преовлађују секундарни структурални елементи, пре свега игра и музика, радња је препозната према дешавањима у претходним и/или потоњим сценама, у контексту, дакле, целокупног збивања у кореографском току.

Важно је подсетити да је наратив, који је у КНИ присутан од почетка до краја, кључни садржај КНИ, по значају, чак изнад игре и музике за игру, и најчешће не може бити издвојен из форме КНИ као њен сепаратни сегмент, будући да би то нарушило форму КНИ. Иако наратив, игра и музика нису у равноправном односу, они су у форми КНИ изузетно испреплетани. Стога ће анализа форме такве врсте драматизација КНИ бити заснована на анализи

појединачних сцена, од почетка до краја КНИ. И наративи у једној сцени биће подвргнути истој врсти анализе, али ће аналитички поступак бити, дакле, сведен на једну сцену. Форма КНИ, међутим, биће у оба случаја сагледана и према игри и музици за игру (као у жанру сплета и варијације), с обзиром на то да игра и музика подржавају развој наратива, а њихово формално уобличавање може допринети сагледавању односа наратива према игри и музици.

Етнотеатролошка анализа ће, дакле, подразумевати издвајање појединачних сцена из кореографског тока, њихово тумачење путем дескрипције и у оквиру табеларног приказа. Наратив у КНИ биће представљен и путем дијаграма кроз који ће бити сагледан начин његовог драматуршког обликовања, односно, композиције кроз увод, заплет и разрешење. Затим ће у оквиру појединачних сцена бити утврђени називи појединачних игара и песама, а кроз заједничку табелу биће представљена формална анализа игре и музике за игру.

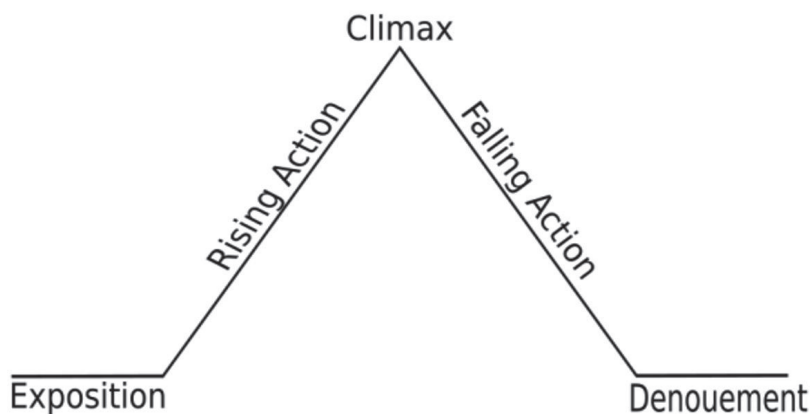
ДРАМАТУРГИЈА НАРАТИВА, ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ У КНИ

Teško je precizno razgraničiti koreografske i dramaturške elemente dela, jer dramaturgija nije nešto što dodajemo koreografiji, „unosimo“ u nju, ili još gore – nešto što na silu nalepimo na nju da bismo je učinili razumljivom i dopadljivom (Kos 2002: 44).

Иако је појам драматургија традиционално везан за класично драмско позориште, а односи се на проучавање порекла, настајања, грађења драмског дела и теоријских законитости његовог извођења на сцени, примена овог термина у сценској народној игри такође има своје оправдање. Најпре, у контексту опсервације наратива у жанру *драматизација* КНИ, где постоје директне додирне тачке због постојања драмског текста или својеврсног либрета/садржаја. Међутим, појам драматургије примењен је и на сценска плесна дела, а до сада је био тумачен најчешће у оквиру балета и савременог плеса. Без обзира на постојање наратива (у балету) или непостојање (у савременом плесу), структура покрета (а додаћемо и звука) је, да применимо речи Неје Кос, један од фундаменталних основа за градњу дела у којем постоји „некакав организациони принцип и (значајски) набој“ (Kos 2002: 44). Свако кореографско дело, било да оно садржи наратив или не, вођено је елементарним драматуршким принципима и може бити разматрано у оквиру појединачних жанрова *силета, варијације и драматизације*. У даљем тексту ће бити речи управо о основним драматуршким принципима примењеним на нивоу кореографског

дела као целине у оквиру разматрања драматургије наратива и драматургије плеса, тј. игре и музике за игру.

Драматуршка композиција, у складу са до сада препознатим и утврђеним правилима успостављеним у књижевности, позоришној и филмској уметности, у оквиру посебно развијених дисциплина сценаристике и драматургије, представљена је кроз класичну тријадну пирамидалну структуру, у оквиру које су појединачни сегменти именовани **уводом** или **експозицијом**, **разрадом** и **разређењем** или **завршетком** (према Nover [1760] 2011: 21, Bellinger 1927: 64, Field 2007: 17, Imami 2012: 126–134). Тријадна структура може бити усложњена применом различитих међутачака којима су нијансирани различити поступци изградње дела, као што показује, на пример, Фрејтагова пирамида (Gustav Freytag).⁵⁴ Она укључује пет делова: експозицију (увод), успон, кулминацију, пад или преокрет и разређење (Imami 2012: 128).



Слика 5: Фрејтагова пирамида

Поједини сегменти тријадне пирамидалне структуре драматуршке композиције КНИ биће у овом раду издвојени и именовани **уводним**, **развијеним** и **завршним делом**. На нивоу композиције наратива, међутим, сегменти тријадне пирамидалне структуре биће именовани у складу са постојећим називима у театрологији и филмској уметности, а то су: увод, заплет и разре-

⁵⁴ Густав Фрејтар (Gustav Freytag), немачки романописац из XIX века, осмислио је дијаграм, односно, пирамиду како би приказао структурисаност приче и романа. У Фрејтаговој пирамиди (*Freytag's pyramid*) је драматска структура концептуализована са драматским луком и описана следећим нивоима: експозиција (*exposition*), изазивање инцидента (*inciting incident*), раст акције (*rising action*), климакс (*climax*), пад акције (*falling action*), решавање конфликта (*resolution*) и расплет (*dénouement*). <http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/fiction/freytag.html> [28. 3. 2014]

шење. Драматуршка композиција се, дакле, односи на целину КНИ и на сва три жанра КНИ, а у њеном дефинисању учествују сви структурални елементи: игра, музика и наратив (само у драматизацијама).

Драматуршка структура развија се каузалним следом догађаја, што подразумева повезивање догађаја и поступака ликова узрочно-последичном радњом у хронолошком континуитету (Исто: 150). Без обзира на то ком жанру припада (*сйлейу*, *драмайизацији* или *варијацији*), свако кореографско дело садржи елементарне драматуршке принципе којима се ствара троделна драматуршка композиција у којој су елементи повезани по принципу каузалности. Делови драматуршке композиције биће издвојени у оквиру табела структурално-формалне анализе (табеле 1 у прилозима) и кореографско-композиционог или драматуршког плана (табеле 2 у прилозима).

Значајно је указати на то да делови драматуршке композиције (уводни, развојни и завршни део) у КНИ могу бити и сложеније грађе, а у драматуршком смислу они могу бити такође структурисани у оквиру поменуте троделности – увода, развоја и завршетка. Препознавању и издвајању појединих делова драматуршке композиције доприносе, пре свега, одређени параметри игре, музике и/или наратива, на основу одређеног степена контраста који може бити условљен кинетичком или просторном компонентом, музичким средствима (осим мелодијом и хармонијом, најчешће темпом и ритмом) и наративом, ако је примењен у КНИ. О томе ће бити речи даље у тексту.

*

У разматрању драматургије наратива у жанру *драмайизација* КНИ потребно је истаћи да, упркос различитим приступима у драматизацији наратива од стране аутора КНИ, једна од основних идеја јесте издвајање најважнијих елемената обичаја и/или обреда или одређеног догађаја, који функционишу као маркери или иконицка значења партикуларног наратива. Аутори, дакле, издвајају парадигматске тренутке те их транспонују – у целини у једној сцени или по сегментима у више сцена – у кореографску структуру. Тако, наратив у КНИ, прерађен и измењен у односу на преузету сцену из традиционалног сеоског или другог историјског контекста, постаје театарски, подвргнут системима који важе у театру, са јасним редоследом излагања повезаних радњи кроз секвенце плесних и сценских покрета.

Драматуршка анализа наратива у КНИ подразумеваће анализу поменуте тријадне пирамидалне драматуршке структуре дела, сагледавањем присуства драмског сукоба као својеврсног покретача радње, континуитета у вођењу наратива и временске логике излагања, присуства различитих сценских ситуација, начина реализације градације напетости и његовог разрешења (према Марјановић 2006: 163).

*

О драматургији у плесу писано је релативно мало, те је теоријска драматургија на овом подручју засад мање развијена. Такође, није профилисан ни позив плесног драматурга. Плесна драматургија би, према речима Неје Кос, требало да обухвата „студију и анализу покрета и плесног покрета, принципа плесне композиције, естетске основе појединих плесних врста, структуре плесне представе и слично“ (Кос 2002: 43). На подручју сценске народне игре до сада, такође, није било покушаја у расветљавању ове проблематике. Како је, међутим, драматургија у КНИ неодвојива од стваралачког процеса, потребно је издвојити кључне моменте кроз које могу бити евидентирани драматуршки принципи у КНИ.

Када се говори о тзв. чистом плесу у савременом плесном жанру, што се донекле подударно са чистим плесом у сплетовима и варијацијама КНИ, значајно је имати у виду да већ само кретање по простору ствара властиту драматургију ритмички испреплетану редоследима излагања појединих елемената и мотива, „narastanjima, upadima, zastoјima, zamasima, napetostima, poruštanjima“ (Кос 2002: 44). Управо због тих динамика и разноликих квалитета, према речима Неје Кос, плесни покрет може сам по себи да буде носилац израза. Обликовање тог плесног израза потпада под подручје драматургије. Да ли ће он бити грађен према класичном моделу тријадне пирамидалне структуре или у неком другом облику (на пример, вођењем две паралелне радње чији се сегменти смењују), заправо и није битно, али је значајно да постоји одређени начин организације који ће имати, како Неја Кос истиче, ритам (Исто). Драматуршки поступак у плесу је заправо базиран на ритмичком смењивању појединих сегмената, делова (у анализама они су именовани статичним и динамичним сегментима и анализирани су на нивоу појединачних игара).

Осим сагледавања драматургије на нивоу плесног покрета – кинетике, значајно је указати и на драматургију просторне композиције. У оквиру појединачних игара просторна композиција разматрана је кроз драматуршки развој мизансцена (формација и путањи кретања), у складу са кинетиком и музиком, који такође подразумева троделну структуру. У овом сегменту проучавања свакако је могуће повући аналогije са рашчлањавањем музичког текста, као што је то у сонатном облику, кроз експозицију, развојни део и репризу (Skovran i Perićić 1991: 205; Popović 1998: 53), те се у оквиру завршног дела на нивоу просторне композиције може јавити реприза, што представља чест манир у осмишљавању простора код аутора КНИ у Србији.

На нивоу целе КНИ драматургија просторне композиције биће сагледавана кроз реализацију формалног плана, услед чега ће пажња бити усмерена на контрастне сегменте форме и њиховог садејства са музиком.

Драматургија музике за игру у КНИ остварена је кроз неколико музичких параметара, међу којима би требало издвојити следеће: примена варираних и контрастних делова мелодија игара и песама, чија је сврха обogaћивање и развој музичког тока, хармонска компонента и тонални план у складу са развојем игре, увођење прелазних сегмената који ће имати одређену функцију у кореографском току, издвајање појединачних инструмената у складу са визуелним садржајем КНИ и примена *tutti* оркестарског звука у складу са масовношћу сцене или потенцирањем одређеног садржаја у КНИ. Издвајањем појединачних параметара музике доприноси се разумевању визуелног садржаја у КНИ. Драматургија музике у КНИ је, дакле, у непосредној вези са драматургијом игре и наратива (уколико он постоји).

Да резимирамо: у оквиру драматуршке анализе КНИ, која је, како је истакнуто у цитату на почетку овог потпоглавља, неодојива од кореографске, односно, структурално-формалне анализе КНИ, акценат ће бити на сагледавању начина обликовања појединачних параметара, као што су наратив, игра и музика за игру, а затим и на њихово умрежавање у сваком тренутку кореографског тока. За драматуршку анализу неће бити значајно питање како је дело структурисано и формално обликовано, већ зашто је то учињено на такав начин (кроз питања попут ових – зашто је остварена градација играчко-музичког тока управо на одређеном месту у КНИ, зашто су одређена места у КНИ истакнута и којим средствима – наративом, игром или музиком, зашто су повезане у сплету управо наведене појединачне игре, на који начин аутор води пажњу гледалаца кроз кореографски ток, зашто је у одређеном тренутку истакнута игра у односу на музику и наратив, и обрнуто, зашто наративни сегмент усред КНИ траје дуго у односу на уводни и завршни наративни сегмент итд.). Питања везана за анализу драматургије дела биће обликована према параметрима које пружа само дело. Драматуршко обликовање целе КНИ биће представљено визуелно кроз драматуршки план, у којем ће на основи временске димензије бити приказан развој појединачних параметара игре, музике и наратива и њихово уодношавање у сваком тренутку кореографског тока.

4. УПОРЕДНА АНАЛИЗА ИГРЕ, МУЗИКЕ И НАРАТИВА У КНИ

Постављање обухватног система упоредне структурално-формалне анализе игре, музике за игру и наратива у КНИ, осмишљен је са циљем да се на хомологан начин посматрају сви градивни параметри који учествују у изградњи једног сценског плесног дела. Без обзира на одређена упоришта у досадашњим проучавањима структуре и форме појединачних параметара игре, музике и наратива у етнокореологији, етномузикологији и театрологији, на плану сценског истраживања, међутим, до сада није било покушаја успостављања обухватне упоредне

анализе свих релевантних параметара који учествују у његовој изградњи.

Примери који су издвојени за анализу разврстани су најпре према жанровима, од најзаступљенијег до мање заступљеног у кореографској пракси у Србији, другим речима, од сплета, преко драматизације до варијације. У оквиру појединачних жанрова примери су постављени према времену настанка, како би било могуће испратити њихову развојну путању, условљену друштвено-историјским околностима и/или личним печатом аутора.

Након сепаратног аналитичког поступка појединачних параметара игре, музике и наратива, што је објашњено у претходним потпоглављима, циљни аналитички поступак представља, дакле, њихово упоредно сагледавање. Паралелним праћењем свих структурално-формалних елемената игре, музике и наратива, од почетка до краја КНИ, резултати упоредне анализе биће предочени најпре дескриптивно, уз објашњење о појединачним деловима макроформе (уводног, средишњег и завршног дела) и у оквиру појединачних игара, односно, појединачних сцена када је реч о посебним типовима драматизација, затим и табеларно, чиме ће бити обухватно представљени сви референтни нивои посматрања (видети табеле 1 у анализама).

Први ниво анализе подразумева издвајање структуралних елемената игре, односно, кинетичке и просторне димензије. У оквиру кинетичке димензије пажња је усмерена на издвајање заступљених образаца корака у кореографском току и сагледавање кинетичке фактуре кроз монофактурно или полифактурно извођење примењених образаца корака. На нивоу структуре просторне димензије су, аналогно обрасцима корака, издвојени мизансцени и путање кретања које их повезују. Обрасци корака су приказани кинетограммима, док су мизансцени и путање кретања графички представљени у оквиру појединачних сценских слика.

На истом нивоу анализе музике за игру запажа се да ли се музика изводи инструментално, вокално или вокално-инструментално. С обзиром на то да је увек у питању оркестарско извођење, пажња је постављена на присуство традиционалних инструмената у њиховом саставу. Музика појединачних игара је представљена нотним записом основне мелодијске линије и тоналним планом.

На нивоу структуралне анализе наратива, у примерима где је он присутан, идентификован је његов садржај (кроз обичајно/обредне радње или теме из сеоског друштвеног живота), затим учесници и њихове улоге, као и начин реализације наратива (кроз говор, песму, глуму).

Поред структуралне, упоредна формална анализа игре (кинетичке и просторне димензије) и музике сагледана је на нивоу хијерархијски уређених формалних јединица, под којима се подразумева фокусирање на нивое фразе, дела, одсека, појединачне игре до тотуса КНИ. Референтни ниво у анализи

постављен је на појединачне игре/сцене, а у микронивоу на ниво фразе. Поређења су реализована у пару, и то: музика – кинетика, музика – просторна композиција и кинетика – просторна композиција (у садејству са наративом, где он постоји). Њихови формални нивои одређени су на нивоу музичког времена. Из тог разлога је у табелама 1 предочена најпре формална анализа музике, затим кинетичког плана, чему следи план просторне композиције.

Потребно је такође указати на обрнуто бележење формалних нивоа плана просторне композиције у односу на кинетички и музички, што је последица примарног визуелног бележења, које подразумева сагледавање најпре просторних мотива (формација) и просторних фраза (мизансцене), који су даље у аналитичком поступку груписани у више хијерархијске нивое.

У упоредној анализи са музиком и кинетиком, такође и на плану простора, пореди се фразни ниво (мизансцен), у преплету са путањама кретања (на макроплану). Иако се просторни мотив не може поредити са мотивским нивоом кинетике и музике, не само због суштинске разлике у медијима, већ и због односа мотива и фразе у простору према истом односу у кинетици и музици, разлика је у томе што просторни мотиви не теку увек сукцесивно, већ и паралелно, али и мултипликативно. Стога тек први целовити формални ниво у просторној композицији јесте фразни, тј. мизансцен, на основу ког је могуће остварити поређење са кинетиком и музиком.

Окосница у формалном уобличавању појединачних игара/сцена је, дакле, музика. Временска димензија је представљена кроз темпо и ритам. Темпо и његово агогичко нијансирање су приказани у оквиру посебно издвојеног графика, с обзиром на то да се путем темпа појединачних игара/сцена најчешће гради сложена кореографска композиција. У табелама (1 и 2) је, такође, приказан ритам смењивања динамичних и статичних сегмената, метрика на нивоу појединачних игара, трајање појединачних игара и целине КНИ.

Сагледавање целине је омогућено кроз тзв. драматуршки или композициони план у оквиру ког су постављени основни параметри игре, музике за игру и наратива на окосницу временске x-осе.

Питање драматуршког обликовања уочава се на сваком од поменутих нивоа анализе, с обзиром на неодвојивост драматуршког и кореографско-композиционог рада. У том контексту, кроз паралелно сагледавање драматуршких, кореографско-композиционих принципа и резултата упоредне структурално-формалне анализе игре, музике за игру и наратива, конструисани су тзв. нивои стилизације у КНИ, о чему ће бити речи у тексту који следи.

НИВОИ СТИЛИЗАЦИЈЕ У КНИ

О различитим кореографским приступима, обједињеним у концепту *нивои стилизације*, бавила сам се доста опширно у дипломском раду, у чијем су делу наслова – *ка њеради, обради и композицији* – сугерисана три нивоа стилизације који се односе на поступак рада са играчком и/или музичком грађом (Бајић 2006: 37–68).

Питање анализе односа кореографа према музичко-играчкој фолклорној грађи, као основном тематском материјалу, значајно је за разумевање концепта стилизације. Иако се порекло тематизма у КНИ јасно препознаје, чињеница јесте да се у његовом формалном обликовању примењују специфични кореографско-композициони принципи помоћу којих је могуће одредити нивое стилизације које предлажем у овом раду.

На самом почетку потребно је истаћи да у процесу концептуализације овог појма сценско дело није посматрано искључиво са аспекта традиционалне сеоске или градске праксе. Другим речима, у сценском делу акценат неће бити стављен на трагање основних образаца корака или елементарних просторних решења у КНИ, јер се подразумева да у одређеном облику ови градивни елементи из традиционалне праксе постоје у КНИ. О овој проблематици је размишљао већ поменути мађарски етнокореолог Ласло Фелфолди, који је истакао да је врло тешко правити скалу колико је аутентичног у одређеној кореографији (Felföldi 2002: 115). Управо зато ће концептуализација нивоа стилизације ићи у правцу сагледавања кореографско-композиционих принципа и поступака примењених у КНИ.

У досадашњим спорадичним записима, као и у неформалним разговорима, кроз тумачења односа кореографа према тематском материјалу ишчитава се и својеврсна типологизација КНИ. Једна врло поједностављена типологија односи се на раздвајање „изворних“ и „стилизованих“ кореографија. Без обзира на врло индивидуална тумачења појмова изворно и стилизовано, ова типологија, иако у основи мањкава, показује одређену виталност и пружа могућности за даљу разраду. У аналитичком смислу може послужити као оквир, будући да се односи, са једне стране, на елементе структуралног нивоа, односно, на начин обраде кинетичких и просторних елемената народне игре, а са друге, на раздвајање начина извођења народних игара. У овом дуалистичком разврставању кореографија, које је непотпуно, јер не укључује разматрање свих структурално-формалних елемената, неадекватно је и њихово именовање. Нарочито се то односи на појам стилизације.

Појам стилизације подразумева „сваки контакт са фиксном грађом у циљу јавног извођења или подучавања“ (Бајић 2006: 35), другим речима, свако измештање традиционалне игре и музике из изворног контекста подразумева, најпре, одређене семантичке промене, али и синтаксичке, условљене различи-

тим, а пре свега другачијим распоредом структурално-формалних елемената у новом делу. Одређивање нивоа стилизације базирано је на методолошкој окосници раздвајања појмова *узорка*, *модела* и *узора*, предложених од стране српског музиколога Мирјане Веселиновић-Хофман, која их је дефинисала у оквиру постмодерне композиторске музичке праксе (према Veselinović 1991: 443–462). Примена ових принципа у дефинисању нивоа стилизације показала се делотворном и послужила је као један од критеријума, са циљем да следимо успостављену методологију досадашњег научно-истраживачког рада на овој проблематици.

Узорак или *мусџира*, према Хофмановој, објашњен је „као одређен материјал који репрезентује контекст из кога је узет, и то по његовим најтипичнијим својствима, по ономе што га оличава“ (Veselinović 1991: 443). *Узорак* је у кореографији најчешће представљен кроз кинеритмички модел, односно образац корака. *Узорак* тако постаје основни градивни елемент или тематски материјал у новом делу, кореографији, односно, органски део њеног тока, али се у новом контексту битно разликује у односу на примарни. Такође, јасно су уочљиве „ице по којима је узорак ‚сећен‘ и уз које је повезан са околним музичким tkivом“ (Исто).

Узорак Хофманова раздваја на потпуни и непотпуни, при чему потпуни задржава све особености изворног контекста, док се непотпуни ослања само на одређене параметре, у музици, на пример, ритам, мелодију и хармонију (Исто: 444), а у кореографији, на пример, најчешће на кинетичко испољавање и формацију, док се остали елементи подвргавају кореографско-техничким поступцима рада на кинетичком или просторном плану. „Јер докле год се по неком материјалу наведеном у новој целини може идентификовати његов примарни, тј. изворни контекст, његов ‚артефакт‘, тај материјал има смисао узорка“ (Исто). *Узорак* према Хофмановој функционише и на нивоу *знака*, будући да *означава* свој изворни контекст, те је као такав упућен само ономе ко га препознаје (Исто: 445).

Модел ауторка дефинише као *узорак* са којим се даље ради, док *узор* представља модел за интерпретацију, али се са њим не ради као са конкретним материјалом, и уочавају се само неке његове законитости – у музици, на пример, структуре, фактуре, боје (Исто: 447), а у кореографији, поједини елементи обраста корака, елементарне формације, стил извођења. Категорији *узора* припадају ауторска дела кореографа који обично полазе из других плесних жанрова и стилова (на пример, из модерне игре, као што су кореографије Маге Магазиновић, или из балета, кореографије маистра Бранка Марковића). Особеност овог приступа је акценат пре свега на изражајности тела покретом, чиме се исказује програмска основа кореографије, а покрети постају знакови са симболичким значењем. Како Шантићева истиче у вези са кореографском обрадом Маге Магазиновић, ова уметница је користила одређене елементе које је

као фрагменте уклапала у нову целину. Користила је универзалне симболичке вредности и ауторефлексију, сасвим блиску експресионизму (Magazinović 2000: 24).

Поред наведене концептуалне поставке која полази од степена кореографско-композиционог рада у оквиру појмова *узорак*, *модел* и *узор*, значајно је указати и на врло сродну концептуалну поставку канадско-украјинског етнокорееолога Андрија Нахачевског, који је један од ретких савремених етнокорееолога посвећен и проблематици сценске народне игре. Нахачевски разматра однос кореографа према тематском материјалу кроз уочавање такође три поступка или принципа „театрализације“ (Nahachewsky 2000: 228–234).⁵⁵ Поменуте принципе не именује одређеним називима, већ их означава нумерички: први, други и трећи ниво. Ови нивои се готово у потпуности подударају са категоријама *узорак*, *модел* и *узор*, али их ипак нећемо применити на исти начин, због тога јер не постављамо акценат на однос према традиционалном, ни на хијерархијски поредак, већ првенствено на кореографско-композиционе принципе примењене у сценском делу.

Са намером да се категорије стилизације, ипак, именују терминима који би били употребиви у кореографском стваралаштву, а познати и у музици, применила сам термине *дорада*,⁵⁶ *обрада* и *композиција*. Постављени у датом редоследу, они у потпуности одговарају значењу *узорка*, *модела* и *узора*.

Осим кроз сагледавање односа кореографа према тематском материјалу, издвајање нивоа стилизације омогућава и његово дијахронијско позиционирање, при чему се могу пратити опште, али и индивидуалне тенденције кореографа у одређеном периоду. Тако се, кроз делатност Маге Магазиновић,⁵⁷ у пр-

⁵⁵ Термин уводи украјински етнокорееолог Ким Василенко (Kim Vasylenko) и примењује га Андриј Нахачевски у својим етнокорееолошким радовима (Nahachewsky 2000: 228–234). Ја задржавам употребу термина стилизација будући да је одомаћен у нашем језику (још сестре Јанковић су га забележиле) и познат у тзв. фолклорним круговима у Србији.

⁵⁶ У ранијим радовима сам први ниво стилизације именовала *ћрепага*.

⁵⁷ О Маги Магазиновић и њеном кореографском опусу већ је било речи у поглављу о друштвено-историјским околностима. На овом месту потребно је подсетити се да су у њеном кореографском раду по први пут примећени покушаји у примени традиционалне игре у уметничком плесном жанру, у којем народна игра представља импулс и грађу за стварање новог дела. Са друге стране, према називима игара, може бити претпостављено да је ауторка користила обрасце корака или само мотиве наведених народних игара, те их обрађивала, варијала. Главни композициони принцип је, такође по претпоставки, могао бити варирање одређеног структурног елемента игре: покрета или простора. Интензивна сарадња са сестрама Љубицом и Даницом Јанковић, и касније Оливером Младеновић (рођ. Живковић), доприноси делимичном расветљавању поменутих претпоставки тиме што је поменута уметница имала омогућен увид у кинеритмичке обрасце традиционалних игара које су ове ауторице забележиле на терену (Исто: 25, 26). Будући да у овом тренутку не можемо нешто више рећи о кореографском стваралаштву Маге Магазиновић, са обзиром да не постоје видео и други документовани записи, вредно је указати да овај почетни приступ српској народној игри са уметничке стране представља својеврсну фузију, односно прожимање традиционалних и уметничких плесних облика.

вим деценијама XX века може говорити о КНИ у смислу *узора* (*композиција*), при чему тенденција ка стварању уметничке игре постаје водећи естетички критеријум. Свесне тога, и сестре Љубица и Даница Јанковић су предвиделе да улазимо у нову фазу сценске примене народне игре, а то је комбиновање народних игара, које може представљати, према њиховим речима, први ступањ у стварању наше уметничке игре (Јанковић 1949: 73). Након Другог светског рата, међутим, напушта се принцип *узора* и примењују се принципи *модела* (*обрада*) а, нарочито од деведесетих, принципи *зорка* (*goraga*). Овако постављени општи оквир посматрања нивоа стилизације кроз историјску перспективу у Србији може бити од користи у поступку свођења различитих приступа кореографа народних игара ради прагматичнијег сагледавања овог феномена.

Однос жанрова КНИ и нивоа стилизације је у таквој поставци врло флексибилан – сва три жанра КНИ могу бити заступљена у сваком од нивоа стилизације. У кореографском стваралаштву у Србији, међутим, запажено је да су одређени жанрови КНИ присутнији на одређеним нивоима стилизације, као што је, на пример, *силеј* најчешће на нивоима дораде и обраде, *варијација* на нивоима обраде и композиције, док је *драматизација* забележена на сва три нивоа стилизације. У следећој табели сумарно су представљене карактеристике појединачних структура КНИ (игре, музике за игру и наратива) и преовлађујући жанрови на различитим нивоима стилизације.

Овакав трансжанровски приступ у уметности – посебно у музици – припада категорији *world music*, односно „музици света“ – па се у овом контексту отвара занимљива проблематика на подручју игре: да ли кореографски рад Маге Магазиновић можемо окарактерисати као својеврстан *world dance* који у Србији започиње 1920-их година прошлог века? Више о томе у Бајић Стојиљковић: *world dance*

Нивои стилизације Параметри	1. ниво ДОРАДА – узорак	2. ниво ОБРАДА – модел	3. ниво КОМПОЗИЦИЈА – узор
Кинетика	Обрасци корака и њихове варијанте примењене онако како су забележене на терену.	Обрасци корака и њихове варијанте преузете из сеоске праксе, али обогате применом различитих кореографско-композиционих поступака (варирања, проширења, дељења, сажимања) и прелазним сегментима.	Преузимају се најтипичнији елементи образаца корака из сеоске праксе у циљу њихове разраде и компоновања нових играчких целина.
Простор	Основне формације, типичне за поједине игре, са мањим изменама (често у истој формацији/мизансцену изведена иста игра).	Комбинација различитих формација, стварање разноврсних мизансцена. Време смењивања формација је краће, чиме се појачава динамизација на просторном плану.	Просторна композиција је у функцији подржавања варијационог процеса на кинетичком плану; узајамност кинетичког и просторног плана јаче је изражена.
Музика за игру	Чешће солистичка као у традиционалном сеоском начину извођења. Присуство традиционалних инструмената.	Оркестарска, мелодије народних игара се препознају, обрађене су (аранжиране); могу бити присутни традиционални инструменти, али најчешће у склопу оркестра.	Музика је компонована по узору на мелодијске мотиве из одређеног региона; присутност традиционалних инструмената као звучна боја; оркестрацијом је створена јача веза између музике и игре.
Наратив	Најчешће садржај из обичаја/обрета. Учесници својим улогама настоје да створе слику аутентичног сеоског окружења.	Сегменти обичаја/обрета или других сеоских догађаја, умрежени са игром и музиком; издвојени учесници и/или улоге; елементи глуме; наратив осмишљен у контексту целине КНИ, као њено обогатење.	Наратив испреплетан са играчким и музичким ткивом; у првом је плану, игра и музика га „подржавају“; учесници и њихове улоге врло препознајљиве и дорађене; наратив као мотив за стварање.
Жанрови	СПЛЕТ, ДРАМАТИЗАЦИЈЕ	СПЛЕТ, ДРАМАТИЗАЦИЈЕ (ВАРИЈАЦИЈЕ)	ВАРИЈАЦИЈЕ, ДРАМАТИЗАЦИЈЕ

Табела 7: Нивои стилизације у КНИ

ЛЕГЕНДА ЗА СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНУ АНАЛИЗУ КНИ

Скраћенице за табеларни приказ кинетике, просторне композиције и музике за КНИ

[A]	одсек
A	део
<u>A</u>	фраза
a	мотив
Ai	A део инструментал
Až	A део у извођењу женске групе
Am	A део у извођењу мушке групе
p	прелаз
u	увод
Ap	A део проширени
As	A део скраћени
A`	врло мали степен промене
A1	мали степен промене
Av	већи степен промене (варирано)
A1 /A`	поликинетика (две групе играча: прва/друга)
1	права путања кретања
2	крива путања кретања
X1	директна путања кретања
X 2	заобилазна путања кретања
X 3	дијаложка путања кретања

Кинетичка фактура:

M – монофактурна (Mj – једноставна, Ms – симетрична)

П – полифактурна

Просторна фактура:

M – монофактурна (Mj – једноставна, Ms – сложена)

П – полифактурна
















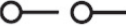




Динамика сегмената:

C – статични

D – динамични

D/C – две групе играча (прва/друга)

Легенда за графичке приказе просторне композиције КНИ

-  играч који игра
-  играчица која игра
-  играч који стоји у месту
-  играчица која стоји у месту
-  истакнути или маскирани играч
-  истакнута или маскирана играчица
-  играч који клечи или седи
-  играчица која клечи или седи
-  играч који је изврнут уназад и игра
-  играчица која је уздигнута (на тапану, столицу, итд.)
-  свирач на сцени (на пример, тапанџија)
-  свирач на сцени који клечи
-  два играча постављена један поред другог у формацији лесе, повезана међусобно (одређеним начином држања)
-  две играчице постављене једна поред друге у формацији полукруга, повезане међусобно (одређеним начином држања)
-  играчи постављени један поред другог, неповезани међусобно
-  две играчице постављене једна иза друге у колони, неповезане
-  путања кретања појединачног играча
-  путања кретања два играча
-  путања кретања групе играча
-  број играча у формацији



пет играчица у формацији лесе повезане међусобно стоје у месту



пет играчица постављене једна поред друге, повезане међусобно и окренуте према центру кола, игра у формацији затвореног кола



шест играча постављени наизменично (м, ж), повезани међусобно и окренути према центру кола, игра у формацији затвореног кола



дванаест играча постављени наизменично (м, ж), повезани међусобно и окренути према центру кола, игра у формацији отвореног кола



формација отвореног кола



испрекидана формација – формација која претходи



реквизит

Нап. Уколико цртежи следе један за другим, подразумева се да је број играча, њихов распоред исти, уколико није другачије назначен.

VI.

АНАЛИЗЕ КНИ ПРЕМА КОРЕОГРАФСКИМ ЖАНРОВИМА

1. СПЛЕТ

Именицом *сйлей̄* означен је жанр КНИ у којем су кореографска дела базирана на низању најмање три различите игре. Кореографско-композициони поступак који се најчешће примењује у поступку њиховог повезивања односи се на различитост њиховог кинетичког испољавања, мелодици њихове музичке пратње, ритму и темпу. Термин *сйлей̄* су Љубица и Даница Јанковић употребиле 1934. године у првој књизи *Народне иџре* (Јанковић 1934: 14) и користиле га у свим својим каснијим радовима у којима су писале о сценској примени народне игре. Да ли је то њихов термин или не, није могуће сазнати у овом тренутку.¹ Осим термина *сйлей̄*, под којим су подразумевале игре из истог географског подручја, иницирале су и употребу термина *смеџа*, у значењу комбинације игара из различитих региона (Исто). Различитим именовањем, сугерисан је, дакле, различит садржај кореографског дела. *Сйлей̄ове* и *смеџе* су дефинисале као најједноставнију врсту примене народне игре за извођење у јавности (Исто).

У вези са сценском применом народне игре, сестре Јанковић су, осим сплета и смеџе, забележиле и термин *комбинације*, који би као „први ступањ у стварању наше уметничке игре“ требало да значи „нову фазу сценске примене народне игре“ (Јанковић 1949: 73). Овај термин су углавном везивале за виши степен стилизације, другим речима, за довршавање стила и технике у народној игри. Изостало је објашњење о структури и форми *комбинације*, али се може претпоставити да се ради о комбиновању различитих елемената и мотива игара, што би према нашој типологизацији припало трећем жанру КНИ, *варијацији*.

Од почетка кореографског стваралаштва у Србији, од кореографија Олге Сковран до данас, термин и појам *сйлей̄* активно је коришћен у вернакуларном контексту (међу кореографима, играчима, уметничким руководиоцима), док се термини *смеџа* и *комбинације* нису задржали (Бајић 2006: 70). Према до сада изложеном, може се рећи да је *сйлей̄* један врло постојани модел за сценско приказивање народне игре.²

У време док су сестре Јанковић писале о овој проблематици, почетком тридесетих година, на сцени су активно извођене народне игре од стране, пре свега, сеоских група, које су приказивале игре првенствено из краја одакле потичу, а у облику, да задржимо терминологију сестара Јанковић, *сйлей̄а*.

Занимљиво је питање зашто су народне игре приказиване управо у таквој, вишеделној форми сплета. Да ли зато да се прикаже више народних игара у оквиру једне плесне композиције, односно, наступа фолклорне групе или, како

¹ Стеван Ст. Мокрањац је, на пример, користио реч *руковей̄* за свитна дела, сачињена од различитих мелодија народних песама и игара.

² На енглеском језику је коришћен термин *suite*, што се односи заправо на форму. Како бисмо, ипак, раздвојили жанр (сплет) од формалног обликовања КНИ (свите), и на енглеском језику је предложен назив за жанр сплета – *medley* (Бајић Стојиљковић 2015: 37–38).

Антони Шеј луцидно запажа, да би за гледаоце било театарски неинтересантно ако би се приказивале игре појединачно (Shay 1999: 47). Сасвим супротан случај може бити примећен, на пример, у украјинској сценској народној игри, где народне игре најчешће нису приказиване у *сїлейу*, већ као појединачне игре.³ Осим поменутог, на нашим просторима, начин повезивања неколико игара у једну целину својствен је и традиционалној сеоској и градској пракси. У литератури и записима са терена наилазимо на податке о тзв. редоследу игара на одређеном играчком догађају, у оквиру ког се помиње *шейња*, лагана игра, којом је започињао сваки играчки скуп, а иза ње су се затим низале игре једна за другом из локалног репертоара, према извесном редоследу (који је диктирао коловођа или свирач). Према истраживању Ђурђеску и Крошлове, на пример, у плесној традицији Румуна су присутне троделне, чак седмоделне и деветоделне свитне форме (Giurchescu and Kröschlová 2007: 35–36).⁴

Сплетови игара у оквиру сценске кореографске форме чине, да употребим музичку терминологију, цикличну или свитну форму. У развоју ове форме појављују се и сплетови сложеније грађе, што ће се видети из примера који следе. Без обзира на то, ипак, доминантан кореографско-композициони поступак представља груписање, прецизније, ређање игара према одређеним параметрима игре и музике, најчешће према темпу и ритму, али и према мелодији игара и песама, њиховој кинетичкој и просторној реализацији. Форма сплетова на макроплану вођена је најчешће према драматуршком начину обликовања његове троделне структуре: уводног, развојног и завршног дела.

Суштина жанра сплета, сходно семантичко-синтаксичким карактеристикама, на релацији игра/игра, јесте приказивање игре као такве, њених кинетичких и просторних својстава, и музичке разноврсности. У стварању сплетова полази се, дакле, од игре и музике за игру. Иако у сплетовима не постоји драмски предлогак (наратив), драматуршко обликовање спроводи се на нивоима кинетичке и просторне димензије и њихових међуодноса, у складу са музиком игара.

У покушају да се одговори на тај задатак, потребно је створити драматургију чија су средства, да употребим речи Неје Кос које се односе на савремени плес, „*čisti oblici pokreta*“ (Kos 2002: 44), а у КНИ то су обрасци корака које аутор спроводи кроз различита просторна решења (мизансцене) у садејству са музиком. Такав тип кореографије Косова назива „*čistom koreografijom*“ (Исто). Без обзира на то што се у њој приказује плес/игра као апстрактна творевина, где не постоји прича, она ипак изазива одређени естетски доживљај код гледа-

³ До овог податка сам дошла у разговору са Андријем Нахачевским на симпозијуму Радне групе за етнокореологију ICTM, на Корчули 2014. године.

⁴ Појединачне игре могу према принципу груписања градити више форме, тзв. свите или циклусе, који су семантички и синтаксички организоване целине. Груписањем двеју или више свита настаје циклус, који су Ђурђеску и Крошлова илустровале примером из Трансилваније у Румунији (Giurchescu and Kröschlová 2007: 35–36).

лаца. Кореограф се поиграва са чистим облицима покрета и ужива у њиховим комбинацијама, спојевима, просторном распореду (Исто).

Коришћењем различитих динамика и квалитета покрета, плесни покрет може сам по себи да буде носилац израза и значења. „Čisti ples“ на неки начин заиста садржи „самог себе“, али кроз некакав организациони принцип и значењски набој, гледаоцу дозвољава много више различитих интерпретација значења или поруке плеса. Упркос томе, Неја Кос наводи једну врло битну реченицу: „I pored toga trebalo bi da izvesna osnovna linija bude prepoznatljiva kao rezultat stvaraočeve jasne vizije o tome, šta želi da poruči plesom, odnosno zašto to uopšte čini“ (Исто: 44). У анализама сплетова у овом раду, дакле, кључно ће бити питање какву поруку аутор КНИ шаље гледаоцима путем одређене комбинације образаца корака, формација, појединачних игара и музике за игру.

Поред наведеног, сплетови игара могу бити реализовани у различитим нивоима стилизације; најчешће су на нивоима дораде (у извођењу сеоских група) и обраде (у извођењу сеоских и градских КУД-ова, и ансамбла „Коло“). На нивоу композиције у нашој кореографској пракси скоро да и нема примера – мањи број КНИ регистрован је у појединим сплетовима Бранка Марковића и Драгомира Вуковића – Кљаце. Објашњење тога може бити захтевнији композиционо-кореографски рад на стварању сплета, будући да сплетови на нивоу композиције настају на основу компонованих образаца корака и компоноване музике, што није генерална одлика стварања *силетиа* у нашој кореографској пракси.

Нарочито музички аспект је у сплетовима изузетно значајан. Поред већ поменутих образаца корака који могу да буду вариран и са којима се ради, најчешће ипак на плану простора, на музичком плану је процес рада прилично статичан. Музички предлошци, у чијој су основи постојеће/забележене мелодије из сеоске праксе, обогаћују се средствима хармоније и оркестрације, али се мелодика као таква не разрађује и не обогаћује новим деловима/мотивима. Стога, музика у сплету представља константу, нарочито у смислу препознатљивости одређеног региона. На основу музике је грађен кинетички и просторни план игре у КНИ и музика је, заправо, носилац форме КНИ.

Према досадашњем увиду у историју кореографске праксе у Србији, а праћењем и савременог кореографског стваралаштва, дошла сам до сазнања да кореографи, у највећем броју случајева, започињу свој кореографски рад од жанра сплета. Одређеним кореографима, као што су Олга Сковран и Десанка Ђорђевић, сплетови су постали њихов „знак препознатљивости“. Иако им је кореографски жанр заједнички, оне се ипак специфично разликују. Жанр сплета, заправо, нуди велике могућности за ауторски, индивидуални израз, без обзира на свитну, врло устаљену и препознатљиву форму.

У анализама које следе биће представљена најпре кореографија Олге Сковран из 1948. године под називом *Игре из Србије*, коју је ауторка урадила

у сарадњи са музичким сарадником Љубомиром Бошњаковићем. Друга анализа биће дело Десанке Десе Ђорђевић и њеног музичког сарадника Борислава Јанковића из 1972. године, под називом „Косо моја, косо дренована“, *ијре из Шумадије*. У трећем примеру биће представљена изградња сплета од стране савременог аутора Милорада Лонића, под називом „Ајмо, селе, у коло“, *ијре из Централне Србије* из 2008. године, коју је аутор урадио у сарадњи са музичким аранжером Драганом Наранчићем. Последњи пример је одабран управо зато што представља другачији вид форме сплета који се разликује не само од претходника, већ и од савремених аутора КНИ у Србији.

Иако би се можда помислило да су три примера анализе недовољна за доношење закључака о развоју жанра сплета у Србији у периоду од Другог светског рата до данас, потребно је указати на чињеницу да је овим анализама претходио аналитички рад великог броја сплетова у назначеном периоду, на основу чега се закључило да управо наведена три примера сублимирају најзначајније карактеристике овог жанра. С обзиром на то да су примери одабрани и због различитог периода њиховог настајања, биће омогућено издвајање одређених специфичности које би хипотетички могле одговарати времену настанка, али и особеном ауторском приступу, о чему ће бити речи у упоредној анализи.

АНАЛИЗЕ СПЛЕТОВА

Игре из Србије (1948)

- ❖ Аутор кореографије: Олга Сковран
- ❖ Аутор музичке обраде: Љубомир Бошњаковић
- ❖ Изводи: Ансамбл „Коло“, Београд
- ❖ Година настанка: 1948.

Значајна личност, која је у обликовању сценске народне игре у послератном периоду имала велики утицај на будући развој кореографског стваралаштва у Србији, била је Олга Сковран (1908–1995), уметнички директор најпре КУД-а „Иво Лола Рибар“ у Београду, а од оснивања ансамбла „Коло“ његов први директор, уметнички директор и кореограф. Ансамблом је руководила од 1948. до 1965. године и била је његов најплоднији кореограф – поставила је укупно двадесет пет кореографија са играма из Србије и различитих делова тадашње Југославије. Као следбеница сестара Јанковић, Олга Сковран је заступала идеју да у својим кореографијама „полази од изворне народне игре коју прилагођава законима сцене и притом их не искоришћава за слободну импровизацију без претходног студирања њеног карактера и стила“ (*Кашало* 2008: 12). Одређене кореографије Олге Сковран су и данас заштитни знак ансамбла „Коло“. О структуралним и формалним особеностима њеног кореографског израза објавила сам етнокореолошко-аналитички рад са фокусом на просторну композицију у њеној првој кореографији *Игре из Србије* (Бајић Стојиљковић 2014: 406–424).

Кореографија *Игре из Србије*⁵ састоји се од уводног рубато инструменталног дела и осам игара, од којих се прве четири и шеста игра изводе уз песму. Игре следе једна за другом и врло јасно се могу издвојити из кореографске структуре. То су: *Њоскок* (*Хајд њоведи весело*); *Ти, момо, ти, девојко*; *Ћурћевка* (*Ој, девојко, душо моја*); *Играле се делије*; *чачак*; *Ој, леле сџара џланино, шесторка* и *моравца* (видети табеле 1 и 2 на крају анализе).⁶ Издвајању игара, поред играчких и му-

⁵ Кореографија се налази на редовном репертоару ансамбла „Коло“ из Београда. За ову анализу видео-снимак је преузет са интернет странице: www.youtube.com/watch?v=j2zwHSJEPvs. С обзиром на то да на снимку недостаје завршни сегмент из последње игре, а снимак је одабран због тога јер је најстарији међу доступним, за наставак анализе је послужио један од новијих снимака у извођењу истог ансамбла: www.youtube.com/watch?v=2IIDM1V5fho.

⁶ У партитури музике за кореографију налазе се и игре *Савила се бела лоза винова* (седма игра) и *Ћројанац* (осма игра), међутим у наведеном видео-снимку ансамбла „Коло“ из осамдесетих година, који је нама у овом тренутку доступан као најстарији снимак, као и у актуелном извођењу овог ансамбла, ове две игре су изостављене. Такође, назив КНИ је

зичких параметара, доприноси и визуелна различитост у одевању играча, сходно географској области која се кроз игру и музику приказује: прве четири игре су из централне Србије и изводи их иста група играча, затим следе игра *чачак*, песма уз игру *Ој, сџара њланино* и *шестјорка* из југоисточне Србије у извођењу најпре двеју засебних група мушких и женских играча, а затим само мушких играча, и на крају се игром *моравац* из централне Србије, поново у извођењу прве групе играча, заокружује кореографски ток.

Без обзира на низање игара у форми свите, делови драматуршке композиције могу бити оцртани кроз троделну структуру уводног, развојног и завршног дела (табела 1 и 2). Њиховом издвајању доприносе одређени параметри, пре свега, на плану музике, међу којима у овој кореографији значајну улогу има темпо. Уводни део чини увод у КНИ и игра уз песму *Хајд њоведи весело*. Развојни део започиње игром *Ти, момо, њи, девојко* и развија се постепено: најпре уз спорији темпо неведене песме да би достигао први врхунац у игри *чачак*, а затим, уз нагло смањење темпа у игри *Ој, леле сџара њланино* и његовим постепеним убрзавањем у игри *шестјорка* постигнут је и други врхунац у кореографији. Развојни део садржи, дакле, два значајна кулминациона момента који упућују на његову дводелну структуру. Завршни део је обухваћен игром *моравац*.

Састав оркестра који изводи музику за кореографију (из периода у ком је настајао наведени видео-снимак, осамдесетих година) садржи, поред основног мелодијско-ритмичког корпуса, тј. класичног састава оркестра (хармоника, флаута, кларинет, виолине, виоле, виолончело, контрабас, гитара) и инструменте који су ретко заступљени у оркестрима КУД-ова, као и данашњег ансамбла „Коло“, на пример, пиколо, обоа, хорна. Међутим, како је музика за ову (као и за друге кореографије овог ансамбла) настала у првој деценији након Другог светског рата, писана за симфонијски оркестар, разумљиво је да је звучност таквог оркестра другачија. Осим поменутих инструмената, у састав тако бројног и разноврсног оркестра укључена је, од традиционалних инструмената, и фрула. Звучност појединих инструмената распоређена је у аранжману тако, да обухвата ниске, средње и високе тонове. На овај начин остварена је „широка“ фактура звучности оркестра, што доприноси самом звучном доживљају.

Утисак пуноће звука стиче се од самог почетка, када се у оквиру инструменталног увода, који се изводи у дугим нотним вредностима и легато извођењу, истиче снажан гудачки корпус који држи хармонију и најниже основне хармонске тонове, док водећи мелодијски инструменти – пиколо, обоа, флаута – у вишегласју изводе мелодијску деоницу. Пуноћа звука остварена је не само избором инструмената и њиховим комбиновањем већ и на плану хармоније, у којој су заступљени, поред основних тоналних упоришта, и споредни, чиме се хармонски

у партитури *Српске народне игре*, док у корепетиторском изводу и у на видео-снимцима *Силеши ијара из Србије*, који је задржан и у овом раду.

слог већ од почетка КНИ усложњава.

У оквиру инструменталног увода играчи су у одређеном мизансцену распоређени по позорници: девојке у двојкама, а момци у соло формацији око девојака. У овом тренутку, док траје рубато извођење музике, девојке и момци немају посебне улоге, осим својеврсне глуме обухваћене погледима и гестикулацијом лица. На почетак инструменталног извођења музике за **прву игру њоскок (Хајд њоведи весело)**, која се може објаснити као позив на игру, играчи још увек стоје у истом мизансцену. Тек са делом В момци се покрећу, сада и они у двојкама, а затим и девојке у четворкама држећи се под руку, наговештавајући почетак игре. Са поновним излагањем музичког дела А игру започињу два момка, као у некадашњој сеоској пракси, у дефинисаним обрасцима корака и просторним решењима и уз заједничку песму са девојкама.

А део
Хајд поведи весело,
наше коло шарено.
Хајд поведи весело,
наше коло шарено.

В део
Момци, цуре у коло,
нек се ори весело.
Момци, цуре у коло,
нек се ори весело.

Песма је реализована у маниру хорског певања, при чему девојке доносе први глас (у високом регистру), а момци други, односно, пратећи. Песма је аранжирана вишегласно, такође у маниру хорских песама. Песму изводе сви играчи, без обзира што у том тренутку не играју сви.

На следеће понављање дела А двојици момака се прикључују још двојица момака, а затим се, са другим играчким и музичким делом В између њих хватају и девојке. Значајно је приметити поступност у изградњи коначне формације, тј. првог мизансцена (графички приказ, пример 1), што је врло чест кореографско-композициони принцип у раду на просторној композицији ауторке Олге Сковран, о чему ће још бити речи.

Игра уз песму *Хајд њоведи весело* састоји се од два играчка и два музичка дела неједнаке дужине – први играчки део траје осам тактова, а други четири, док оба музичка дела трају по шеснаест тактова. Без обзира на њихову различитост у броју тактова, уочено је потпуно поклапање игре и музике на нивоу одсека, односно, појединачне игре. То значи да су играчки делови морали да буду поновљени више пута како би били уклопљени у дужину музичких делова. Трајање музичког дела/одсека, заправо, диктира број понављања играчких сегмената. На кинетичком плану су у оба дела присутни исти мотиви – скокови на једној и другој ноzi и наизменични трчећи кораца (кинетограм, пример 1). Варирања у оврасцу корака нема, осим на нивоу путањи кретања (пк).

У избору просторних мотива (формација) присутно је најпре отворено коло мушких играча, а затим и затворено коло мешовитог састава играча које

је реализовано сложеном монофактуром кроз један већи централни и два мања затворена кола са обе предње стране. Први мизансцен (три затворена кола) је успостављен тек на почетку завршног инструменталног А музичког дела. Овај сегмент играчког тока, иако статичан, доприноси својеврсном смирењу кореографског тока, након претходних припрема и премештања играча. Просторно се овај сегмент потпуно подудару са музиком. На музички В део који следи активирани је путања кретања (ПК) којом се припрема следећи мизансцен и нова игра *Ти, момо, њи девојко*. Значајно је запазити да је путањама кретања, којих има четири (за четири групе играча), простор игре подељен на две симетричне половине, десну и леву страну (графички приказ, пример 1, цртежи 9 и 10). Управо симетрија у просторном решењу биће карактеристика следеће игре, а слични примери ће бити приметни и у другим играма.

На плану мелодике у оквиру инструменталних делова јавља се варирање основне мелодије песме. Хармонска окосница је постављена у F-дур, са тоничном и доминантном функцијом као окосницом. Нигде у току игре нема тоналних промена. Богатству звука доприносе поједини инструменти који за време певања изводе исту мелодију у варираном облику. У инструменталу који следи иза певања, водећу улогу у креирању мелодије имају дувачки инструменти (фрула, пиколо, обоа), изводећи мелодију у високом регистру.

У другој игри *Ти, момо, њи, девојко*, којом започиње развојни део КНИ, постоје такође два играчка и два музичка дела, контрастирајућа према карактеру. Први образац корака у А делу представља образац тзв. кола у три (симетрично поновљени четвортак са прва два такта у кретању по кружници, а друга два такта смењивањем корака у месту) и чини осмотакт који се понови. Други део је карактерно живљи, чему доприносе интензивни трептаји реализовани у кораку са привлачењем у оквиру поновљеног симетричног четвортакта. Кинетичка фактура је у оба дела монофактурна, али сложена, чему доприноси симетрично извођење образаца корака од стране симетрично постављених група играча.

Игра је подударна са карактером мелодике, а на музичком плану, у оквиру дела А присутна је песма у извођењу најпре мушких, а у другом понављању, и женских играча. Путем текста песме остварен је дијалог између момака и девојака, а иза сваке од певаних строфа следи инструментални В део. Најпре момци, затим и девојке певају песму једногласно, а основни тоналитет је С-дур са молском субдоминантном сфером (fis-мол). У току целе игре уз песму нема модулација. Начин певања и даље је у маниру хорског певања, без украсних тонова, у фалсету, нарочито девојке које песму изводе у високом регистру. И у овој песми, док траје певање оркестар прати певаче варираном мелодијом песме.

Ти, момо, ти девојко,
ти мога брата мамиш,
на своје бело лице,
на своје очи чарне.

Сам се је преварио,
сам се је намамио,
на моје бело лице,
на моје чарне очи.

На просторном плану забележено је смењивање динамичних и статичних сегмената у складу са музиком и кинетиком, што значи да је А део статичан, а В део динамичан. Динамичности доприноси путања кретања (ПК) која спроводи две групе играча у одређену позицију, градећи тако симетрију у простору. У А деловима мизансцен чине два мања отворена кола која су позиционирана испред једног већег. Зато је и просторна фактура дефинисана као сложена монофактурна. Сви играчи су, дакле, телом окренути према публици. У последњем сегменту В дела припрема се мизансцен за следећу игру, *ћурћевку*. Сви играчи образују велико затворено коло.

Трећу игру, *ћурћевку*, изводе само женски играчи у затвореном колу, док момци стоје појединачно распоређени оцртавајући формацију отвореног кола у позадини. Просторна фактура је, дакле, монофактурна једноставна, а мизансцен је само један. У овој игри је функција момака првенствено певачка. У дијалогу са девојкама они испевавају прву и трећу строфу песме *Ој, девојко, душо моја*, док девојке певају другу:

1. (m)

Ој, девојко, душо моја,
шта говори мајка твоја?
'Оће л' тебе мени дати,
'оће л' мене зетом звати?

2. (ž)

Не да мене моја нана,
не да још годину дана.
Неће мене теби дати,
неће тебе зетом звати.

3. (m)

Оли дала, ил' не дала,
ти се моја увек звала!
Оли дала, ил' не дала,
ти се моја увек звала!

Момци и девојке певају песму у двогласу, углавном у паралелним терцама. За време последње строфе, када је присутна и модулација из основног F-дура у В-дур, на другачији начин је аранжиран и оркестар, наглашеном улогом високих тонова пикола/флауте, који изводе варирану мелодију песме. Наведени композиторски поступак примењен је до сада већ неколико пута када је реч о певаним мелодијама, што говори о слободи музике за игру и самосталности музичког плана у односу на остале компоненте КНИ.

Делови игре и музике подударају се према дужини трајања (све су осмотактне целине). На нивоу кинетичког плана реализован је само један образац корака у целој игри, што представља А део. Кинетичка фактура је, дакле, монофактурна једноставна. У самом садржају обрасца корака (две поновљене различите четворотактне фразе) може бити примећено да је компонован на основу мотива игре *ћурћевка* и мотива „заплитања“, чиме се остварују две контрастне фразне целине у игрању у месту и по простору (кинетограм, пример 2).

На музичком плану, међутим, смењују се два дела А и В у складу са мелодијом песме. Основни тоналитет је F-дур, који у трећој строфи модулира за кварту навише у В-дур, чиме је подстакнут садржај текста песме. У последњој репетицији присутна је поново модулација за кварту више, у Es-дур, што је сада у функцији наглашавања завршетка игре/песме.

Иако је ова игра у кретању по простору означена као статична, с обзиром на то да образује само један мизансцен, њеној динамизацији доприноси управо образац корака у којем се смењује играње у месту и по простору, као и дијалог момака и девојака у песми, а на музичком плану наведене модулације. Дакле, динамизација је активирана делимично путем кинетике, а делимично путем вокално-инструменталног начина извођења музичке пратње.

Изненадно, уз песму и *tutti* оркестарски звук почиње следећа игра **Играле се делије**. Са прекидима између појединачних стихова у певању и оркестарској пратњи остварен је снажан звучни утисак. Песму изводе момци и девојке од почетка до краја њеног извођења наизменично или заједно, певајући строфу једногласно, а рефрен вишегласно, у маниру хорског певања и поставке гласова:

1. m: Играле се делије на сред земље Србије. Играле се делије на сред земље Србије.	2. m: Свира фрула из дола. ž: Фрула мога сокола. m: Свира фрула из дола. ž: Фрула мога сокола.	3. ž+m: Игра коло до кола, нека је за Стамбола. Игра коло до кола, нека је за Стамбола.
Рефрен: ž+m: Ситно коло до кола чуло се до Стамбола. Ситно коло до кола чуло се до Стамбола.	Рефрен: ž+m: Ситно коло до кола чуло се до Стамбола. Ситно коло до кола чуло се до Стамбола.	Рефрен ž+m: Ситно коло до кола чуло се до Стамбола. Ситно коло до кола чуло се до Стамбола.

У другој строфи када се пева стих „свира фрула из дола“, издваја се флаута, имитирајући звук фруле тремолом у високом регистру. У рефренима се, такође, појављује другачији тип вишегласја од претходних песама у овој КНИ, задржавањем одређених вокала у другом гласу, чиме се поставка вокалних деоница још више приближава хорској.

Игра и музика су, за разлику од свих претходних игара, потпуно подударне и на нивоу њихових делова: први и други део чини поновљени осмотакт, а делови су карактерно контрастирајући. На кинетичком плану је А део представљен обрасцем корака типа девојачког кола, са почетна два скока и играњем по кружници у оквиру прве четворотактне фразе, и играњем у месту, напред и лево у току друге четворотактне фразе. В део се у формалном смислу

не разликује, али је разлика у његовој структури – уместо почетних скокова, јавља се интензивно треперење у корацима са привлачењем. У даљем извођењу обрасца корака нема варирања на кинетичком плану, осим у њиховом симетричном извођењу због кретања двеју група играча у супротне стране. Игру започињу момци у формацији отвореног кола (делови А и В), а затим им се прикључују девојке, а истовремено се и формација усложњава у два симетрично постављена најпре отворена, касније и затворена кола. И у овом примеру је присутна поступност у изградњи просторне композиције. Кинетичка и просторна фактура су подједнако најпре монофактурне једноставне, а затим сложене. Са кинетичким и музичким планом усклађен је и просторни план, те се динамични сегменти огледају у А деловима, док су статични сегменти присутни у В деловима.

На тоналном плану је успостављена молска сфера кроз хармонски ес-мол и у току целе игре нема тоналних промена.

Преокрет у звучности перципира се у следећој игри, *чачак*, са истакнутом хомофоном фактуром и улогом кларинета и флауте, као и интензивним брзим темпом који се до краја игре убрзава. Игру изводе две мање групе одвојених женских и мушких играча (четворке). Држећи се за појас они образују две лесе, које се у току целе игре размимоилазе, играју једна насупрот другој у дијагоналама и паралелно, прилазе тзв. рампи (предњем делу позорнице) и удаљавају се од ње. Пред крај играчи се сједине у једно отворено коло.

У броју тактова игра и музика се не подударују. Игра се реализује у десетотакту, док су на музичком плану понављајући дванаестотакти, што значи да се почеци музичких и играчких делова и одсека не подударују, односно, не почињу у исто време (кинетограм пример 3 и нотни запис). Осим тога, просторна композиција се у овој игри развија у складу са кинетичким планом и не, као у претходним примерима, на основу музике. Иако се због тога стиче утисак да музика и игра нису сједињене, ипак, на изванредан начин, оне делују компактно – захваљујући, пре свега, усклађености у ритму и темпу. У одређеним тренуцима, што се често може приметити, али у временским размацима, одређени музички мотиви се подударују са играчким (кинетичким и просторним), чиме се ипак сугерише њихова узајамност.

На мелодијском плану приметна је својеврсна статичност, будући да се исти мелодијски део понови укупно десет пута у оквиру различитих модулација (на ступњевима природног *b*, *c* и *g*-мола). Водећи инструмент је кларинет у тоналитетима *b* и *c*-молу, и флаута у тоналитету *g*-мола. Звучност оркестра је сада потпуно другачија од претходних игара, претежно је хомофоне фактуре, што је у складу са звучним дијалектом југоисточне Србије.

У игри, међутим, иако се кинетички план реализује у оквиру истог обрасца корака током целе игре (са извесним варијантама унутар обрасца ко-

рака на нивоу путањи кретања који су присутни најчешће у оквиру 3, 4. и 5. такта у обрасцу корака – кинетограм, пример 3), чија се структура у даљем току и варира тзв. уситњеним корацима, динамичности доприноси и развијено просторно кретање играча. Од самог почетка присутна симетрија у просторној композицији и кинетици доприноси специфичној динамизацији ове игре (графички приказ, пример 2).

Након јасног завршетка игре *чачак* и прелаза у виду акорда на петом ступњу Е- дура почиње *песма уз игру Ој, леле сџара њланино* која представља потпуно смирење кореографског тока пред крај његовог развојног дела (нотни запис). Игра је једноставна, у питању су наизменични „шетајући“ кораци изведени од стране групе мушких играча (две паралелне тројке), који се притом крећу од задњег према предњем делу позорнице. Песму почињу момци, а затим им се прикључују девојке, певајући унисоно:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| 1. | 2. |
| m: Ој, леле, стара планино, | m+ž: По теб' сам често ходио, |
| m+ž: по теб' сам често ходио. | с девојкам' овце чувао. |

У даљем току следи чисто играчки део остварен кроз *седму игру, шесџорку*, која је без прекида спојена са поменутом песмом. Заснована је на извођењу дужег обрасца корака (четрнаест тактова) у оквиру музичких осмотактних А и В делова. И у овој игри, дакле, играчки и музички делови нису подударни, осим у одређеним тренуцима – најупечатљивији тренутак када се игра и музика сасвим покlope је почетак трећег одсека где се мења и музички ритам, из четвртинског прелази у осмински и тиме динамизира играчки план (почиње варирани образац корака), а на плану простора, играчи се убедљиво крећу из задњег дела позорнице према предњем. У том сегменту је и на музичком плану достигнут својеврстан врхунац путем највише модулације а-мол (након претходних h-мола и е-мола), након чега се тонални план враћа на почетак (супротним ходом модулације, преко е-мола и h-мола).

Музичке одсеке чини комбинација делова А и В у форми А В А Вv (нотни запис) који се, са мањим изменама понове чак пет пута у наведеним модулацијама. Водећа мелодијска деоница поверена је флаути и кларинету у високом регистру, док остали инструменти остварују хармонску и ритмичку пратњу на сваку четвртину, стварајући тако драматичну ситуацију или својеврсну напетост. Мелодија је заснована на понављајућим мотивима. У даљој разради, када се темпо појачава, појављују се и додатне линије извођене од стране и других инструмената, што ствара утисак звучног згушњавања. У овој игри је, за разлику од свих игара у овој КНИ, звук оркестра врло симфонизиран. Због тога је, нарочито, запажен изузетан скок у начину оркестрације у повезивању са следећом игром

моравац. Осим тога, може бити примећена (намерно?) недовршена последња фраза, због чега се стиче утисак да је завршетак композиције остао „отворен“.

На кинетичком плану могу бити уочене три значајне варијанте основног обрасца корака, у којима се варира почетни сегмент – од корака са привлачењем прелази се у посковни корак, затим у уситњени са скоком на обе ноге. Према броју изведених образаца, најдуже је примећена последња варијанта са скоком на обе ноге ($[A_2]$), у оквиру које су реализоване и промене на нивоу простора (развијање шесторке на две тројке и њихове комбинације). Монофактурна једноставна кинетичка фактура реализована је у обе формације: у шесторци и у две тројке.

Развијање просторне композиције ослоњено је и у овој игри на кинетички план, а не на музички. Може се запазити, међутим, да се у одређеним сегментима просторни план развија независно и од кинетичког (нарочито у тренутку кад се тројке мимоилазе и спајају у лесу). Али, генерално, простор прати кинетику. У оквиру формација присутно је отворено коло и лесе (у тројкама или у шесторци), које су спровођене по простору по путањи кружнице (статични сегмент), а затим у дијагоналама, попречној линији, у дијалогу двеју тројки, њиховим приближавањем и удаљавањем, кружењем (динамични сегмент). Смена динамичних и статичних сегмената у развоју просторне композиције изузетно је значајна, а у овом сегменту кореографског тока врло је добро осмишљена: подразумева градицију до средишњег сегмента након чега долази до својеврсног пада у завршном сегменту кроз попречно постављену линију свих шест играча са телом окренутим према публици.

Након кратког и јасног завршетка игре *шесторка* може бити перципиран потпуно другачији звук оркестра у извођењу уводног дела последње игре *моравац*, у ком је по први пут хармоника издвојена као солистички инструмент. Убрзо јој се, међутим, прикључују и остали инструменти, сада изражајно и фрула, и виолине којима су поверене хармонске линије и водећа мелодијска деоница у одређеним сегментима. Фрула у комбинацији са хармоником остварује специфичан звук централне Србије. Посебност ове игре је значајно агогичко нијансирање, тј. промена темпа извођења.

Игра *моравац*, за разлику од свих претходних игара, доноси изузетно обогаћење на кинетичком плану. Основни образац корака, *коло у тири* (део А) вариран је чак седам пута, а у сред кинетичког развоја контрасту доприноси нови мотивски материјал и компоновани образац корака (део В) (кинетограми, пример 4а и 4б).

У избору играчких мотива јављају се, према редоследу њиховог појављивања, наизменични, „шетајући“ кораци, посковци, трептаји на сваком кораку, забацивање слободне ноге, заплитање са великом или малом амплитудом покрета, преплети и уситњавање корака. Варијанте обрасца корака се поступно развијају, односно, осим сукцесивног понављања, у даљем току се иста

варијанта не понавља. Изузетак представља варијанта A_2 која се понавља на самом крају, у функцији својеврсног заокруживања играчког тока.

Играчки делови А су потпуно подударни са музичким деловима/фразама, док делови В и V_1 нису, с обзиром на то да је дужина играчке фразе 4,5; 4 и 4; 3,5 тактова, односно, дужина делова 8,5 и 7,5 тактова (табела и кинетограм). Ипак, на нивоу одсека се игра и музика подударају. На музичком плану се у току целе игре смењују два дела (А и В) у дијатонским модулацијама блиских тоналитета (G, C, D, G, C, D и поново G-дура) и у променама темпа, што специфично карактерише музички ток ове игре и доприноси њеној динамизацији (графикон 1). Игра започиње у спором темпу, што је типично за игру *моравац*, али се у току трећег и петог одсека темпо нагло повећава и тиме на изванредан начин компензује недостатак варијационог процеса на мелодијском плану.

У оквиру просторне композиције први мизансцен представља отворено коло са истакнутом улогом коловође. Тек са играчким одсеком В, што је на половини трајања игре, долази до промене формације и то са првим успорењем темпа након његове прве градације. Тада се издвајају момци из мешовитог кола у централно отворено коло, док девојке образују два симетрично распоређена полукруга око њих, крећући се према предњем делу позорнице. Са поновним убрзањем темпа девојке улазе у центар позорнице формирајући затворено коло, док момци остају у отвореном колу позиционирани иза њих. Након интензивног кретања мушких и женских играча у засебним отвореним колима, поново се успоставља отворено коло, али сада мешовито, као у првом мизансцену, чиме се заокружује просторна композиција ове игре. Иако је половина игре реализована у истој формацији полукруга, што ствара статичност просторне композиције, то је, заправо, осмишљено зато да се на најбољи начин прикажу одређене варијанте корака и то фронтално, као и типична формација у којој је извођена ова игра у традиционалној сеоској пракси.

Сумирајући резултате анализе може бити закључено да је прва половина кореографије (од прве до четврте игре) грађена на сродан начин, и то на кинетичком плану, просторним решењима и на музичком плану, с обзиром на то да игре припадају истом географском подручју – централној Србији. Без обзира на то, у драматуршком смислу је прва игра уз песму *Хајд њоведи весело* издвојена у оквиру уводног дела, а са њеним успорењем, променом тоналности из дурске у молску сферу, дијалогским односом момака и девојака кроз песму *Ти момо, ти девојко*, начином држања играча, променом на плану простора и кинетике – почиње развојни део КНИ.

Појединачне игре се завршавају постепеним успоравањем или скоком у спорији, односно, бржи ритам, те нема посебних прелазних сегмената из-

међу њих. У томе изузетак представља веза песме *Ој, леле сѝара ѝланино* и игре *шестѝорка*. На нивоу поделе полова играча, што представља значајан формотворни елемент, може бити примећено да прву и четврту игру почињу момци, док је друга мешовита, а трећу изводе само девојке. У подели улога певања кроз дијалог момака и девојака такође је значајно обогаћен развојни део КНИ (табела 2).

Следеће две игре и песма уз игру (*чачак, Ој, сѝара ѝланино* и *шестѝорка*) чине засебну целину у оквиру развојног дела. У играма је на нивоу обрасца корака и музике уочено непоклапање на нивоу делова и одсека, што је типична одлика југоисточне Србије. Такође, присутни су сасвим другачији играчки мотиви, као и просторна решења, а уведен је и нови просторни мотив, леса, која доминира. На плану оркестрације се у овом сегменту КНИ уочавају значајне разлике у односу на претходне игре и у односу на завршну игру, издвајањем дувачких инструмената у претежно хомофоној фактури.

Између игре *чачак* и песме уз игру *Ој, сѝара ѝланино* присутна је генерал-пауза и нема прелазног сегмента, осим акорда којим је уведена песма. Завршни део кроз игру *моравац* представља својеврсну репризу уводног дела, прецизније, одговор на уводни део. Иако су у питању две различите игре, са другачијим кинетичким и просторним решењима, на то упућује повратак на исти начин оркестрације, издвајање фруле и хармонике као водећих инструмената, те „повратак“ на подручје централне Србије. У овој игри је, пре свега, истакнуто богатство играчких мотива, што у уводном делу и првом сегменту развојног дела није био случај.

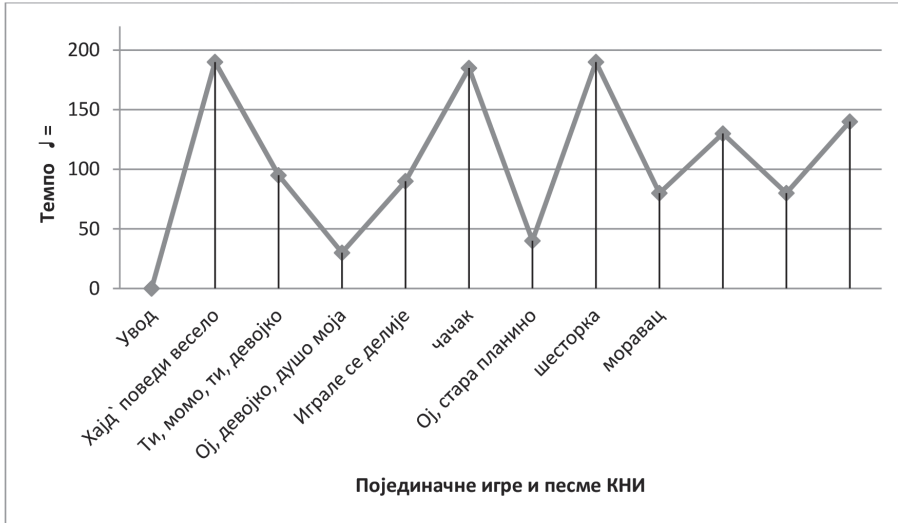
КНИ је, дакле, грађена у свитној форми: А / В С D E F G / Н. У оквиру ње, форма просторне композиције, која се, како је речено, може сепаратно анализирати, чини петодел, са формом: А В А С А, што указује на формални модел ронда.⁷

Кинетичка и просторна фактура су углавном монофактурне, у оквиру које се редовно смењују њена једноставна и сложена структура (на кинетичком плану услед извођења обрасца корака у симетрији, а на просторном плану избором два или три круга, два или три полукруа, две лесе у једном мизансцену). Полифактура у кинетици се не појављује, док се на просторном плану појављује у последњој игри (мотив полукруга и круга у истом мизансцену). Градња кинетичке и просторне димензије је једноставна и јасна.

Нарочито је у раду на просторној композицији успостављен принцип поступности – формације постепено настају и претапају се једна у другу. На кинетичком плану се принцип поступности такође може приметити, али у другој половини КНИ где је присутан значајнији варијациони процес.

⁷ Детаљније о просторној композицији ове кореографије видети у: Бајић Стојиљковић 2014: 406–424.

Динамизација на нивоу темпа у овиму временске димензије битна је окосница у овој КНИ (на нивоу ритма нема значајније динамизације, с обзиром на то да су игре углавном у $2/4$ ритму, осим игре *ђурђевка* која је у $3/8$). У следећем графикону може бити примећена изломљена линија у развијању темпа, а сме на различитог темпа појављује се и на нивоу појединачних игара (на пример, *моравца*) или само метричких промена (*Ти, момо, њи, девојко*).



Графикон 1: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије *Игре из Србије*

Узајамност кинетичког, просторног и музичког плана најчешће је на релацији кинетика – музика, простор – музика. У играма где се музички и играчки делови подударају (све игре осим игре *чачак* и *Ој, леле сџара њланино*), промене на нивоу простора дешавају се у складу са променама музичких фраза у оквиру појединачне игре, иако се у неким играма примећује статичност просторног мотива у односу на музику (на пример, у игри *ђурђевка* и у првом делу игре *моравца*). У играма где музички и играчки делови нису подударни (игре *чачак* и *шесторка*), смене мизансцена подвргнуте су кинетичком плану (релација кинетика – простор), што у одређеном смислу отежава разумевање просторно-визуелне слике у складу са музиком која је, ипак, на сцени доминантнија у односу на кинетичку.

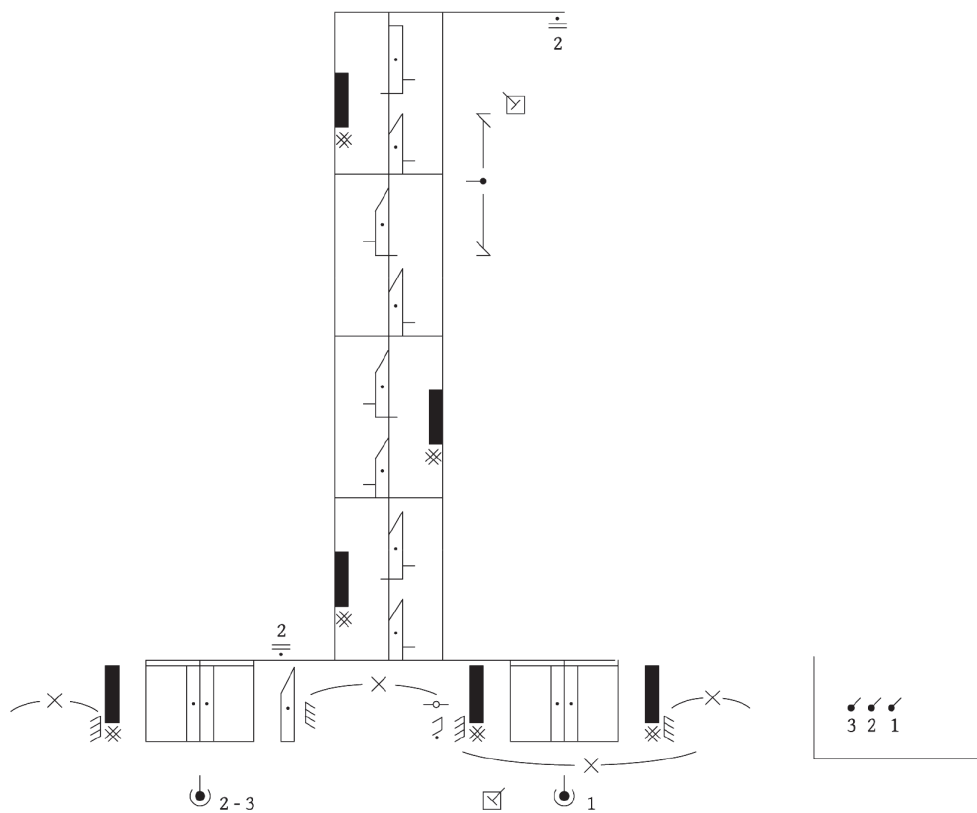
Захваљујући различитости у звучности оркестра између појединих игара, прецизније, склопова игара, из различитих региона Србије, потцртане су и стилске карактеристике појединих области, што је у складу са кинетиком, простором, као и приказаном ношњом. Услед заступљеног већег броја инструмената у оркестру, као и сложености оркестрације, са разумењем фак-

туром, многим линијама у средњем корпусу, пролазним тоновима и уметнутим прелазима, звук оркестра одликује изузетан склад, пуноћа и, надасве, звук близак звуку симфонијског оркестра. Значајно је такође нагласити да су у извођењу мелодија украсни тонови који одликују традиционално стваралаштво врло сведени.

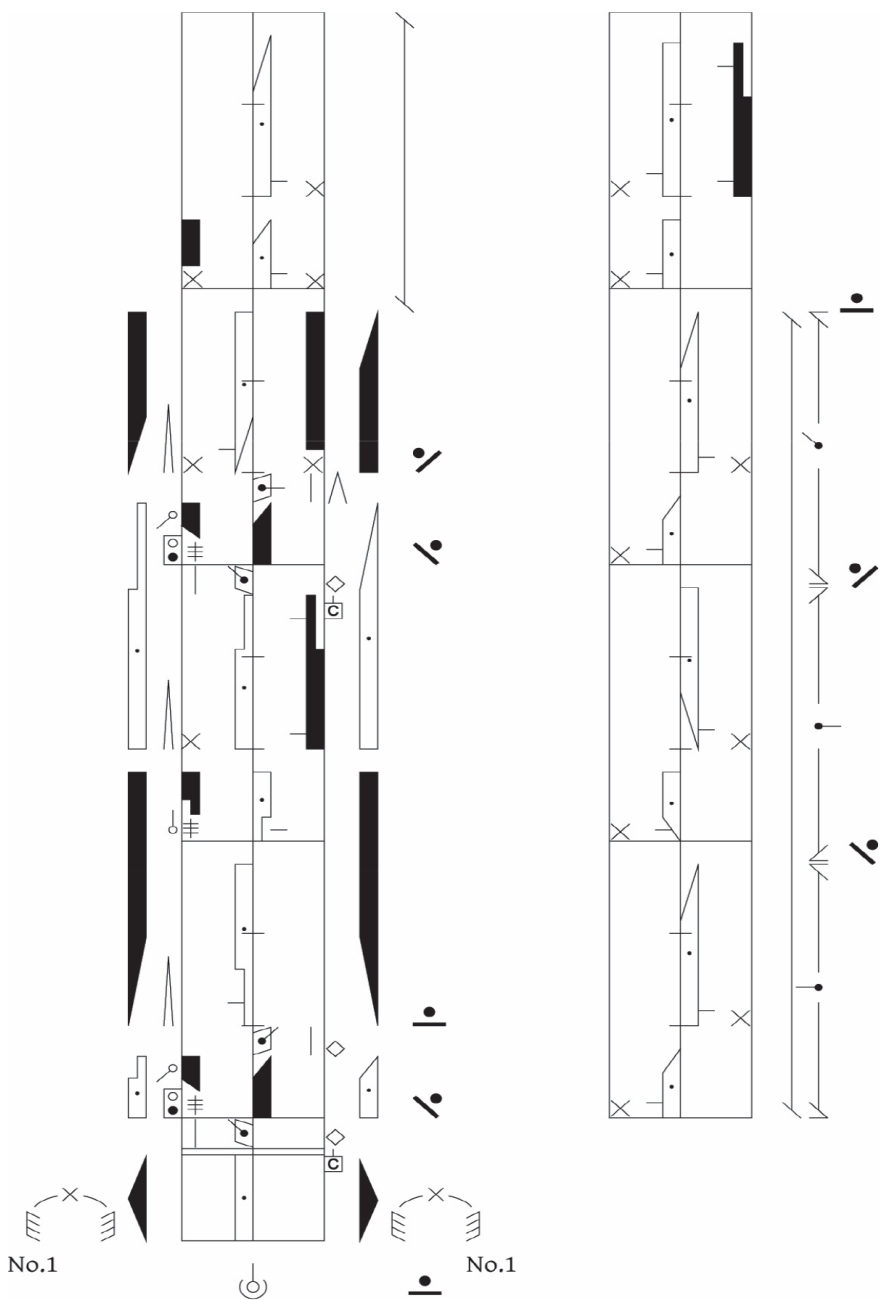
Посматрајући драматургију кинетичке и просторне композиције кроз динамику смењивања играчких и просторних мотива у складу са музиком, смењивање статичких и динамичких сегмената на нивоу мизансцена и путањи кретања, као и кроз сложеност кинетичке и просторне фактуре, може се рећи да је приметна, са једне стране, повезаност са музичким током у драматуршком смислу (излагање теме, развој и завршетак, кроз мелодијски и тонални план), а са друге стране, самосвојност кинетичке и просторне димензије у одређеним сегментима КНИ, у којима преовлађују основни композициони принципи „понављање“ и „промена“, без функционалне повезаности са музичким ткивом. Међутим, без обзира на поменуте „недостатке“, кореографија је прегледна и кинетички, просторно и музички логично и складно осмишљена, ако имамо у виду да је настала на самом почетку кореографског стваралаштва у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији.

ПРИЛОГ

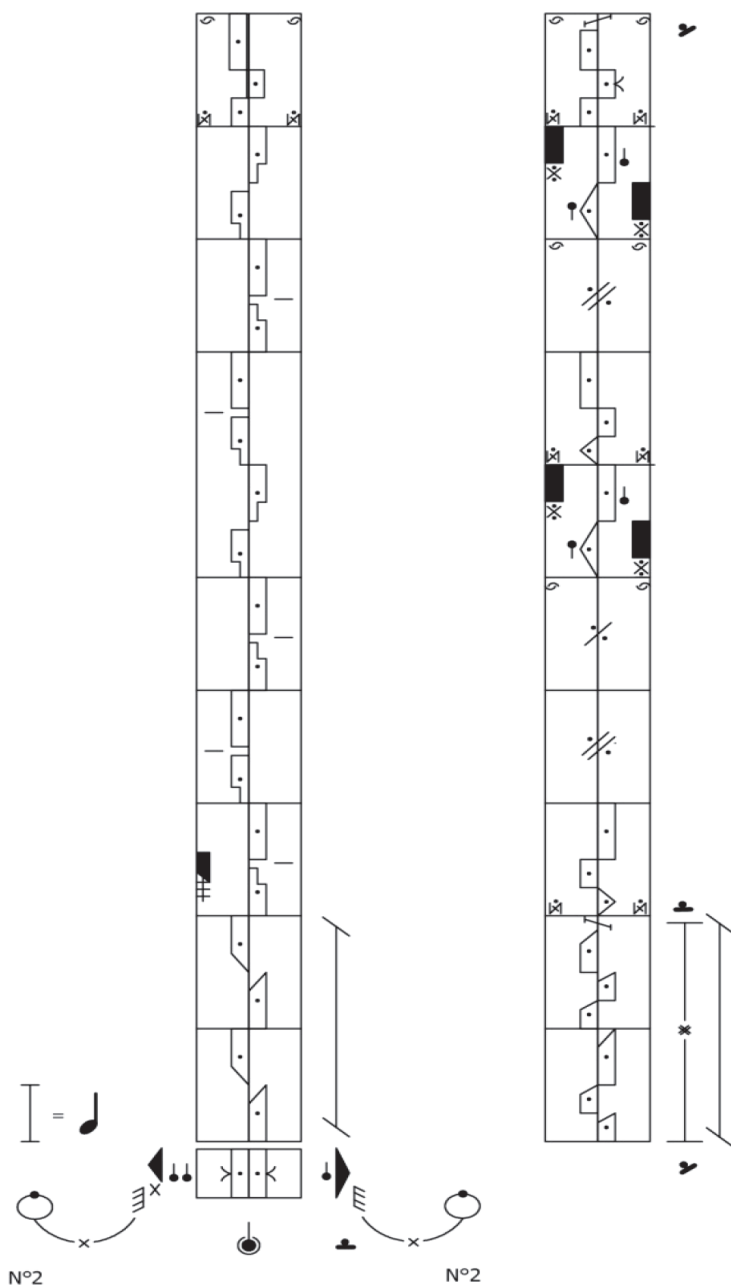
КИНЕТОГРАМИ



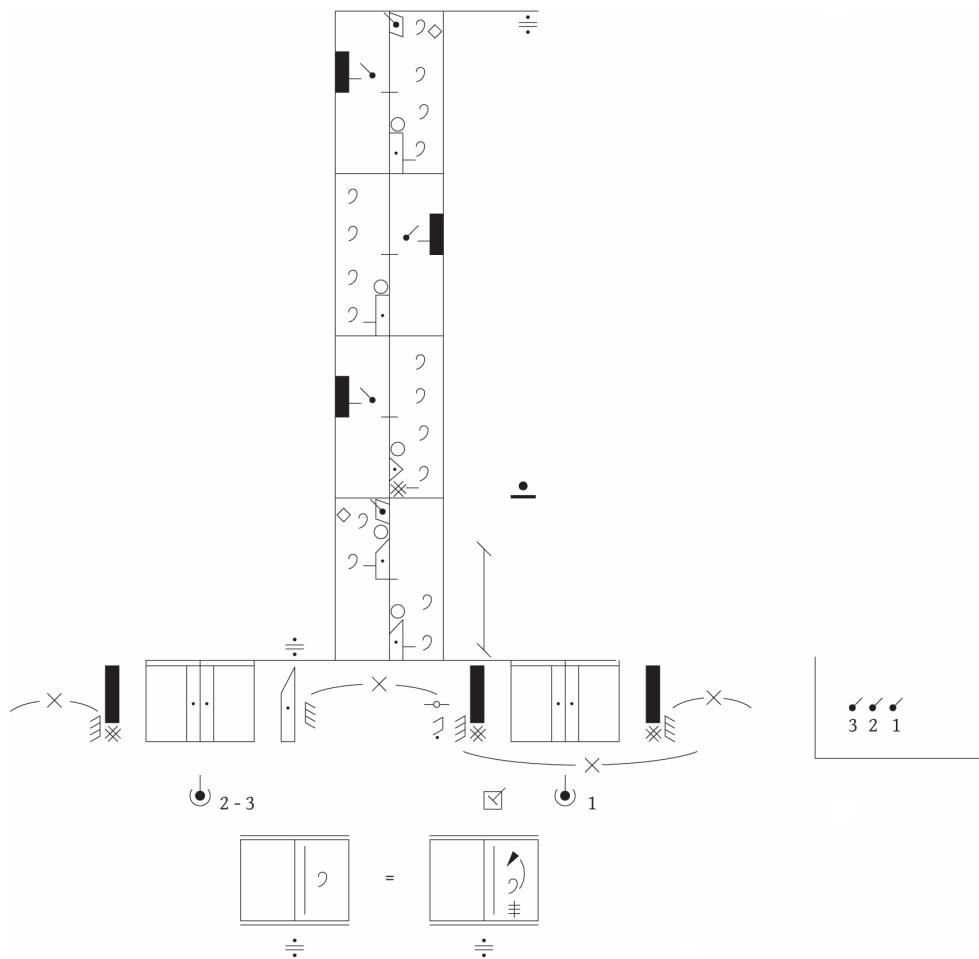
Пример 1: њоскок (Хајд њоведи весело)



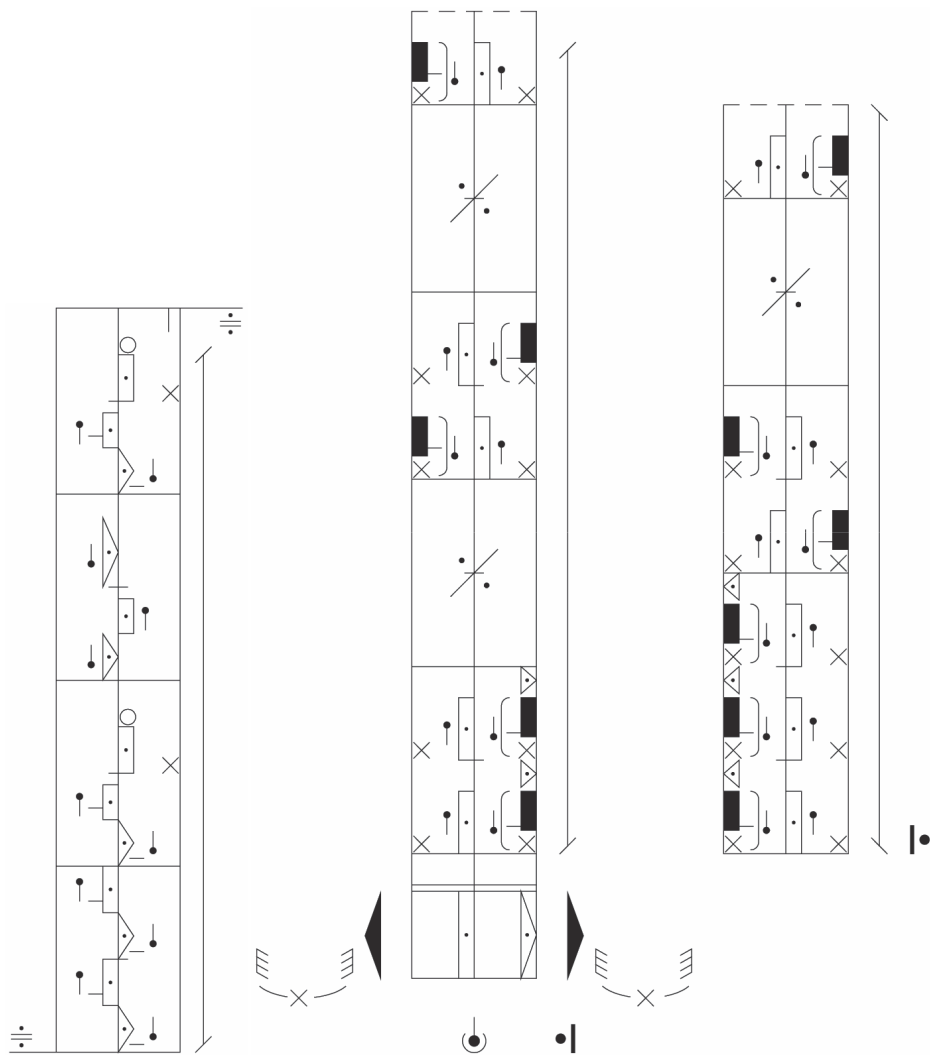
Пример 2: *hurjevka*



Пример 3: чачак



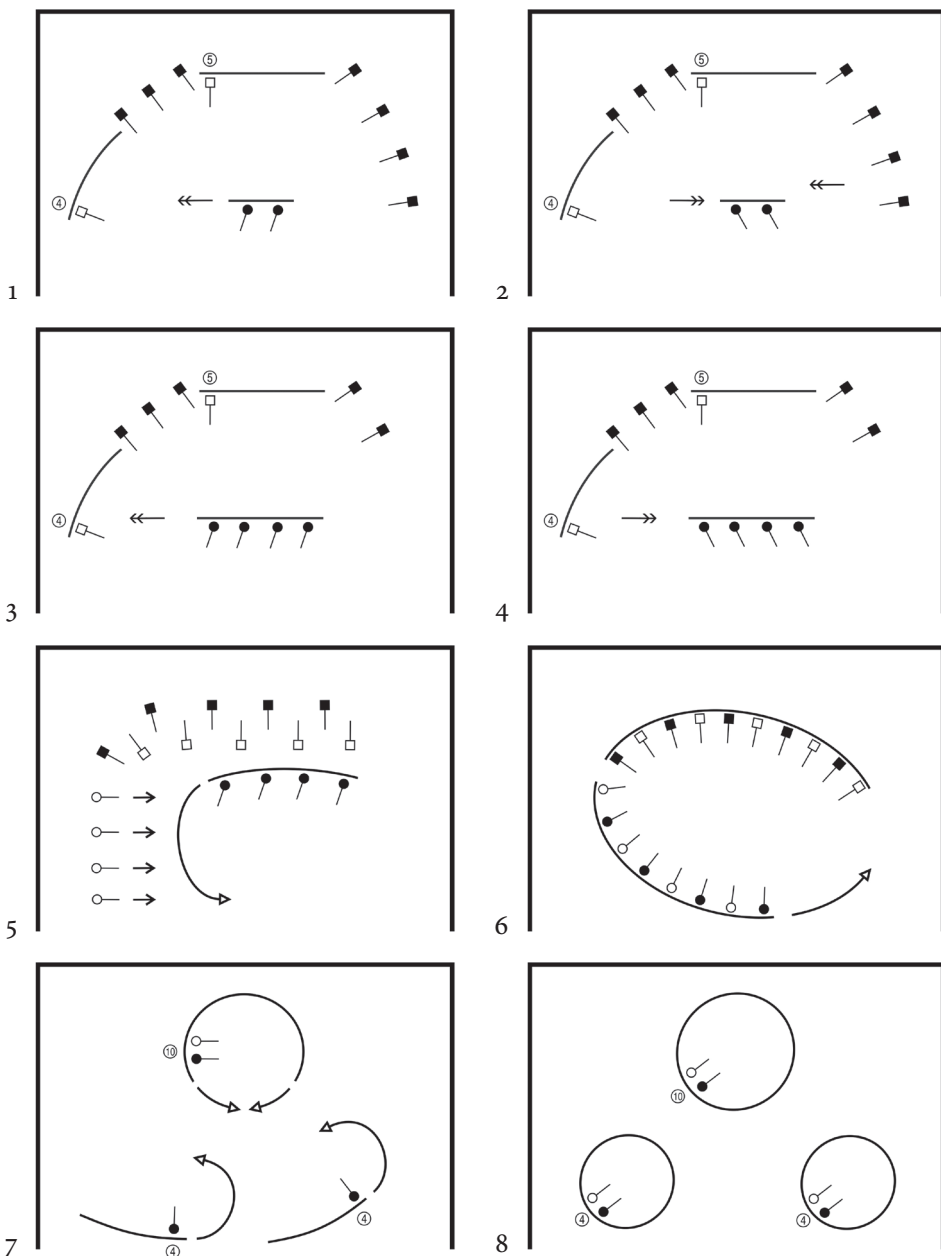
Пример 4а: моравци (А део)

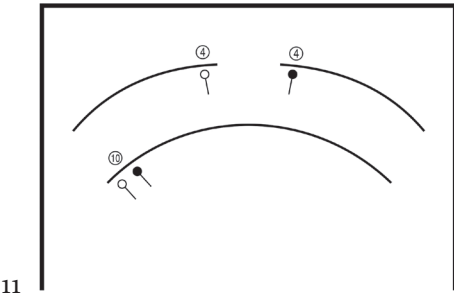
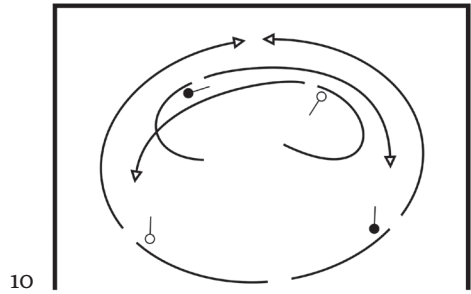
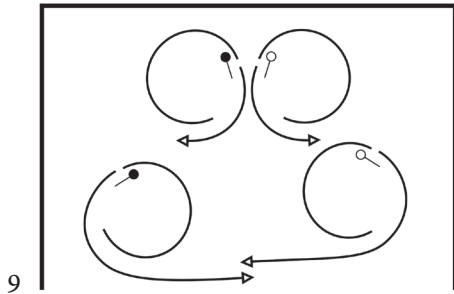


Пример 4б: *моравца* (делови А₃ и В)

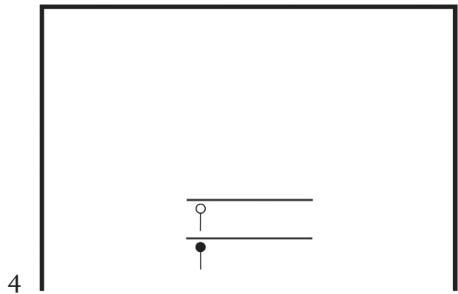
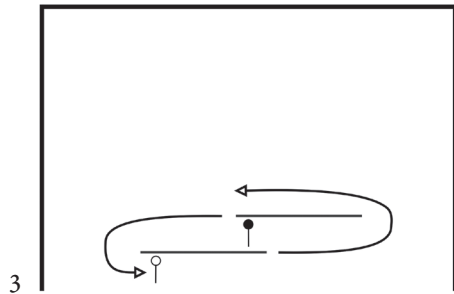
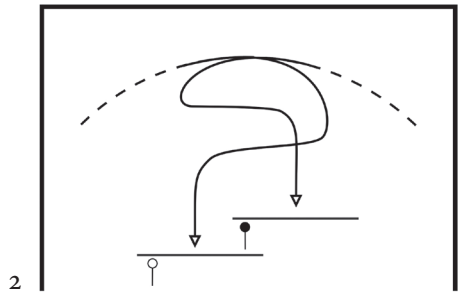
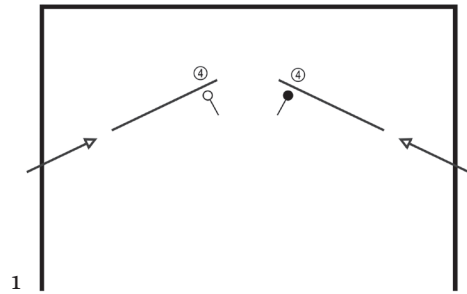
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

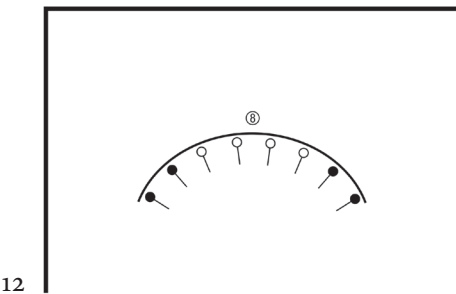
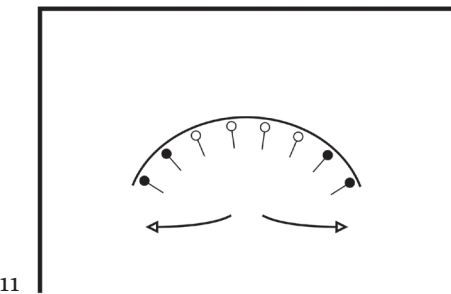
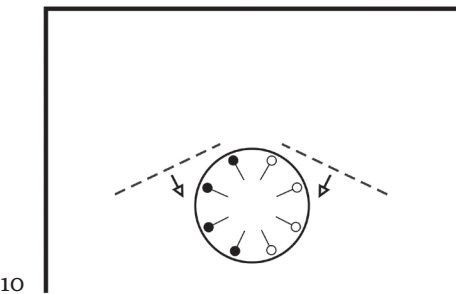
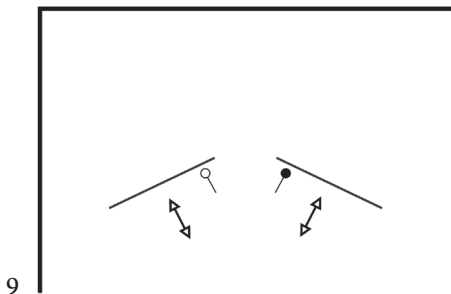
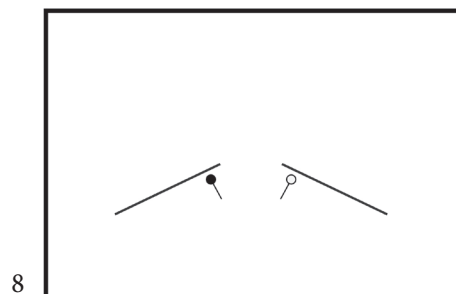
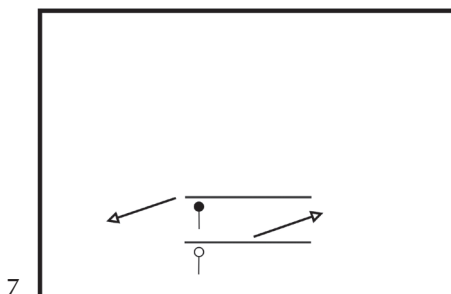
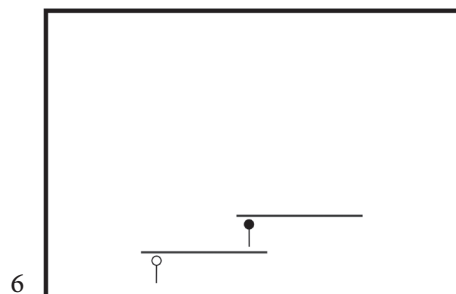
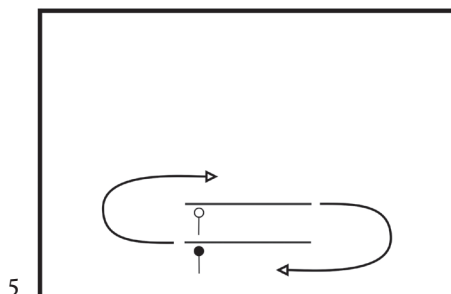
Пример 1: Ђоскок (хајд ђоведи весело)





Пример 2: чачак





НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Весна Бајић Стојиљковић
(према аранжману ансамбла "Коло" из Београда)

ЧАЧАК

$\text{♩} = 180$ Bm

5

12

18

D.S. al S. 3x

ОЈ, ЛЕЛЕ, СТАРА ПЛАНИНО

$\text{♩} = 40$

23

Ој, ле - ле, Ста - ра пла ни - но, по теб' сам че - сто о - ди - о.
По теб' сам че - сто о - ди - о, с' де - вој - кам ов - це чу - ва - о.

A

ШЕСТОРКА

$\text{♩} = 120-180$ Hm

32

44

Fine

Em

56

68 Am

80

92 Em

102 D.C. al Fine

Назив КНИ (Тотус)	Игре из Србије						завршни део		
	уводни део		развијени део						
Делови драматуршке композиције	увод	I. поскок (Хард`поведи весело)	II. Ти, мамо, ти, девојко	III. Ђурђевак (Ој, девојко, душо моја)	IV. Играле се делије	V. чачак	VI. Ој, леле стара планино	VII. иесторка	VIII. моравац
Појединачне игре									
МУЗИКА									
Одсези	U	[A] [A ₁] 32 32 [A ₂] 32	[A] [A ₁] 16 8	[A] [A ₁] 16 16 [A ₂] [A ₃] 16 32	[A] [A ₁] 32 32 [A ₂] 32	[A] [A ₁] ... [A ₉]	[A] 16	[A ₁] [A ₂] 32 32 [A ₃] [A ₄] 32 20 [A ₅] 32	u [A] [A ₁] ... [A ₇]
Делови		A B 16 16 Až+m 16 Bž+m 16 A B 16 16	Am B 16 8 Až B 16 8	A B 8 8 Am Bm 8 8 Až Bž 8 8 Am Am 8 8 B B 8 8	Am Am 8 8 Bž+m Bž+m 8 8 Am+ž Am+ž 8 8 Bž+m Bž+m 8 8 Až+m Až+m 8 8 Bž+m Bž+m 8 8	A x 10 12	Am, m+ž 8 Am+ž 8	(A B A ₁ Bv) x 3 8 8 8 8 A _v A _v Bv 8 8 4 A B A ₁ Bv 8 8 8 8	u (A A ₁ B B) x 6 16 8 8 8 8 A A ₁ B Bv 8 8 8 8

Фразе	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 8 8 8 8 /исто/ F	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 8 8 4 4 /исто/ C (f)	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 4 4 4 4 /исто/ F --- B-ES	$\underline{A} \underline{B} \underline{A} \underline{B}$ 4 4 4 4 $\underline{B}_1 \underline{A}_1 \underline{B}_1 \underline{A}_1$ 4 4 4 4 /исто/ es	$\underline{A} \underline{B} \underline{C}$ 4 4 4 4 /исто/ (b, c, g) x 3 + g	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B} \underline{A} \underline{A} \underline{B}$ $\underline{B} \underline{B}$ 4 4 4 4 4 4 4 4 /исто/ he eeh	$\underline{u} \underline{u} \underline{A} \underline{A} \underline{A}_1 \underline{A}_1$ 8 8 4 4 4 4 $\underline{B} \underline{B} \underline{B} \underline{B}$ 4 4 4 4 /исто/ D7 G C D G C D G
Тонални план	F	C (f)	F --- B-ES	es	(b, c, g) x 3 + g	he eeh	D7 G C D G C D G
Укупан број музичких тактова	96	48	80	96	120	164	240
Појединачне игре	Увод I. поскок (Хајд` поведи весело)	II. Ти, мамо, ти, девојко	III. Ђурђевка (О, девојко, душо маја)	IV. Нерале се делије	V. ччак	VI. Ој, лепе стара планино	VIII. моравца
ИГРА – кинетички план							
Одсеци	/	[A] [A ₁] 32 32 [A ₂] 32	[A] [A ₁] 16 8	[A] [A ₁] 32 32 [A ₂] 32	[A] [A ₁] ... [A ₁₁]	[A] 24	у [A] [A ₁] [A ₂] 16 16 48 16 [A ₃] [A ₄] [B] [A ₅] 16 16 32 16 [A ₆] [A ₇] [A ₂] 16 16 16

Делови	/	- и 88 ААВВВВ 884444 ААВВВВ 884444	ААВВ 888 ААВВ 888	и А 88 АА 88 АА 88 АА 88 ААs 86	ААВВ 888 ААВВ 888 ААВВs 8884	ААВВ 888 ААВВ 888 ААВВs 8884	ААВВ 888 ААВВ 888 ААВВs 8884	Ах5 Ах7	А А1 168	А А1 А1 14141414 А2 А2 А2 А2 14141414 А3 А3 1414	и А А1 А1 А1 161616161616 А2 А3 А4 161616 В В1 1715 А5 А6 А7 А2 16161616
Фразе		ААВВ 4422 /исто/	ААВВ 4444 /исто/	АА 44 /исто/	АА1 В В1 4444 /исто/	АА В В1 4444 /исто/	АВ 55 /исто/	АВ 55 /исто/	А А1 А1 464 /исто/	А А А1 А1 8888 А2 А2 А3 А3 А4 А4 888888 В С В С В1 С1 В1 С1 45353534 А5 А5 А6 А6 А7 А7 888888 А2 А2 88	
Кинетичка фактура		Мј	Мс	Мј	Мј, прелазак у Мс са другим одсекком	Мј	Мс	Мс	Мј	Мј	Мј

Назив игре/песме	Увод	1	2	3	4	5	6	7	8	
		поскок (Хајд` поведи весело)	Ти, момо, ти, девојко	Ђурђевка (Ој, девојно, душо моја)	Играле се делије	ччак	Ој, леле стара планино	шесторка	моравач	
Делови драматуршке композиције	Уводни ДЕО	РАЗВОЈНИ ДЕО								ЗАВРШНИ ДЕО
ИГРА										
заједничка		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
момци		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
девојке		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
ПЕСМА										
заједничка		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
момци		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
девојке		↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	
ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА										
ритам	ad lib.	2/4	2/4	3/8	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	
темпо (♩)										
200										
150										
100										
50										
време (min)										
укупно време	30"	1'03"	57"	1'10"	1'04"	1'22"	2'24"	2'13"		
10'43"										

Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ Игре из Србије Олге Скворан и Љубомира Бошњаковића

„Косо моја, косо бренована“, иџре из Шумадије

- ❖ Аутор кореографије: Десанка Деса Ђорђевић
- ❖ Аутор музичке обраде: Борислав Бора Јанковић
- ❖ Изводи: КУД „Градимиr“, Београд
- ❖ Година настанка: 1972.

Кореографија *Иџре из Шумадије*,⁸ понегде називана и по првом стиху песме *Косо моја, косо бренована*, састоји се од уводне песме *Мој грађане* и осам игара које следе једна за другом, а које се врло јасно могу издвојити из кореографске структуре. То су: *шејња* или *шејна*, *велико моравско коло*, *криво куче*, *качерац*, игра уз песму *Косо моја, косо бренована*, *џрозница*, *врачарка* и *арайско кокоњешће* (видети табеле 1 и 2 у прилогу).

Сагледавањем анализе формалног плана музике и игре (табела 1) може се уочити потпуно поклапање музике и игре на нивоу одсека, односно, појединачне игре. У погледу дужине трајања кроз број тактова, и музички и играчки делови су потпуно складни, а почетак обрасца корака подудар се са почецима музичких делова. Кореографију можемо поделити на три дела који чине делове драматуршке композиције кроз уводни, развојни и завршни део. У сваком од њих садржане су једна или више игара, према одређеним заједничким карактеристикама. Уводни део чини песма *Мој грађане* и прве две игре – *шејња* и *велико моравско коло*. Развојни део се састоји од пет следећих игара: *криво куче*, *качерац*, *Косо моја*, *косо бренована*, *џрозница*, *врачарка*, у оквиру којих је запажена прва кулминациона тачка у игри уз песму *Косо моја, косо бренована*, те значајнији развој у следећој игри *џрозница*, а затим постепени пад пред завршетком развојног дела у игри *врачарка*. Завршни део је обухваћен игром *арайско кокоњешће*.

Музику за КНИ изводи оркестар КУД-а „Градимиr“ у класичном саставу оркестра, који чине хармонике (на снимку су присутне чак три), виолине, фрула, саксофон, контрабас, гитара, бубањ (са чинелом). На самом почетку може бити перципиран народни звук, уз мноштво украсних тонова.

Увод у кореографију чини, како је речено, песма *Мој грађане*, коју у дијалогу певају момци и девојке. Два играча, која ће касније започети игру, постављена су у предњи план, у тројке са две девојке на обе стране, стварајући тако симетрију у простору. У том мизансцену девојке најпре певају прву строфу песме, а за време друге строфе коју певају момци, поменути два момка се издвајају из тројки и прилазе централном делу позорнице. У тако постигнутом мизансцену момци и девојке затим отпевају заједно и трећу строфу песме.

⁸ Кореографија се налази на редовном репертоару КУД-а „Градимиr“ из Београда. За ову анализу видео-снимак је преузет са интернет странице: <http://www.youtube.com/watch?v=W9jdlFjHuwU>
Пристап 15. 5. 2013.

Мој драгане, цело лето прође
како мени никако не дође.

Ја би` дошó, али немам куда,
твоја мајка заградила свуда.

Одстранићу стазе и богазе
да би могли момци да долазе.

На музичком плану смењују се дурски тоналитети D (за време инструменталног увода, прве и треће строфе), односно, G-дура (за време друге строфе, док певају момци). Фрула је звучно истакнута већ у првој певачкој строфи (као звучно обogaћење у извођењу трилера у високом регистру, али и водеће мелодије). Хармоника је, међутим, ипак водећа у остваривању „стабилности“ мелодијске линије, увођењу певача, остваривању прелазних линија, хармонских „блокова“ и т. сл.

Прву игру *шейњу* или *шейу* започињу поменути два момка, а након уласка прве девојке између њих, колу се прикључују и остали парови. Занимљив детаљ у игри представља кретање, односно, померање другог играча за једно место уназад приликом уласка сваког новог пара. На крају, овај играч прелази на место последњег играча у колу, између две девојке. Играчи постепено формирају отворено коло које се такође постепено затвара образујући скоро затворено коло (графички приказ, пример 1). Играчи се држе под руку. Динамичности игре доприносе, дакле, промене позиције другог играча, смењивање обрасца корака и постепено грађење формације кола.

Иако је простор сада попуњен формацијом отвореног кола, он је у овом тренутку, на почетку кореографије, најприкладнији. *Шейњом* је, иначе, у народу започињао сваки играчки догађај или игранка, а посебном је чини то што игру започињу два момка. Ауторка се у потпуности држала овог обичаја, уклопивши га у структуру кореографије у довољном временском трајању (од непуних осам минута, колико траје цела кореографија, прва игра обухвата свега један минут). Уводни делови кореографија који почињу *шейњом*, или лаганијом игром, омогућавају даљу логичну градацију, постепено уводе гледаоца у кореографски ток и обезбеђују довољно времена за праћење његовог развоја.

Игра се састоји од једног играчког (А) и два музичка дела (А В). У току кореографије образац *шейње* се појављује у три варијанте (А А₁ А_в), од којих се свака понови четири пута (табела 1). Варијанте образаца корака се изводе на сваки почетак музичког одсека. Музички одсеци се, такође, издвајају, према тоналној промени – први одсек је извођен у А, други у D, трећи поново у А-дуру. Звучна реализација оркестра слична је као у песми – изражена је

доминантна улога хармонике и фруле, али и виолине, чије се улоге смењују у сваком одсеку.

Одмах за *шејњом*, у нешто бржем темпу и истој формацији, без мелодијског прекида, игра се наставља **великим моравским колом**. У овој игри два играча са супротне стране, коловођа и момак са центра формације, поведу свако своје коло. Током извођења четири музичка дела (А В С D) у истом тоналитету А-дура, изводе се и четири играчка, с тим што се у трећем и четвртом обрасцу играчи поделе. У једном полукругу играчи настављају са извођењем *йовозној* или *йовозијној кола* као варијанте обрасца *кола у шри* (Аv Аv), док играчи у другом полукругу изводе симетричан образац корака понављајући исту четворотактну фразу и у леву страну (кинетограм, пример 1). На овај начин образована је *йоликинејтика*, која подразумева, како је већ речено, истовремено извођење различитих образаца корака од стране две или више група играча.

Осим у овој игри, поликинетика се јавља у овој кореографији и у играма *врачарка* (у току другог дела) и у *арайском кокоњешти* (у деветом играчком делу) – и једно и друго у извођењу две групе играча. Поликинетика је на поменутих местима функционално детерминисана, пре свега, развијањем просторног плана.

Са играма *шејња* и *велико моравско коло* завршава се уводни део кореографије. Обе игре изводе и мушки и женски играчи, начин повезивања играча је исти – под руку, присутне су по три варијанте обрасца корака, а основна формација је коло, односно, два отворена кола која се на крају споје у једно, са извођачима окренутим лицем према публици.

Доминантну улогу у вођењу мелодије има хармоника, док остали инструменти допуњују звучност повременим ускакањем у одређене сегменте музичког тока (на пример, саксофон) и то, пре свега, у једногласном извођењу. Други глас образује друга хармоника, док виолине линијама попуњавају средњи звучни регистар. Генерално, хармоника као водећи инструмент остварује динамичност мелодијског тока променом регистара и октава.

Развојни део кореографије почиње игром **криво куче** и попутно другачијом концепцијом кинетичког и просторног плана. Игра је представљена са једним обрасцем корака који се изводи шест пута (део А), док се на музичком плану појављује дводел (А В) у А-дуру и репетиција другог дела (В) модулирана за кварту навише, у D-дур. Сваки образац корака доноси промену на просторном плану, тако што се из једног затвореног кола формација дели на два мања, која се затим отварају и образују отворено коло. Једноставно просторно решење реализује се кроз својеврсну драматуршку окосницу, излагањем, разрадом и завршетком. Игру изводе мушки играчи.

Потребно је истаћи да у овој игри постоји одступање између делова музике и игре. Док се у музици мењају контрастни музички делови А и В у развије-

нијој мелодици од по шеснаест тактова, у игри је све време заступљен исти образац корака у осмотактној целини. Недостатак варијантности на кинетичком плану компензован је, са једне стране, сложеносту обрасца корака у којем се јављају укрштени кораци у једну и у другу страну и мотив варалице, а са друге стране развијањем плана просторне композиције. Хармоника је и у овој игри доминантна, уз чујност виолине и фруле као допуњујућих, и то све у једногласном извођењу.

Из отвореног кола момци настављају следећу игру – *качерац*. Развијенијој мелодици у овој игри (А В А В С D D) приближава се и варијантност обрасца корака, те се дводелност ове игре приликом сваког од три понављања реализује другачије (кинетограм, пример 2). Другим речима, на кинетичком плану није присутан искључиво дводел као типичан облик ове игре (А В), већ се форма игре усложњава, варира (А В Вv В Av С С). Додати С део представља једну од варијанти обрасца корака ове игре, те је ауторка, услед потребе за преласком простора, увела само један сегмент из ове варијанте (прецизније, други део обрасца корака).

На просторном плану, промену чини увођење формације лесе са кретањем према предњем делу позорнице. Одмах након извођења једног играчког дела формација лесе се претвара у истом смеру уназад у затворено коло момака у којем изводе варирани образац корака А. Затим, момци „изврнутим“ колом напуштају простор игре и на самом крају коло се цепа на две половине. Занимљиво је приметити да је сложенија варијанта обрасца корака са оплићтајућим корацима приказана у формацији лесе на предњем делу позорнице, за време док су играчи фронтално окренути према публици и њој у најближој релацији. Тиме постаје извођење упечатљивије и визуелно делује снажније.

На музичком плану и даље хармоника остварује мелодијску стабилност, али се у одређеним сегментима мелодијског тока више чује и фрула. На тоналном плану присутан је тонални скок за секунду навише, из D у E-дур, у оквиру развојног дела игре, и то у тренутку када играчи образују формацију лесе на предњем делу позорнице. У оквиру последњег музичког дела D изведена је још једна модулација, којом се припрема тоналитет D-дура, у ком девојке започињу следећу игру уз песму *Косо моја, косо бренована* (нотни запис), што у играчком смислу представља контраст након опсежног мушког играчког корпуса у играма *криво куче* и *качерац*.

Иако нема варијанти у обрасцу корака, основни образац је сам по себи довољно сложен и занимљив (кинетограм, пример 3). Игра је једноделна и у кореографији се понавља шест пута, а музички део се у потпуности поклапа са играчким. У игри је присутна и подела, односно, наизменично извођење двеју група женских играча, у својеврсном дијалогу и у различитим просторним формацијама – леси и затвореном кругу (графички прикази, пример 2).

Певачки и инструментални делови испраћени су и музички променом тоналног плана, те се за време певане строфе мелодија песме изводи у D-дуру, док се инструментални део између певаних строфа изводи за кварту навише, у G-дуру, ради обogaћивања звучности (нотни запис). Песма је испевана једногласно, али други глас у паралелним терцама остварен је уз хармонику. За време певања, фрула остварује исту мелодију у горњем регистру. Такође, у инструменталним деловима између певаних сегмената песме, чује се двоглас у доследним паралелним терцама у извођењу двеју хармоника.

У досадашњем развојном делу игре су дефинисане смењивањем извођача, најпре мушких, затим и женских. Следеће две игре, *ћрозница* и *врачарка*, у извођењу мешовите групе играча, представљају други сегмент развојног дела кореографије. Игром *ћрозница* настављен је темпо претходне игре, те је и модулацијом у G-дур створен звучни утисак поновног извођења инструменталне мелодије песме, која се у овом тренутку слива у мелодију игре *ћрозница*. Звучна реализација, такође, остаје доследна претходној, уз наглашени двоглас двеју хармоника.

Пре него што се сасвим формира затворено коло мешовитих играча, женски играчи образују унутрашње, а мушки играчи спољашње коло. У току играња се одвојени женски и мушки играчи постепено склапају у једно, које се затим цепа на три мања – два предња (од по шест играча) и један средишњи у позадини (са осам играча). Овакав мизансцен чини припрему за следећу игру, *врачарку*. Форма дводела игре и музике је сасвим подударна, а промена на тоналном плану из D у C-дур остварена је формирањем великог затвореног кола мешовитих играча. У музичким В деловима остварује се динамичност сегментата кретањем напред/назад, односно, кретањем играча у стварању новог мизансцена са три затворена кола.

Након игре *ћрозница* следи игра *врачарка* у споријем темпу, те је скок из бржег у спорији темпо решен краћом паузом на плану музике и игре (пауза би требало да буде, ипак, нешто дужа). У формалном смислу, музички делови обухватају две репетиције тродела (ABC, ABC), реализоване најпре у G, затим у C-дуру, док се у игри такође јавља тродел, али мање очигледан него у музици (AA₁/A'B, A₁A'B).⁹ Контрасту у игри доприноси други део, у ком се развија динамичност захваљујући путањама кретања. Први и трећи играчки делови остварују, међутим, статичне сегменте. План просторне композиције се врло динамично развија – из три мања круга различите величине прелази се у затворено и отворено коло иза њега. Већ у следећем делу се затворено коло дели на две половине, чиме је успостављена симетрија у простору, да би се, затим, из мешовитих формација издвојиле девојке и образовале затворено коло у средишту позорнице (графички приказ, пример 3).

⁹ У музичким облицима се оваква форма назива прелазним обликом између дводелне и троделне песме (Skovran i Perićić 1991: 77–80).

Након генерал-паузе најпре се перципира промена у звучности оркестра, те насупрот досадашњем врло заступљеном хармоникашком звуку, водећу улогу у финалној игри **арайско кокоњешће** преузимају виолине. У појединим сегментима, међутим, основну мелодијску линију појачавају и други инструменти, хармоника, фрула, али и флаута. Осим промене у звучности, у овој игри чује се и најразвијеније мотивско и фразно обогаћење, као и обогаћење на плану музике, која у формалном и драматуршком смислу чини засебну целину – завршни део.

Игра почиње у спором темпу са краћим уводом. Тоналност је сада у молској сфери с и g-мола. У овој игри се музички и играчки делови, као и фразе, не поклапају сасвим. На кинетичком плану јављају се обликотворни принципи понављања и промене, док се у музици запажа најпре промена, затим понављање. Осим тога, у музици постоји пет контрастних делова (A Av B C D), док их је у игри чак седам (A B Bv C Cv B₁ Av), што је потпуно неочекивано, јер класичан или уобичајени принцип изградње кореографског тока подразумева већу варијантност музичких делова у односу на играчке. Образац корака представља тип кола у три, а варирања су постигнута мотивима поскока на једну или обе ноге, преплетима, уситњавањем и варалицама-преплетима (кинетограм, пример 4).

У овој игри, ауторка и даље остаје доследна доминантној формацији кола, отвореног и затвореног, са краћим уметањем формације лесе у сред развоја просторне композиције. На самом крају, након формираног мизансцена једног затвореног кола долази до разбијања формације на четворке, двојке (по две девојке) и соло (четири момка) који кружним путањама кретања напуштају простор позорнице (графички прикази, пример 4).

Сумирајући резултате анализе може бити закључено да је форма кореографије врло јасна и целовита, а томе доприноси међусобна повезаност појединачних игара на нивоу различитих параметара игре и музике. Осим тога, тријадна структура драматуршке композиције предочена кроз уводни, развојни и завршни део, такође је врло јасна и омогућава праћење кореографије попут приче. Драматуршко вођење кореографског тока је, такође, заступљено на нивоу појединачних игара. Свака појединачна игра у кореографији представља мању, засебну целину. Ауторка је свакој игри дала довољно времена и простора да је прикаже, развије и закључи. Другим речима, ауторка је сваку игру драматуршки обрадила на кинетичком и просторном плану. Притом је водила рачуна шта свакој игри претходи и шта јој следи, како би направила довољно добре спојеве између игара. Исто се може рећи и на плану музике – свака игра је, пре свега, тонално припремана претходном.

Кореографски садржај, а у оквиру њега кинетичка димензија, ослоњена је првенствено на аутентичне (изворне, народне), на терену забележене или записане обрасце корака. Ауторка би најпре приказала инваријантни образац корака, а затим и његове варијанте. У оквиру сваке појединачне игре, такође, врло јасно се могу уочити све особености играчког обрасца: образац корака, варијанте, формација, повезивање играча, путање кретања и др.

У зависности од многих чинилаца, варирање обрасца корака није присутно у свакој игри у оквиру кореографије. Постоје игре у којима је ауторка приказала три до четири варијанте (на пример, *шејња*, *велико моравско коло*, *качерац* и *арайско кокоњешње*), док са друге стране, постоје примери игара где је више пута поновила основни образац корака без икакве промене (на пример *криво куче*, *Косо моја*, *косо бренована*, *ірозница*), што су, занимљиво, игре позициониране у развојном делу кореографије. Варијациони принцип је најинтензивније примењен у завршном делу, како би се постигло упечатљивије финале.

Већи део приказаних варијанти образаца корака је ауторка забележила у сеоској пракси (изузетак у томе представљају одређене варијанте у игри *качерац*). Потребно је, такође, указати на то да је ауторка игру *врачарку* искомпановала, што је учињено потпуно у духу народних игара ове области. Недостатак значајнијег мотивског варијационог рада на нивоу образаца корака компензован је увођењем поликинетике, али, још у већој мери, развијањем плана просторне композиције (смењивањем формација и статичних и динамичних сегмената).

Иако је план просторне композиције унеколико развијенији, кроз његов развој се такође огледају стилске специфичности региона Шумадије. Ауторка је сваку игру приказала у њиховим елементарним формацијама, како су забележене на терену, односно, већи део простора испуњен је формацијама отвореног и затвореног кола и њиховим варијацијама, али је додавала и нова просторна решења. У нова просторна решења спада формација лесе.

Формација лесе свакако није елементарна формација забележена на терену у Шумадији, међутим, значење и функција лесе у кореографском делу може бити вишеструко и не односи се увек на приказ карактеристичне формације одређеног региона. У игри *качерац* лесу формирају мушки играчи на предњем делу позорнице, док у игри *Косо моја*, *косо бренована* две мање дијагоналне лесе формирају женски играчи. Значење и функција лесе су у обе игре истоветни – да се јасније прикаже корак који је занимљив и сложен, јер њиме играчи могу да искажу техничку спретност и уиграност. Поред тога, у игри *Косо моја*, *косо бренована*, женски играчи остварују и одређени дијалог кроз наизменично играње. Леса је овде, дакле, функционално детерминисана односом према публици или дијалогом играча, а тежња кореографа била је да се играчи отворе према публици и да јасније прикажу корак који би у формацији кола био

мање видљив. У оба случаја, формација лесе није посматрана као својеврстан отклон од традиције.

Развијање просторне композиције у овој кореографији врло је поступно, готово да се и не примећује у ком тренутку је дошло до промене, а промена је остварена. Рад на просторној композицији подразумева управо принцип поступности – формације природно настају и сливају се једна у другу (на пример, отворено коло, затворено коло, три затворена кола или отворено коло, лесе, затворено коло). Остваривање симетрије просторног плана (пре свега латералне, са поделом простора на десну и леву половину), значајан је композициони поступак у овој кореографији.

Путањама кретања (ПК), од којих су најчешће присутне криве заобилазне (2³), ауторка је остварила потребну динамизацију у развојном делу кореографије, у којој постоји опасност од монотоније и смањења динамичности. На овај начин подстакнута је значајнија активност код играча, а код публике већа пажња. Генерално, у кореографији је успостављен потребан баланс између статичних и динамичних сегмената КНИ, а тиме и потребна динамизација кореографског тока.

Следећи врло битан чинилац у изградњи кореографске композиције јесте **родна подела** извођача. Смењивање мушких и женских извођача као носилаца појединачне игре или само сегмента у КНИ представља важан структурални елемент који, поред осталих елемената, има утицај и на драматуршко обликовање кореографије (на пример, почетак развојног дела), али може бити и један од композиционих принципа у оквиру рада на просторном плану појединачне игре (на пример, *криво куче, качерац, Косо моја, косо бренована*). Услед јасне поделе извођача, појединачне игре могу бити именоване *мушким, женским или заједничким*. Након заједничких игара *шећње* и *великој моравској кола*, следе две мушке игре *криво куче* и *качерац*, затим женска игра уз песму *Косо моја, косо бренована* и поново заједничке игре *ћрозница, врачарка* и *арайско кокоњешће*.

У вези са композиционим поступцима у оквиру изградње појединачне игре, потребно је истаћи и увођење **дијалога између играча** што је најочигледније у оквиру уводне песме *Мој драјане*. Даље у кореографском току дијалог на плану игре није толико приметан, али у одређеном облику он, ипак, постоји: на пример, у игри *шећа*, када први играч обилази сваки пар који се укључује у игру, у игри уз песму *Косо моја, косо бренована*, у којој играчице наизменично играју у оквиру прве строфе, на почетку игре *ћрозница*, када момци образују коло око затвореног кола девојака.

На плану кинетичке и просторне фактуре преовлађују монофактурна решења, међутим има и полифактурних који на изванредан начин усложњавају и обогаћују кореографски ток. Полифактура у кинетици појављује се у играма

велико моравско коло и врачарка (то су игре на крајевима уводног, односно, развојног дела), док се на просторном плану полифактура појављује у играма *Косо моја, косо дренована, врачарка и арайско кокоњештије*. Градња кинетичке и просторне димензије је једноставна и јасна.




















На плану **музике за игру** може бити примећено доследно извођење мелодија игара у складу са обрасцима корака и обогаћивање мелодијског тока променама тоналног плана, најчешће на нивоу појединачних одсека. Модулације се најчешће поклапају са променама на кинетичком и просторном плану, те на тај начин подржавају визуелну слику КНИ. На плану оркестрације остварена је целовитост распоредом и звучношћу свих инструмената у оркестру. Доминантна мелодијска улога поверена је хармоници и, најчешће, фрули, која колоритом дочарава звук Шумадије. Виолински корпус значајно је запажен у завршном делу КНИ.

На хармонском плану могу бити примећена једноставна хармонска решења, ослоњена на дур-мол систем и основна тонална упоришта. Водећа мелодија је обогаћена најчешће паралелно вођеним терцама, што представља звучни колорит новије традиције централне Србије, а у извођењу хармоникаша врло типичан начин за свирање у дуету. Осим паралелних терци, мелодија је такође обогаћена мелодијским линијама које знатно употпуњују средњи регистар оркестарске звучности, а изводе их најчешће виолине, кларинет, флаута, понекад и прва хармоника.

Нарочито је приметно поклапање музике и игре на нивоу одсека, тј. појединачне игре, што значи да сваки почетак/завршетак игре представља и почетак/завршетак музике уз коју се изводи. Осим поменутог, врло је битно истаћи однос између музичког и играчког материјала на нивоу композиционог, односно, мотивског рада. На музичком плану се уочава значајнији мотивски рад у односу на играчки план, те је врло често музика компензујући фактор у односу на тренутке статичности обрасца корака или просторних решења. У паралелном вођењу музичког и играчког плана њихови узајамни односи могу бити и преовладавање једног над другим, допуњавање, и као посебно значајно, усаглашавање у завршном делу КНИ.

Узајамност кинетичког, просторног и музичког плана остварена је на све три релације: музика – кинетика, кинетика – простор и музика – простор. Најчешће присутна релација је музика – кинетика, остварена чак у четири игре. Следи јој релација на сва три нивоа музика – кинетика – простор, реализована у последње две игре и у самом средишту КНИ, чиме је подстакнута динамизација у првој половини развојног дела и у финалу. Најређе присутна релација је музика – простор, остварена само у једној игри (*криво куче*) чиме је на изванредан начин изазвано смирење на почетку развојног дела (табела 8). Све наведено резултира чињеницом да је ауторка базирала кореографско-компо-

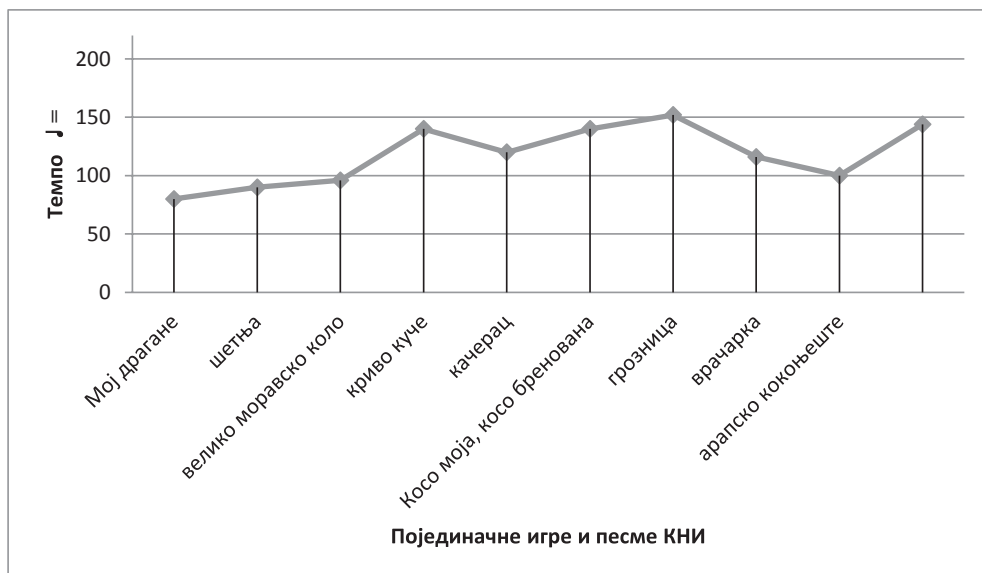
зициони рад на складности најпре образаца корака и мелодије игара, а затим и усаглашавања са планом просторне композиције, те да је на овим односима градила динамизацију кореографског тока.

Драм. комп.	уводни гео			развијни гео					завршни гео
	Увод	I	II	III	IV	V	VI	VII	
Одсек	Мој арапине	шеша	велико моравско коло	криво куче	качерац	Косо моја, косо бренована	трозница	врачарка	арайско кокоњештје
Муз.	—					—			
Кин.	—			—		—			
Прос.		—	—				—		

Табела 8: Узајамност музичког, кинетичког и просторног плана¹⁰

Кореографија је, дакле, грађена у свитној форми, чија је структура сачињена од већег броја игара које су распоређене (или следе једна другу) према одређеном ритму и темпу, као и мелодији уз коју се изводе. Динамизација ритма и темпа је у овој кореографији изузетно значајна, а може бити запажен следећи развој: креће се од лаганије игре, са градацијом темпа до одређене кулминације пред почетак завршног дела, затим смањивањем темпа, до ефектног завршетка у поновном бржем темпу (графикон 2).

¹⁰ Кривом линијом означени су динамични сегменти, док су правом линијом означени статични.



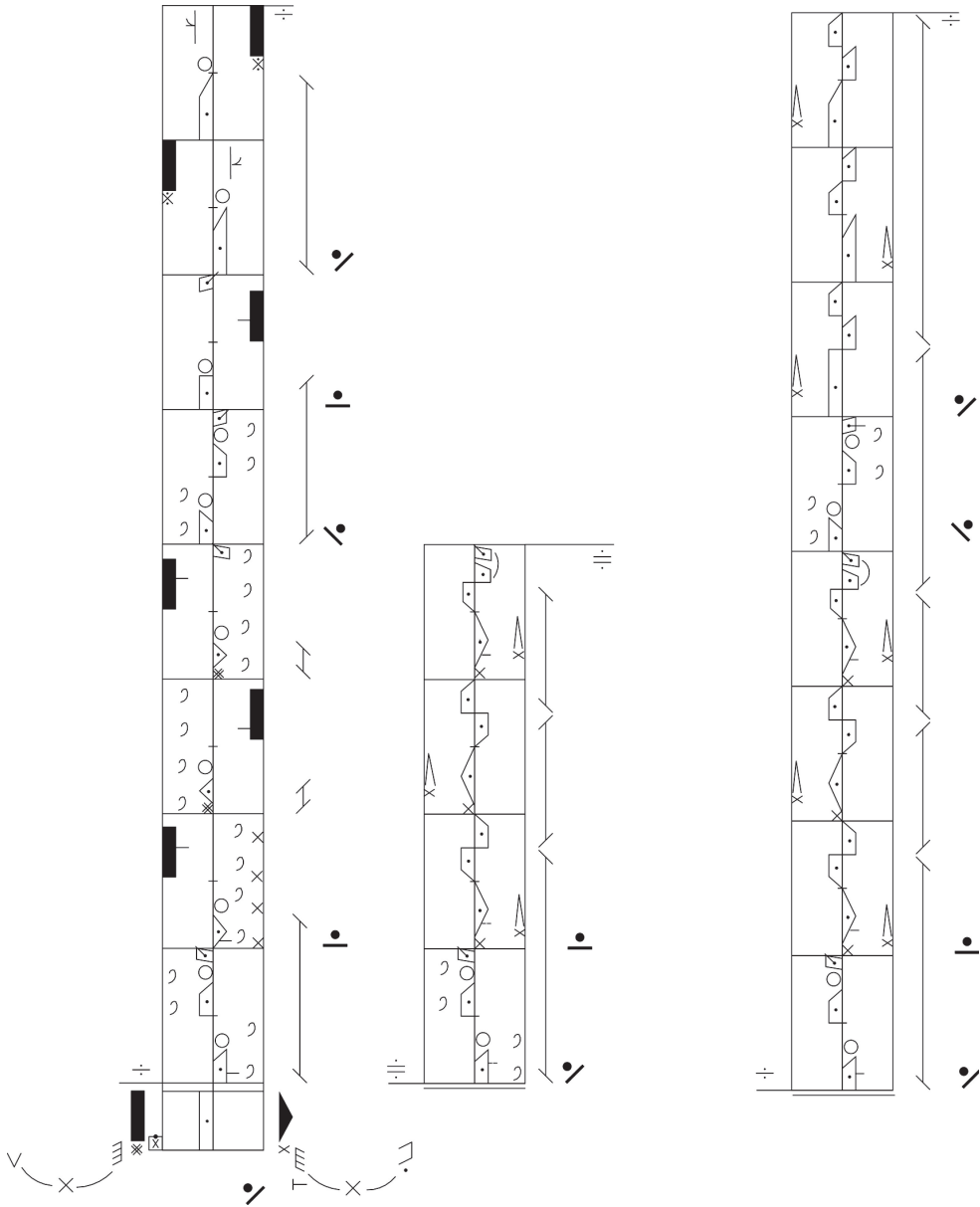
Графикон 2: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије *Игре из Шумадије*

У композиционом смислу, кореографија је прегледна и логички осмишљена. Радећи на узајамној драматургији игре и музике приметна је складност и повезаност између појединих сегмената кореографског тока. Понављање и промена, као основни кореографско-композициони принципи јављају се на оба плана – и игре и музике – те се узајамно допуњују.

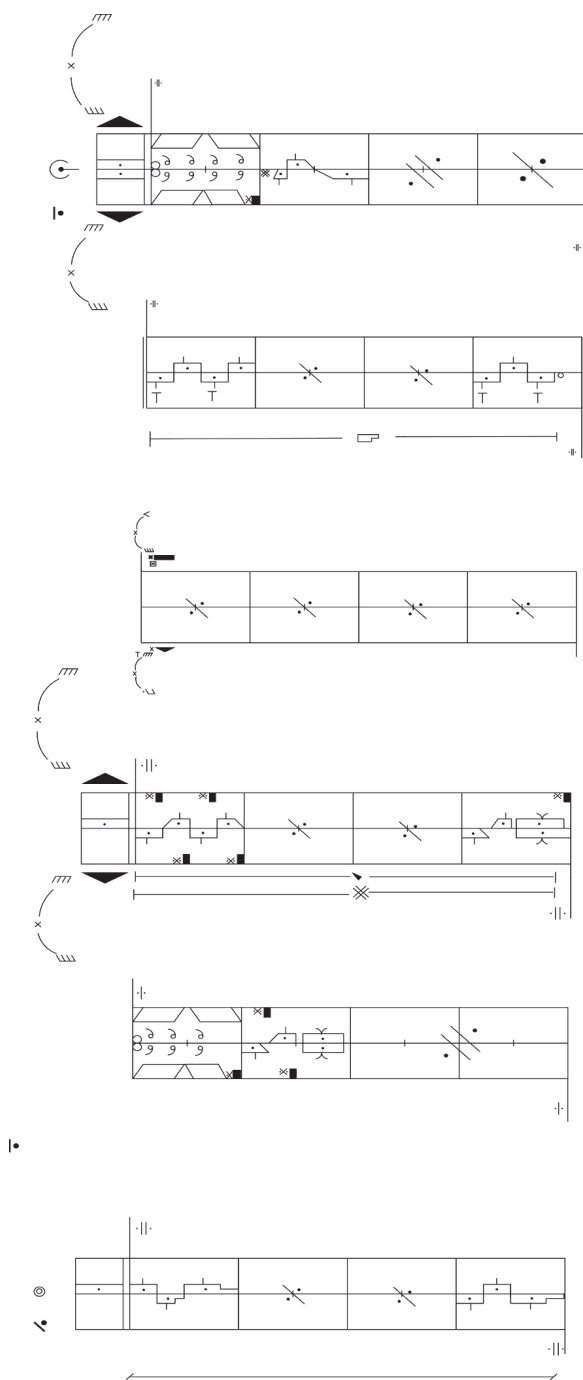
У начину извођења ове кореографије од стране играча и оркестра КУД-а „Градимиr“ из Београда могу бити запажени сви стилски елементи и особности шумадијског краја, нарочито у богаћењу мелодијске деонице бројним украшавањем од стране, посебно, водеће хармонике. Свакако је томе допринео и утицај аутора кореографије Десанке Ђорђевић и музичког сарадника Борислава Јанковића, који су на почетку седамдесетих година започели један нови правац у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у оквиру кореографске форме, који се развија и данас.

ПРИЛОГ

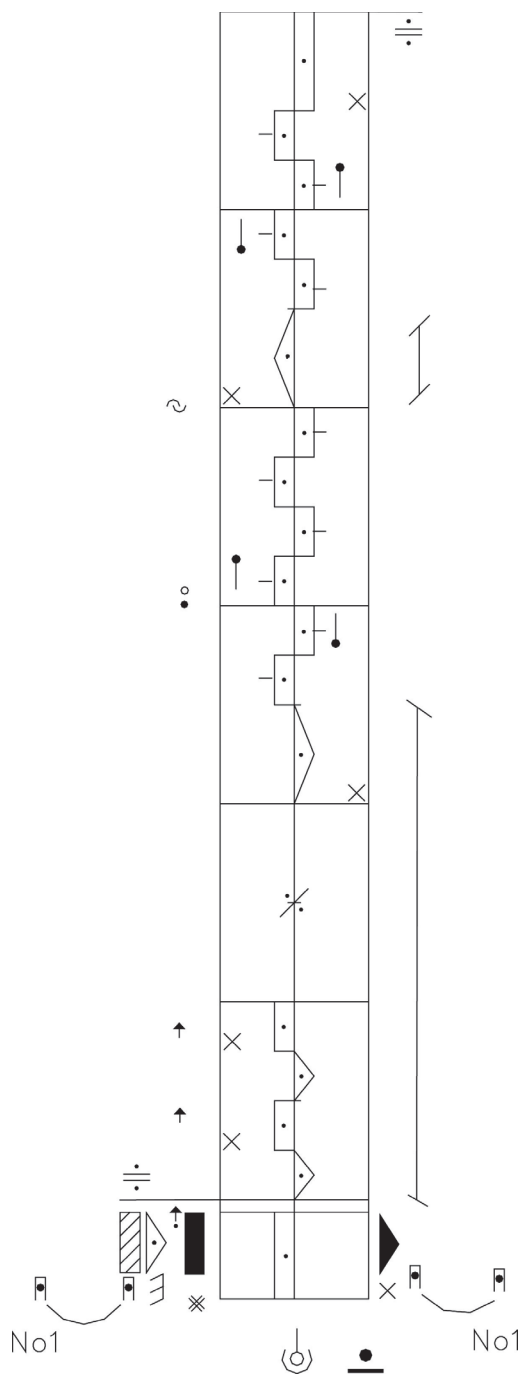
КИНЕТОГРАМИ



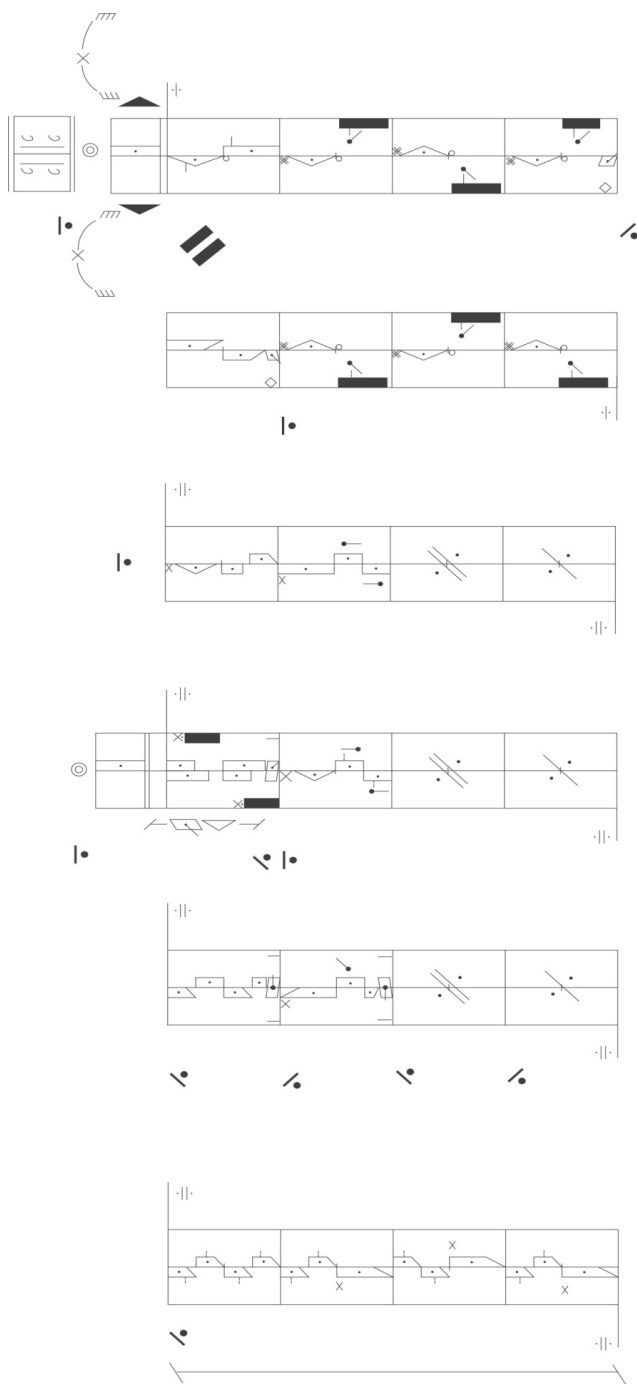
Пример 1: велико моравско коло (делови А, Ав и А1)



Пример 2: качерац (делови А, В, Вv, Av и С)



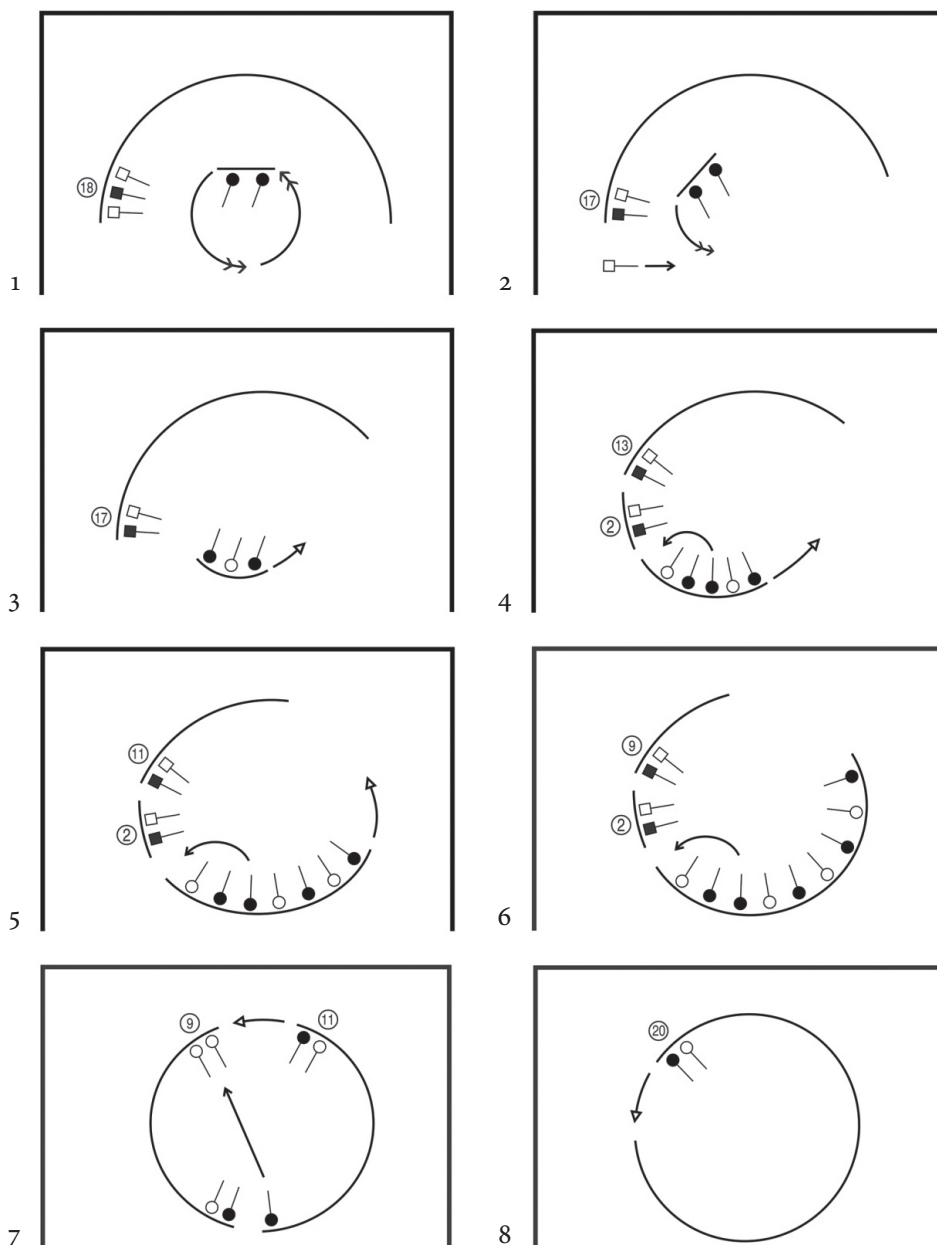
Пример 3: Косо моја, косо дренована



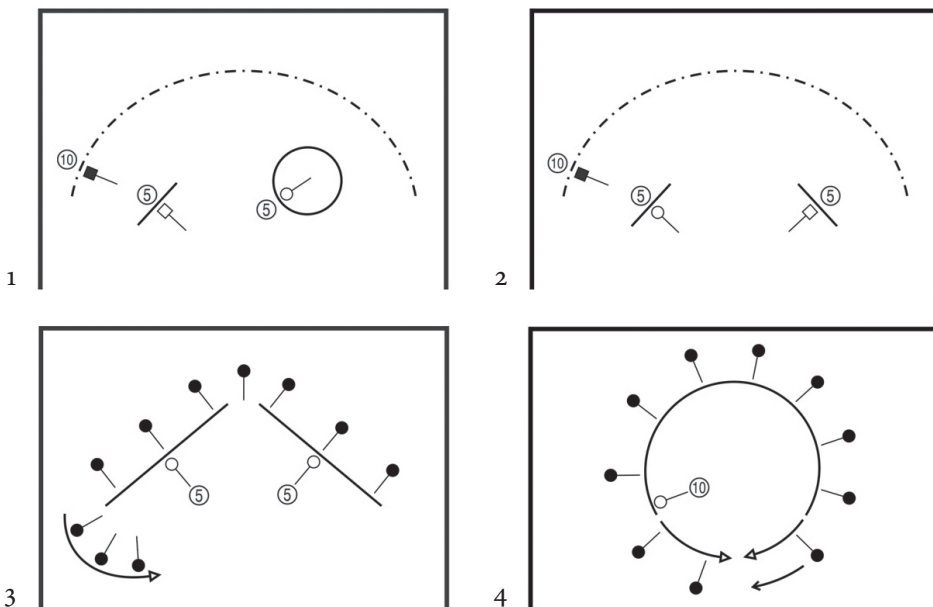
Пример 4: арайско кокоњешие (делови А, В, Вв, С и Св)

ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

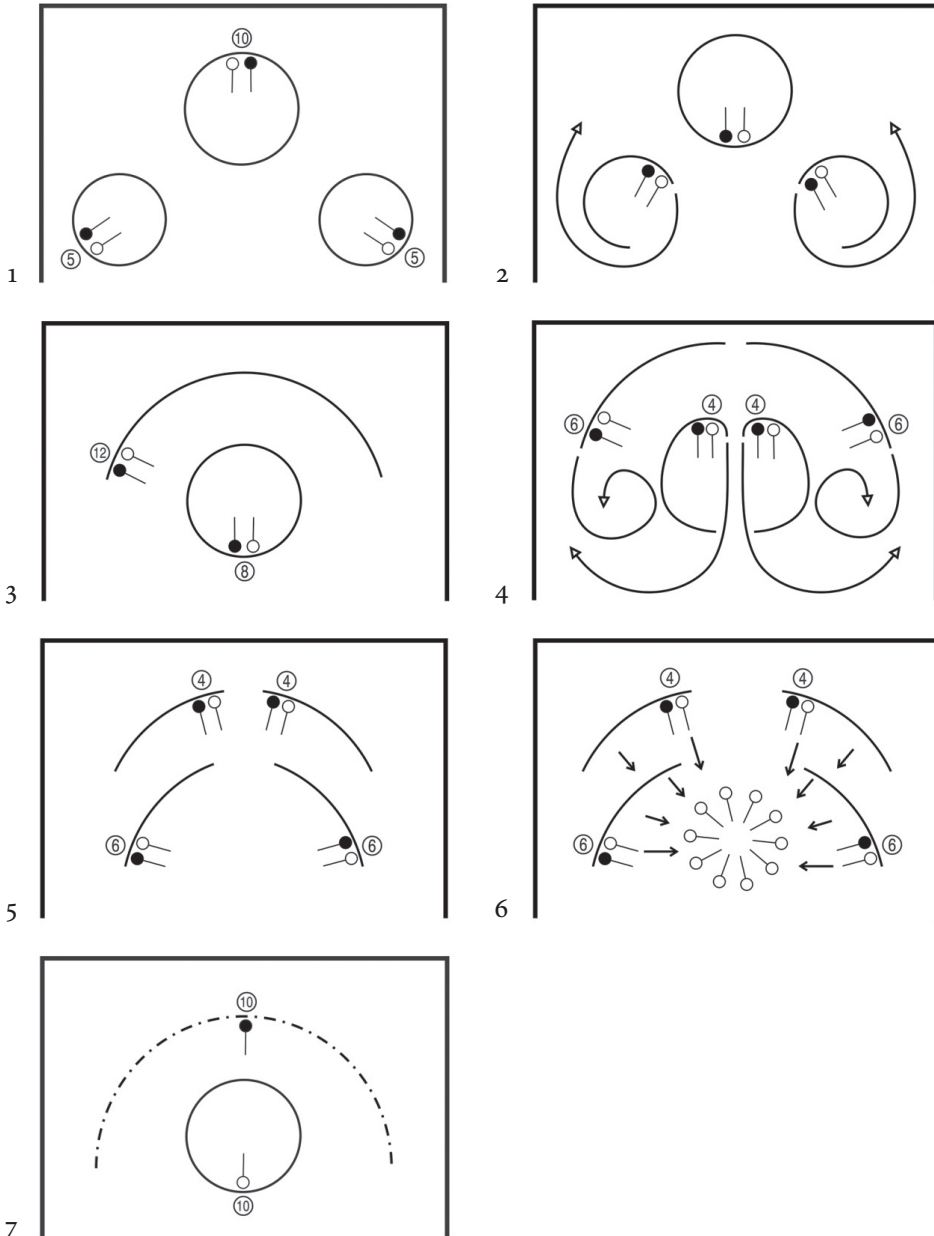
Пример 1: шејња



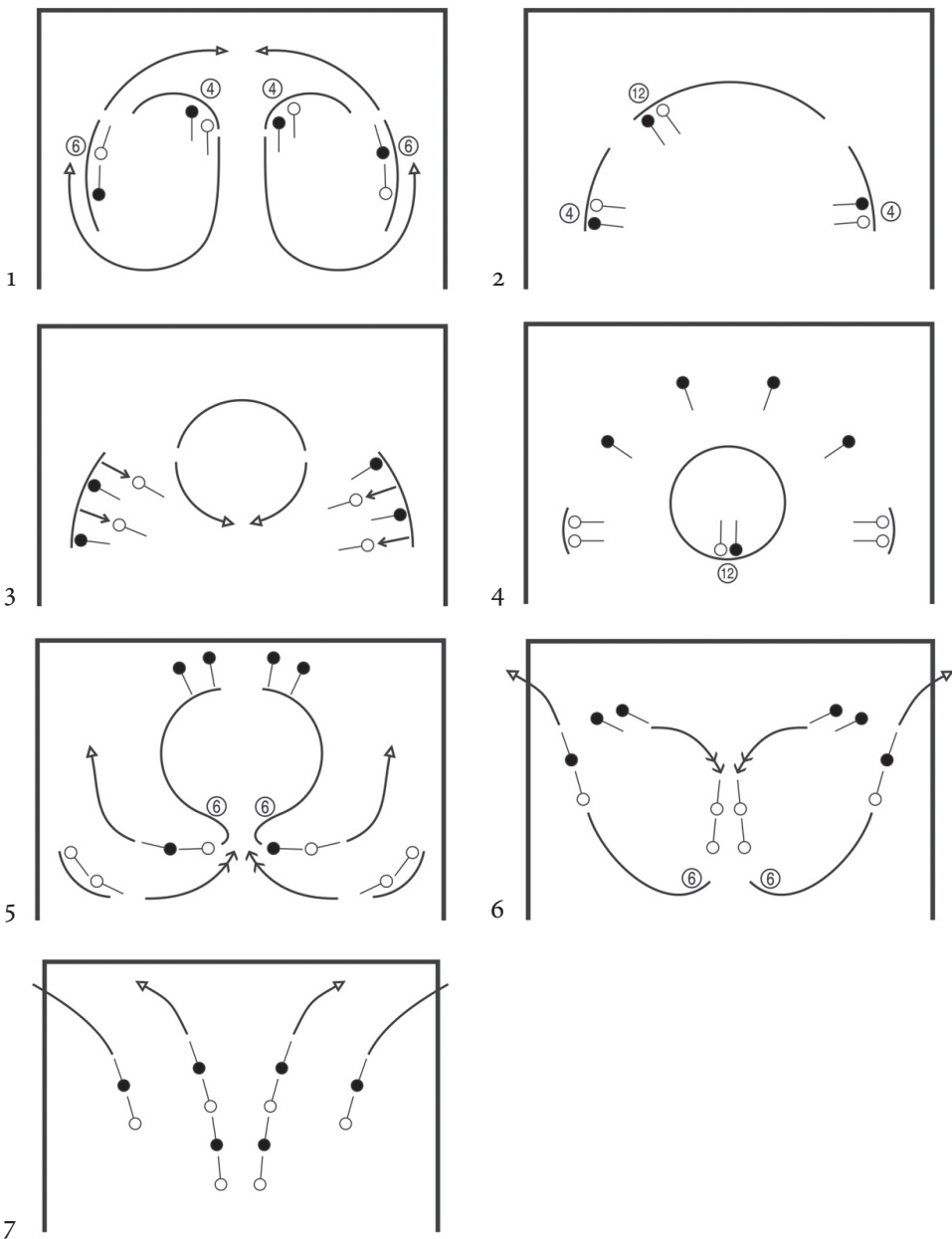
Пример 2: Косо моја, косо бренована



Пример 3: врачарка



Пример 4: арайско кокоњештје (финале)



НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Весна Бајић Стојиљковић
(према извођењу КУД-а "Традимир" из Београда)

КОСО МОЈА, КОСО БРЕНОВАНА

♩ = 140 **A** [♯]D



Ко-со мо-ја, ко-со мо-ја, ко-со бре-но-ва-на, ко-со бре-но-ва.

7 **A1** G



13 **A2** D



Ја због те-бе, ја због те-бе ос-та` не-у-да-на, ос-та` не-у-да.

КАЧЕРАЦ

♩ = 120 **A** D



25 **B** A⁷ D D A⁷ D



2

31 A1

37

B1

43

C1

49

D1

54

60

D2

66

70

Игре из Шумадије									
Назив КНИ (Тотус)	уводни део				развијни део				завршни део
	Увод Мој драгана	I. шета	II. велико моравско коло	III. криво куче	IV. качерац	V. Косо моја, косо брегована	VI. грознаца	VII. врачарка	VIII. арапско кокоњаште
МУЗИКА									
Одсеци	[A] 36	[A][A] 16 16 [A] 16	[A] 32	[A]B 32 16	[A][Ap] 24 48	[A][A][A] 12 12 12	[A] [A] 16 16	[A] [A] 24 24	p [A] [Ap] [A] 4 16 80 20
Делови	A Až Am 9 9 9 Až+m 9	AB 8 8 AB 8 8 AB 8 8	ABCD 8 8 8 8	A B B 16 16 16	A B 16 8 A B C D D 16 8 8 8 8	Až A Až 12 12 12	AB AB 8 8 8 8	ABC 8 8 8 ABC 8 8 8	p A Av B 4 4 4 8 AAv B 4 4 8 C D C D 16 16 16 16 AAv B 4 4 12
Фразе		AAVB 4 4 4 4 /исто/ 8 8	AAVB 4 4 4 4 CCDD 4 4 4 4	AAI 8 8 BBI 8 8	AAVB 8 8 4 4 CC DD 4 4 4 4	AA 6 6 /исто/ 8 8	AAVB 4 4 4 4 /исто/ 8 8	AAVBCC 4 4 4 4 4 4 /исто/ 8 8 8	p A Av B B 4 4 4 4 4 4 AAVB B 4 4 4 4 CCDD /исто/ 8 8 8 8 AAVB B B 4 4 4 4 4 4

Тонални план	D-GD	ADA	A	A-D	D E-----D	DGD	G-C-	G-C-	c g—c g—c g—
Укупан број музичких тактова	36	48	32	48	72	36	32	48	120
Појединачне игре	Увод Мој драгана	I. шета	II. велико моравско коло	III. криво куче	IV. качерац	V. Косо моја, косо бренована	VI. грознаца	VII. врачарка	VIII. арапско кокоњаште
ИГРА – кинетички план									
Одсеци	-	[A][A] ₁ [A] v] 16 16 16	[A] [A] ₁ v] 16 16	[A] 48	[A] [B] [C] 24 24 24	[A][A][A] 12 12 12	[A] [A] 16 16	[A] [A] 24 24	p [A] [B] [C] [D] 4 8 24 72 12
Делови	-	A A A A 4 4 4 4 A ₁ /A ₁ A ₁ A ₁ 4 4 4 4 Av/Av A v 4 4 4 4	A A 8 8 A A A 8 8 8 /Av Av 8 8	A A A 8 8 8 A A A 8 8 8	A B Bv B 16 8 16 8 Av CC 8 8 8	A A A 12 12 12	AB AB 8 8 8 8	A A ₁ /A' B 8 8 8 A ₁ A' B 8 8 8	p A A 4 8 8 B B Bv Bv 8 8 8 8 C C Bv Cv B ₁ B ₁ 8 8 8 8 8 8 Av Cv 8 12

Назив игре/песме	Увод	1	2	3	4	5	6	7	8	
Мој драгане	шетња	велико моравско коло	криво куче	качерац	Коса маја, косо бренована	гразница	врачарка	арапско кокоњеште		
Делови драматуршке композиције	УВОДНИ ДЕО		РАЗВОЈНИ ДЕО						ЗАВРШНИ ДЕО	
ИГРА										
заједничка										
момци										
девојке										
ПЕСМА										
заједничка										
момци										
девојке										
ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА										
ритам	2/4			2/4					2/4	
темпо (♩)										
200										
150										
100										
50										
време (min)	52''	1'03''	37''	38''	1'	30''	25''	51''	1'54''	
укупно време 7'50''										

 Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ *Игре из Шумадије* Десанке Борђевић и Борислава Јанковића

„Ајмо, селе, у коло“, ијре из Централне Србије

- ❖ Аутор кореографије: Милорад Лонић
- ❖ Аутор музичке обраде: Драган Наранчић
- ❖ Изводи: ФА „Вила“, Нови Сад
- ❖ Година настанка: 2008.

Кореографија *Ијре из Централне Србије*¹¹ састоји се од краћег уводног хармонско-ритмичког сегмента, шест игара: *србијанка*, *врачарка*, *чачанка*, *Жикино коло*, *стџарачки кукуњеш* и *стџара шайчанка* и једном рубато песмом под називом *Поїледај ме, мала моја* (видети табеле 1 и 2 у прилогу).¹² Специфичност у структури ове кореографије представљају два играчко-певачка склопа у оквиру игара *србијанка* и *Жикино коло*, у којима се преплићу и наизменично појављују игра и песма – песма, притом, не чини саставни део игре, већ је имплементирана у појединачну игру. Такав композициони приступ омогућава да се замагле границе између игара и да се сплет, који је иначе састављен од различитих игара, у одређеним тренуцима доживљава као целина. Осим наведеног, такви играчко-певачки склопови омогућили су и дефинисање макроплана КНИ кроз троделну структуру уводног, развојног завршног дела (табела 1).

Уводни део КНИ чини игра уз песму *србијанка*. Средишњи део започиње игром *врачарка*, наставља песмом *Поїледај ме, мала моја* у извођењу момака, затим се развија игром уз песму *чачанка*, којом девојке одговарају момцима, *Жикиним колом* и уметнутим стиховима песме *Ој, девојко, душо моја*. Средишњи део садржи два значајна кулминациона момента – у песми *Поїледај ме, мала моја* и игри *Жикино коло*. Завршни део обухваћен је играма *стџарачки кукуњеш* и *стџара шайчанка*, у којој долази до завршне, најјаче кулминационе тачке.

Састав оркестра је класичан и бројан: укључује хармонику, опсежан гудачки корпус, фрулу, гитару и контрабас. Солистички се у средишњем делу КНИ појављује и труба.

Након краћег ритмичко-хармонског увода играчи, распоређени у формацији две по две лесе улазе са обе стране позорнице, изводећи прву игру, *србијанку*. Лесе женских играча распоређене су испред леса мушких играча и одају снажан утисак почетка кореографије, нарочито због доследно спроведеног споријег темпа, аранжмански створене озбиљне атмосфере, са наглашеном улогом фруле у дијалогу са *tutti* звуком оркестра, али и због дугих грузанских зубуна у које су играчице одевене, њиховог начина држања руку подигнутих у висини рамена и начина играња.

¹¹ За ову анализу видео-снимак је преузет са интернет странице: www.youtube.com/watch?v=Bevc694FvRk

¹² Називи игара су преузети према корепетиторском изводу који је начинио аутор музичке обраде Драган Наранчић.

Након излагања музичких делова А и Аv и прелазног сегмента следи песма момака, наговештена у наслову ове кореографије:

Ајмо, селе, у коло,
ајмо, селе, у коло.
Да играмо коло шарено,
да играмо коло шарено.

Иза поновљеног истог склопа музичких и играчких делова, и даље у *tutti* оркестарском звуку, надовезује се друга строфа песме:

Ој, девојко, душице,
ој, девојко, душице.
Кô румена ружо, ружице,
кô румена ружо, ружице.

Обе строфе песме реализоване су на начин попут певања „на бас“ – песму започиње најпре један мушки глас, а са другим стихом му се придружују остали певачи – међутим, након другог стиха, који је изведен у маниру певања „на бас“, тонска реализација другог гласа је у трећем и четвртном стиху искомпонована у другачијем вишегласју, са продуженим вокалима и другачијим мелоподетским текстом (нотни запис).

Према начину формалног обликовања музичких и играчких делова може бити примећено њихово подударање у оквиру шестотакта на музичком плану и тротакта на играчком, као и у оквиру парног броја тактова у оквиру прелазних сегмената.

На просторном плану, значајно је запазити постепено претапање формација лесе у отворено коло (у деловима Аv), а затим у затворено (р), те поновно отварање кола са песмом (Вm). Играчи, услед непрекидног кретања, стварају симетрију у простору двама затвореним колима, чиме је успостављен контраст у односу на претходне лесе и отворена кола. Отварањем затворених кола заокружује се мотивски рад на просторном плану, чиме је створена троделност просторне композиције (табела 1).

Без прекида у мелодијском току и промени у звучности оркестра, са тоналним скоком из G у А-дур и у истом темпу, наставља се игра *врачарка*. Са овом игром почиње развојни део КНИ, чему доприноси и градација темпа. Музичке и играчке одсеке чине три дела (А, В и С) која се у броју тактова, као и у разноврсности тематског материјала сасвим подударају. На плану игре је, међутим, могуће запазити варирање дела С и то на кинетичком и просторном плану. Варирању доприноси путања кретања која је остварена истовремено

на микроплану (у оквиру обрасца корака) и на макроплану (на нивоу мизансцена) кретањем свих играча према предњем делу позорнице и назад. Активирањем путање кретања (праве директне), што представља својеврсно изненађење након статичног сегмента у делу В, значајно је подстакнута динамизација просторног плана. Следећи просторни ефекат, односно, изненадни обрт, остварен је у поновљеном музичком и играчком делу А, стварањем двоструке полифоне фактуре у два мизансцена – први чине два мања (скоро) затворена кола мушких играча у симетрији и централна лесе женских играча, а одмах затим јавља се други – мешовито затворено коло у центру и полукруг иза њега (графички приказ, пример 1).

У овој игри је, дакле, динамизација остварена првенствено на просторном плану, затим на кинетичком, а на плану музике, модулацијом из А у D-дур, дефинисани су музички одсеци, као и завршетак игре успоравањем темпа и модулацијом задње фразе за квинту навише. Доминацију у оркестрацији имају најпре виолине, затим хармоника и фрула, а значајан је и дијалог између фруле и хармонике на нивоу фразе. Значајно је запазити и прекид мелодијско-ритмичког тока након првог тона у мелодији, што се подудару са скоком у игри. Оркестрацијом је, дакле, на микронивоу остварена својеврсна ритмичка подршка играчима.

Следећа нумера – песма *Погледај ме, мала моја* – доноси значајно освежење услед, до сада успостављеног, играчког тока. Уводни део песме поверен је соло труби уз хармонску пратњу оркестра: музичар свирајући излази на позорницу, док се око њега сакупљају момци и девојке. Песму започиње један момак, а у репетицији му се прикључује група момака, певајући песму „на бас“:

Погледај ме, мала моја,
на мени је нова чоја.
Погледај ме, мала моја,
на мени је нова чоја.

Песма је изведена у маниру традиционалног певања, а уз звук трубе још је јаче назначен звучни колорит традиционалне српске песме (нотни запис).

Као одговор на мушку песму, уз кратак инструментални увод наставља се игра уз песму *чачанка* у извођењу женских играча, који су позиционирани у формацији два паралелна отворена кола.¹³ Њихову игру на самом почетку прати фрула уз оркестарску пратњу, а затим водећу улогу преузима хармоника. У

¹³ Формација отвореног кола је у овој игри, али и генерално у целој КНИ, врло блиска формацији лесе. Отворено коло је благо савијено, а играчи су целим телом окренути према публици, чиме је, заправо иницирана нова формација типа коло-лесе. Да ли је то последица великог броја извођача на малом простору или манир кореографа, остаје за сада отворено питање.

оквиру три музичка/играчка одсека, песма је испевана само у другом одсеку, следећим текстом (који најчешће представља трећу строфу у овој игри):

Који момак сокак мења,
тај девојке своје нема,
тај девојке своје нема,
тај девојке нема.

Девојке изводе песму у двогласу, најпре на начин ритмизованог бордуна, затим кроз лежеће тонове и својеврсни лежећи бордун на вокалу „ој“. Ове две врсте бордунске пратње се током песме преплићу, да би завршетак био реализован као певање „на бас“, у квати (нотни запис). Поменути аранжмански поступак је свакако специфичан и представља део композиторског ауторског рада.

Док се на плану музике јавља осмотактни једнодел који се истоветно понови, на плану игре форма је представљена такође једноделом, али у трајању од шеснаест симетричних тактова. Структура обрасца корака, која карактерише ову традиционалну игру, заступљена је и у кореографији, а то су уситњени кораци по простору и тзв. варалице-преплети у месту, који су спровођени у току целе игре, без даљег развијања мотивског рада. На плану простора, међутим, динамизација је остварена издвајањем једне половине играча из првог отвореног кола, њиховом директном путањом кретања напред и назад у формацији лесе, и смењивањем са другом групом играча (другом половином), такође у формацији лесе. У оквиру трећег, последњег одсека просторни план је обогаћен мањим затвореним колом које се развија испред постојећих формација двеју женских отворених кола, чиме се просторна фактура усложњава (настаје полифона), али и припрема мизансцен за следећу игру.

Играчко-певачки склоп који следи, позициониран у другој половини средишњег дела, састављен је од песме *Ој, девојко, душо моја* и *Жикиној кола*, што представља специфичан кореографски захват. На кинетичком плану то су два различита обрасца корака – уз песму се изводи образац типа *шећње* (кинетограм, пример 1), док је игра извођена у обрасцу типа *кола у њри* (кинетограм, пример 2). Најпре је изведена прва строфа песме у извођењу момака, затим два дела *Жикиној кола* са понављањем другог дела (А В В), након чега следи друга строфа песме и седам музичких и играчких делова *Жикиној кола* (табела 1):

1. Ој, девојко, душо моја,
`де `но синоћ с тобом стоја.
`Де `но синоћ с тобом стоја,
остаде ми сабља моја.

2. Остаде ми сабља моја,
сабља моја и марама.
Ајде, душо, да тражимо,
кад нађемо, да делимо.

Песма и игра су у троделном ритму $\frac{3}{4}$, што представља освежење на ритмичком плану у оквиру целе КНИ. Значајно је, такође, запазити изразити мотивски рад на кинетичком плану, првенствено у игри *Жикино коло* (кинетограм, пример 2), који у овој игри, за разлику од свих претходних, преовладава над просторним планом.

На просторном плану песма и игра су у оба понављања представљена на исти начин. У песми се простор развија преласком играча са десне половине на централни део у три отворена кола различите величине, док је у *Жикином колу* мизансцен представљен великим отвореним колом у позадини и двома лесема испред њега, у којима су играчи постављени најпре мешовито, затим одвојено. Освежење након првог статичног сегмента у *Жикином колу*, као и пре почетка прве строфе песме, јесте групно кретање свих играча уназад у трокорацима према десној половини позорнице. Овакво, приликом нагло померање свих играча у свега четири такта чини специфичан просторни ефекат, који има функцију ослобађања централног дела позорнице и фокусирања пажње гледалаца на песму која следи.

Песма је, попут претходне песме *Ајмо, селе, у коло*, изведена у маниру певања „на бас“, са водећим и пратећим гласовима, али њена реализација није традиционална, већ се односи на прекомпоновани други глас у ком преовлађују терце (нотни пример). За време певаних строфа, оркестар нуди ритмичко-хармонску подлогу, са издвајањем појединих инструмената (најчешће фруле и хармонике). У инструменталима, међутим, звучност оркестра се појачава *tutti* звуком. Нарочито у игри *Жикино коло* звучност оркестра је подигнута на виши регистар чиме се постиже одређена напетост. Осим тога, у игри *Жикино коло* чује се и сложенија хармонија убацивањем молског другог ступња.

На самом крају игре присутан је певани стих који служи за наглашавање завршетка ове игре, а песмом почињу најпре девојке, затим им се придружују и момци у компонованом типу вишегласја, који се заокружује каденцом у октавном положају тоничне функције Н-дура:

Запевај, засвирај,
Жикино заиграј!
Запевај, засвирај
Жикино заиграј!

Запевај, засвирај,
запевај, засвирај,
заиграј коло!

Након краће генерал-паузе и припремљеног мизансцена с краја *Жикиног кола*, почиње завршни део кореографије игром *сјарачки кукуњеш*. У овој

игри, специфичној према начину извођења корака (чврсто, старачки), приказан је образац типа кола у три и две варијанте са мотивским радом у оквиру друге фразе (кинетограм, пример 3). Занимљивост представља истовремено приказивање различитих варијаната у извођењу засебних мушких и женских играча (на пример, Av и Avv), чиме је створена полифактура на кинетичком плану. Иако је у питању једнодел у игри, његовим варирањем компензује се недостатак нових мотивских садржаја, и на тај начин приближава се троделности која је присутна на плану музике (делови А, В, С). Без обзира на то, мелодика није развијена – јављају се понављајући тонови и мотиви, узак амбитус, елементарна хармонија која се своди на једноставну и јасну прегледну смену основних функција дур-мол система (нотни запис). Модулацијама у А, D, G и D-дур остварена је динамизација, која је, пре свега у функцији премештања играча по простору и подстицања драматургије на кинетичком плану. Динамизацији доприносе и учестале промене водећих инструмената (фруле, хармонике, виолине), који се комбинују изнад ритмизованог бордуна који остварује остатак оркестра.

На плану простора играчи су распоређени у четири женске и четири мушке лесе, симетричне, које се мимоилазе (горе назначеним полифактурним садржајем), а затим и мењају позиције. На просторном плану, дакле, нема значајнијег мотивског рада, с обзиром на то да је тежиште постављено на кинетички.

Уз краћи музички прелаз и модулацију у светлији тоналитет С-дура почиње последња игра *сџара шайчанка*, а ефекат појачава нагло отварање играча и формирање отворених кола од којих су предња два мушка, а задња два женска. И у овој игри је присутан значајан мотивски рад на плану кинетике, у истој структури обрасца корака *кола у љри* (кинетограм, пример 4 Av). Динамизацији доприноси и бржи темпо, својствен финалу, затим, динамизација на плану простора појачавањем треће димензије – дубине (кинетограм, пример 4 A₁) и интензивно смењивање мизансцена (графички приказ, пример 2). У оквиру просторних решења значајно је, такође, запазити понављање истих решења у временском размаку, као што је у овој игри, на пример, смењивање играча из првог у други ред и обрнуто (тзв. шах) у делу С (само женски играчи) и поновном излагању дела В (мушки и женски играчи) (графички приказ, пример 2).

На музичком плану остварено је чак пет промена тоналних упоришта почевши од С, преко F, G, D и А-дура, чиме је такође значајно убрзан темпо у смењивању различитости музичких делова, што свеукупно доприноси динамизацији својственој финалу – на сва три плана: кинетичком, просторном и музичком. У избору инструмената у последњој игри стиче се утисак као да се инструменти такмиче ко ће преузети водећу улогу, с обзиром на то да је време

њиховог смењивања на релацији питање-одговор врло кратко. Ипак, доминацију преузима фрула, уз често наглашене делове такта ритмичким застојима.

Сумирајући резултате анализе може бити речено да КНИ садржи мноштво разнородног материјала, играчког, певачког и инструменталног, те да се ове компоненте међу собом изузетно складно допуњују.

У уводном делу аутор је посветио довољно времена развијању просторног плана, прецизније, природном следу и претапању различитих формација. Иако је овај сегмент означен статичним, он има своју тежину својствену уводним деловима, у оквиру којих се гледаоци постепено уводе у причу КНИ.

У средишњем делу присутан је значајнији дијалог између женских и мушких играча, те је подела полова играча и у овој кореографији један од значајних формотворних елемената и устаљени композициони поступак.

У завршном делу истакнута је најпре једна од врло старих игара са подручја централне Србије (*стшарачки кукуњеш*), а затим једна од новијих (*стшара шайчанка*), чија је мелодика и данас изузетно популарна и радо извођена међу инструменталистима и оркестрима.

Посебност у кореографско-композиционом захвату представљају два играчко-певачка склопа у оквиру којих се игра и песма наизменично појављују. Први склоп је позициониран у уводном делу, док је други у другој половини средишњег дела. Композициони захват подразумева изналагање песме која би према мелодизи, а нарочито према ритму, одговарала игри у коју се уграђује. Овакав поступак није до сада забележен у кореографској пракси у Србији, иако је у музици познат, те представља оригиналан допринос аутора.

Значајан сегмент чини и потпуно певачки склоп позициониран у првој половини средишњег дела, где је истакнута улога трубе и мушких певача (*Полледај ме, мала моја*). Иако овај сегмент траје релативно кратко (1'33"), његова улога у драматуршком обликовању КНИ је изузетно значајна. Овим сегментом је успостављен, најпре дијалог момака и девојака, затим, омогућен је простор за својеврсну драмску радњу и глуму, иако не изразиту, али ипак значајну у осликавању једног тренутка који би се могао везивати за одређени играчки догађај из прошлости.

КНИ је грађена у свитној форми: А В С D E F G. У оквиру ње, форма просторне композиције, која се, како је речено, може сепаратно анализирати, чини форму: А В / В А В А / В А В, што указује на формални облик дводелне и троделне песме. Ако се присетимо, у КНИ преовлађују формације лесе (а) и отвореног кола (b), док је формација затвореног кола (c) сасвим пролазна.

На кинетичком плану заступљени су препознатљиви обрасци корака

појединачних игара. У првој половини КНИ нема значајнијег мотивског рада осим инваријантних образаца корака, док се у другој половини обрасци корака значајније варирају. На просторном плану, међутим, значајнији мотивски рад јавља се у првој половини КНИ, док је у другој половини, нарочито средишњег дела, просторни план статичнији. На овај начин се кинетичка и просторна димензија компензују.

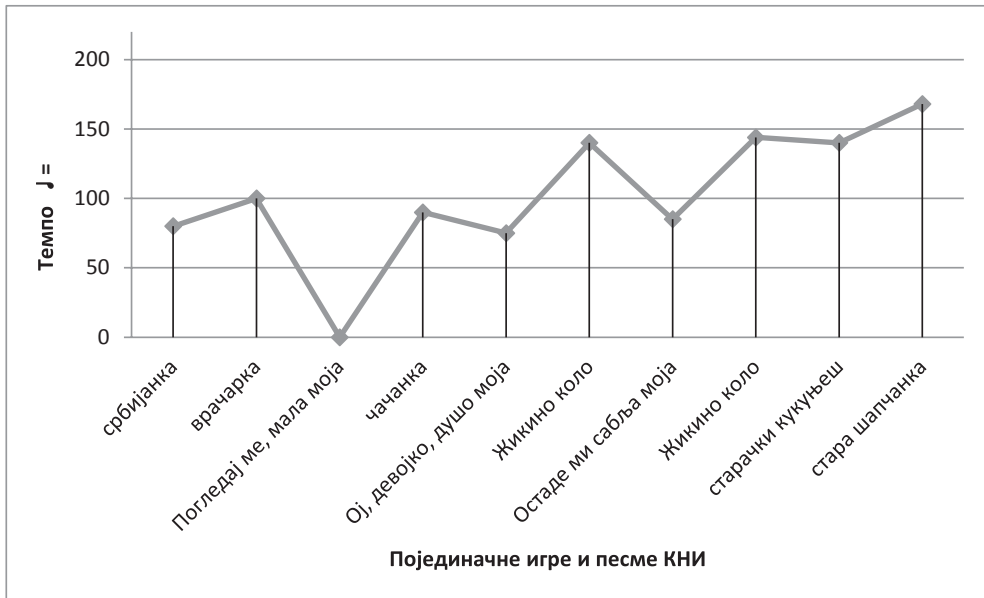
Кинетичка фактура је најчешће монофактурна једноставна. Сложена монофона и полифактурна појављује се у завршном делу. Просторна фактура је, међутим, најчешће монофактурна сложена. Осим тога, потребно је нагласити да је свака појединачна игра припремљена одређеним мизансценом из претходне игре, што је врло постојани кореографско-композициони поступак, којим је омогућено повезивање различитих игара и стварање утиска целине.

У раду на просторној композицији и у овој кореографији успостављен је принцип поступности, јер се формације неприметно претапају и сливају једна у другу. Међутим, у одређеним тренуцима (на пример, у играма *врачарка*, *Жикино коло*, *сџара шайчанка*) присутни су тзв. изненадни обрти којима је постигнут својеврстан ефекат изненађења.

Принцип поступности успостављен је и на кинетичком плану, нарочито у другом делу КНИ где је присутнији варијациони процес и где се варијанте обрасца корака појављују сукцесивно и поступно према њиховој сложености.

У оквиру временске димензије значајан параметар представља темпо, којим је такође грађена драматургија у КНИ. Изломљена линија од игре до игре ипак води ка градацији према финалу (графикон 3). На плану ритма, заступљен је углавном дводелни ритам мере $2/4$, док је у играчко-певачком склопу око *Жикиној кола* уведен троделни ритам ($3/4$).

Значајно је указати на изузетну повезаност између игре и музике у овој КНИ. Не само што је уз музику реализован визуелни садржај, већ музика за игру има и значајну драматуршку улогу. Нарочито се то огледа у многим прелазним сегментима, чиме је наглашена одређена промена (на пример, на просторном или кинетичком плану), затим у успоравањима на крају одређених игара које није само успоравање темпа, већ и модулациони сегмент којим се наглашава завршетак. Такође, начин оркестрације у комбиновању водећих инструмената и складном односу ниских, средњих и високих регистара у самој звучности оркестра, значајно подржава развој КНИ. У извођењу мелодијских деоница присутни су украсни тонови својствени традицији централне Србије, али и одабир мелодија је потпуно у складу са овим регионом. Композициони захват свакако представља вишегласје у реализацији песама.

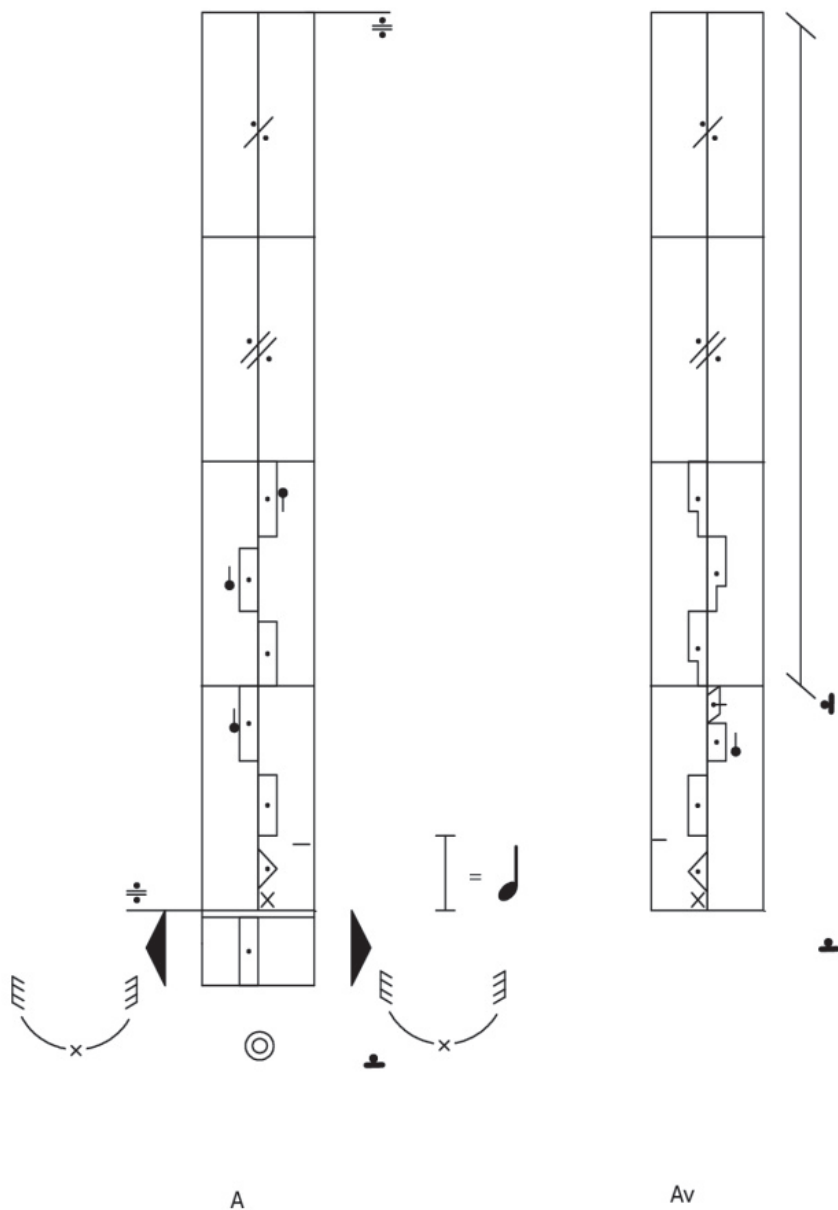


Графикон 3: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије *Игре из централне Србије*

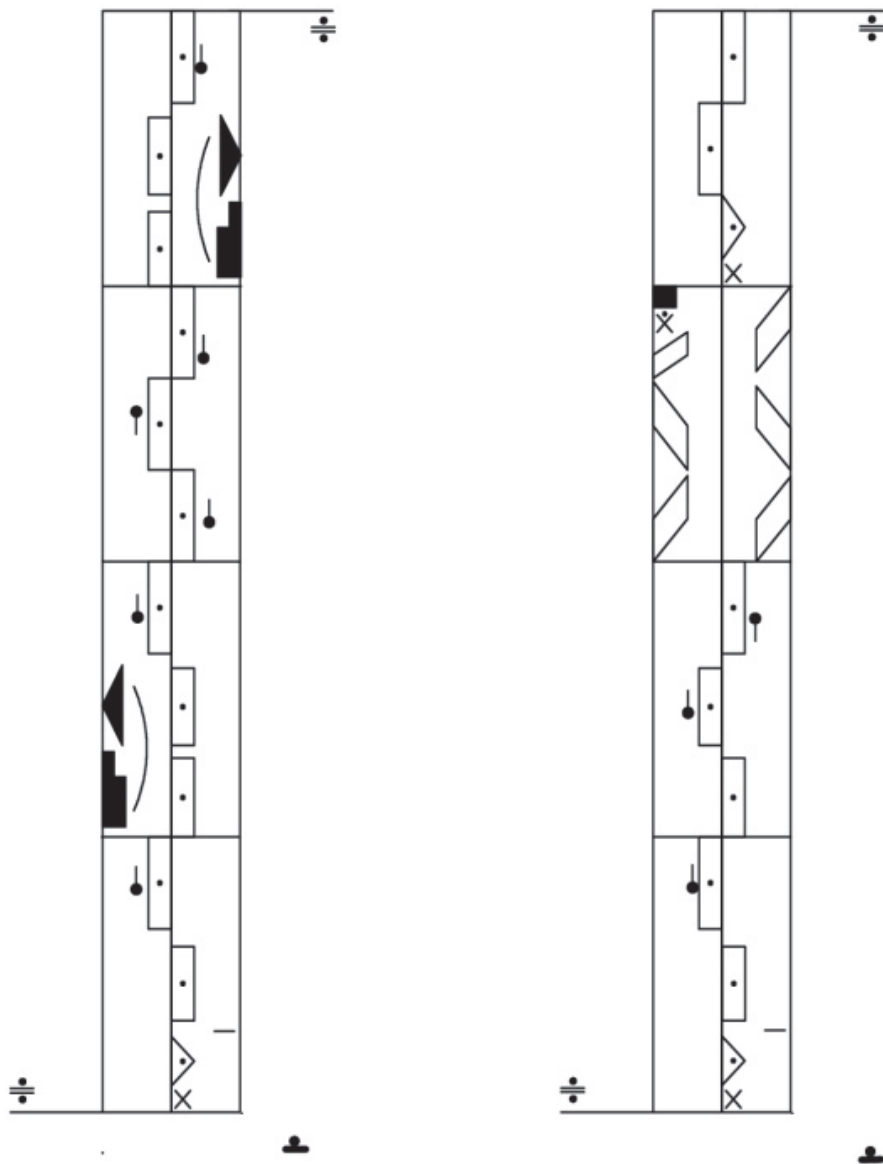
Узајамност кинетичког, просторног и музичког плана спровођена је у оквиру све три релације: кинетика – музика, простор – музика, кинетика – простор. У одређеним играма је интензивирана једна, у одређеним друга или трећа релација, али је значајно указати на њихово непрекидно смењивање у оквиру КНИ, с обзиром на то да свака појединачна игра чини, ипак, засебан сегмент.

Разматрајући драматургију КНИ кроз кинетичку и просторну композицију, динамику смењивања играчких и просторних мотива у складу са музиком, смењивања статичких и динамичких сегмената на нивоу мизансцена и путањи кретања, као и кроз уобличавање кинетичке и просторне фактуре, приметна је сложеност кореографске композиције. Иако појединачне игре доносе разноврстан материјал, он је активацијом одређених параметара игре и/или музике спојен тако, да се границе између њих што мање препознају, те да једна игра на природан начин одговара другој. Нарочито комбиновање пригодних песама услед развијеног играчког корупса доприноси појачању драматуршке нити.

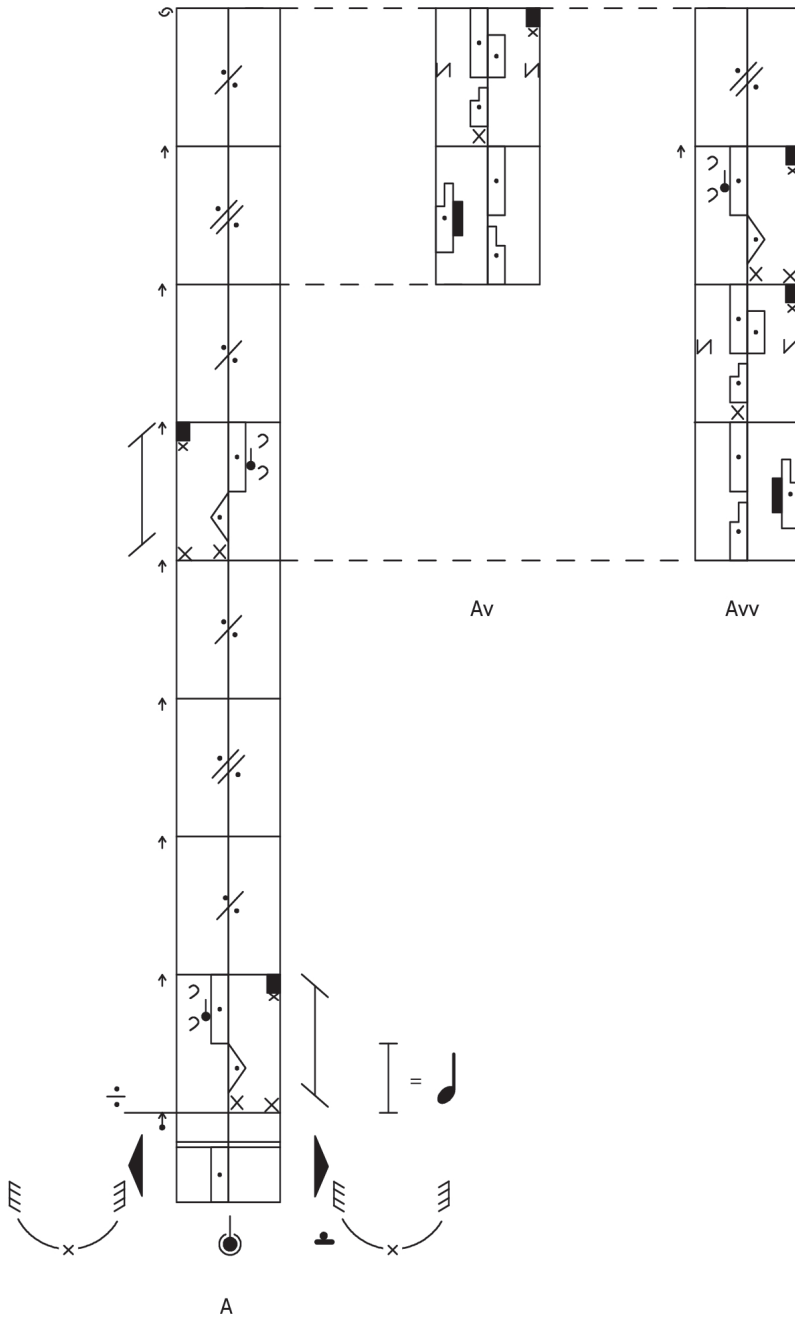
Ова кореографија је настала тачно шездесет година након првог сплета *Игре из Србије* од стране Олге Скворан (анализа 1). У њој се огледа другачији приступ у разумевању суштине КНИ, а посебно жанра сплета, у оквиру којег се, поред осталог, настоји створити што целовитије дело упркос разноврсности играчко-музичког материјала. Са тим циљем аутори користе различите кореографско-композиционе поступке како би дело било што компактније.



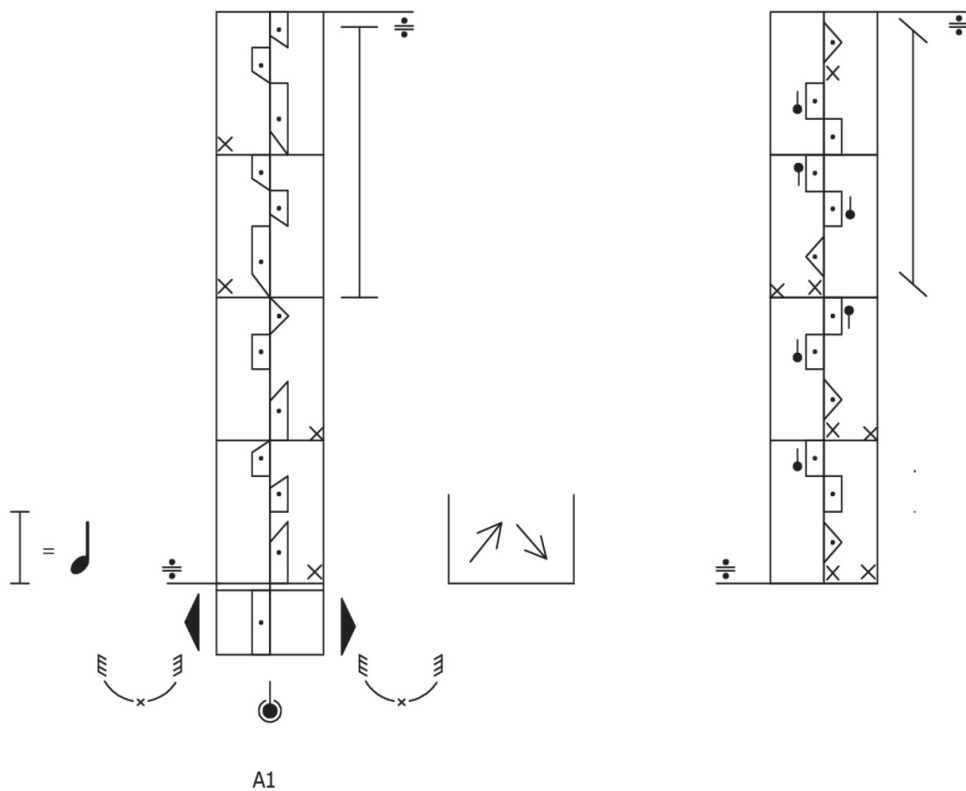
Пример 2а: Жикино коло (делови А и Ав)



Пример 26: Жикино коло (делови В и D)



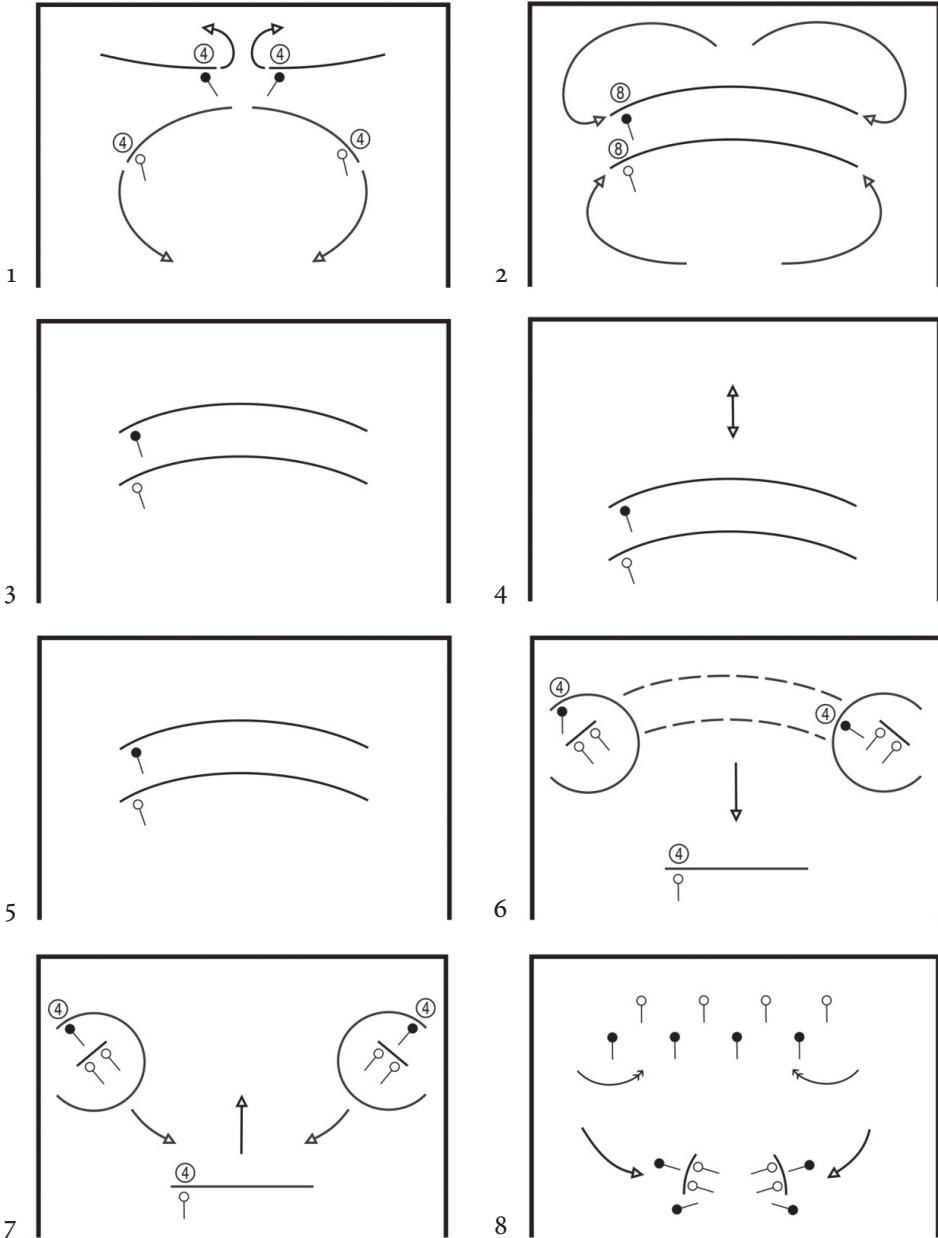
Пример 3: : кукуњеш

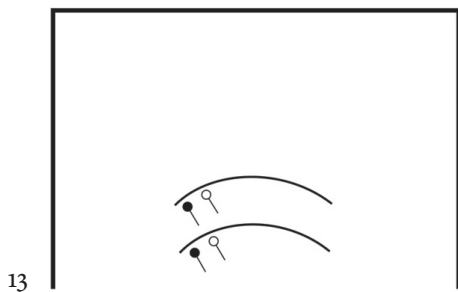
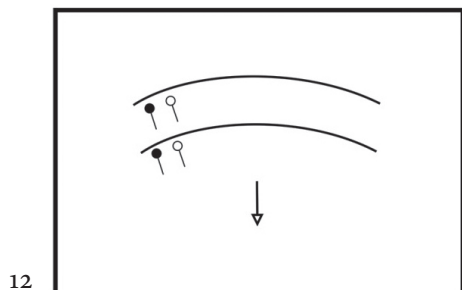
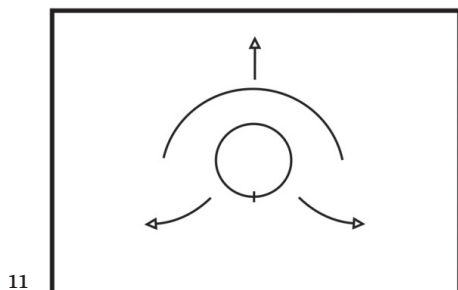
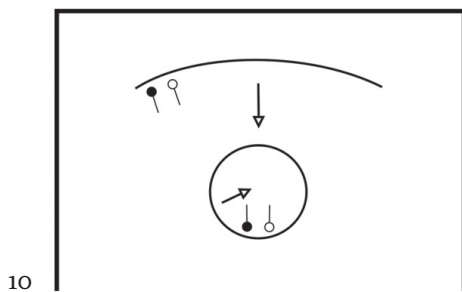
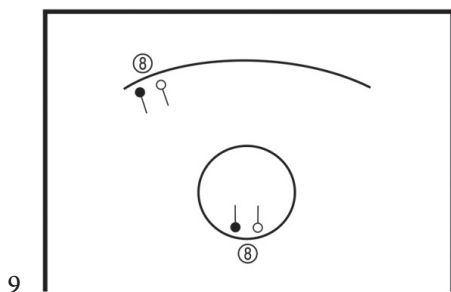


Пример 4: *сџара шайчанка*

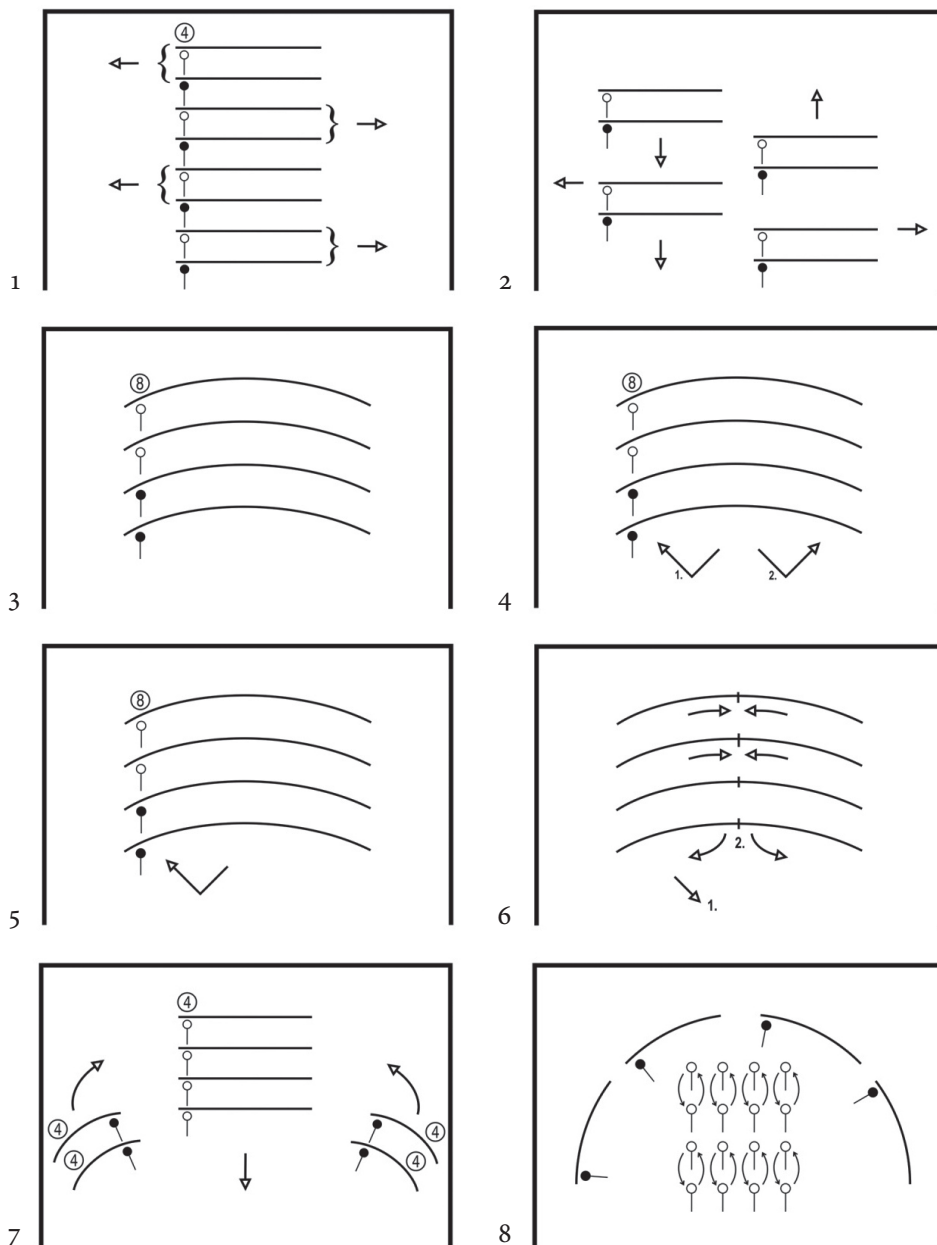
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

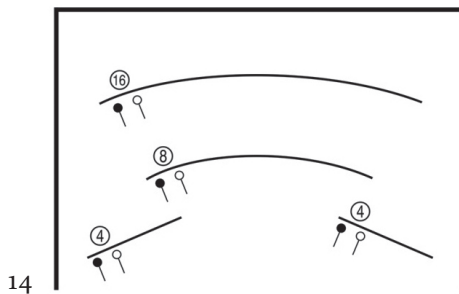
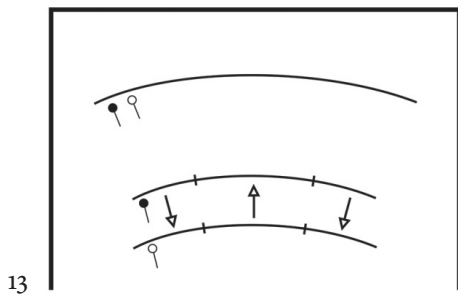
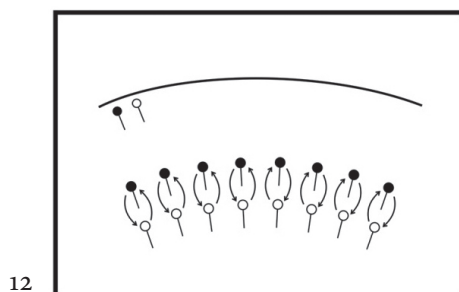
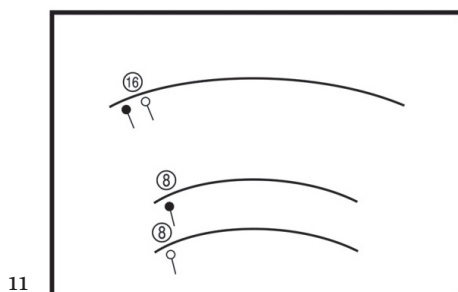
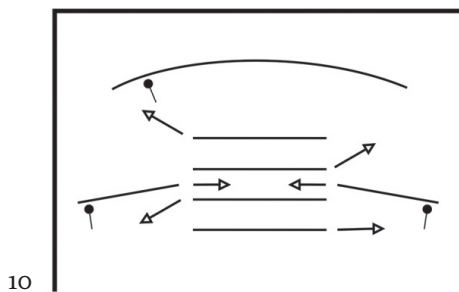
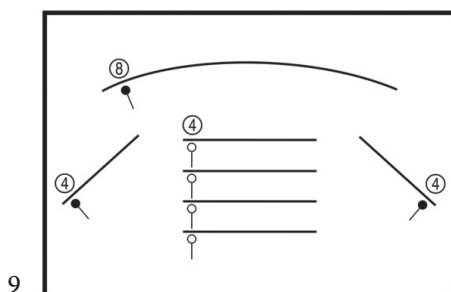
Пример 1: врачарка





Пример 2: сџара шайчанка





НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Драган Наранчић

АЈМО, СЕЛЕ, У КОЛО

Moderato

'Aj - мо, се - ле, у ко - ло, ај - мо, се - ле, у ко - ло, да и - гра - мо
 Ој, де - вој - ко, ду - ши - це, ој, де - вој - ко, ду - ши - це, к'о ру - ме - на
 ко - ло ша - ре - но, да и - гра - мо ко - ло ве - се - ло.
 ру - жо, ру - жи - це, к'о ру - ме - на ру - жо, ру - жи - це.

ПОГЛЕДАЈ МЕ, МАЛА МОЈА

Largo (Rubato)

По - гле - дај ме, ма - ла мо - ја, на ме - ни је но - ва чо - ја,
 по - гле - дај ме, ма - ла мо - ја, на ме - ни је но - ва чо -
 ја.

ЧАЧАНКА (Који момак сокак мења)

Moderato

51 F Gm F C

Ко - ји мо - мак со - как ме - ња, тај де - вој - ке сво - је не - ма, тај де - вој - ке сво - је не - ма,
ооо - ооо,

57 B F G7 C C

тај де - вој - ке не - ма. Ко - ји мо - мак со - как ме - ња, тај де - вој - ке
Ооо,

62 Dm C G C7 F D7 G

сво - је не - ма, тај де - вој - ке сво - је не - ма, тај де - вој - ке не - ма.

ЖИКИНО КОЛО (Запевај, засвирај)

Vivo

67 E H F#m E H H7 E H

За - пе - вај, за - сви - рај, Жи - ки - но за - иг - рај, за - пе - вај, за - сви - рај

73 F#m E H H7 E H7 E H H7

и ко - ло за - иг - рај. За - пе - вај, за - иг - рај, За - пе - вај, за - сви - рај,
Ооо - ооо,

81 E A F#7

Жи - ки - но за - иг - рај, за - пе - вај, за - сви - рај, за - иг - рај
ооо - ооо,

86 H

ко - ло. ооо - ооо,
за - пе - вај, за - сви - рај за - иг - рај ко - ло.

СТАРАЧКИ КУКУЊЕШ

Allegro

91 E^4 A E^4 A A E^4 A E^4

98 A A^4 D A^4 D D A^4 D

105 A^7 1. D 2. D^7 G

112

116 D

Игре из централне Србије											
Назив КНИ (Тотус)	уводни део			развијени део						завршни део	
	Увод	I. србијанка	II. врачарка	III. Погледај ме, мала моја	IV. чачанка	V. Ој, девојко, фуши моја		Жикино коло		VI. старачки кукуњеш	VII. стара шапчанка
Одсеци	[U]	[A] [B] 36 12 [A] [B] 24 12	[A] [A₁] 24 24	[A] 9 [A₁] 10	[A] [A₁] 16 16 [A₂] 16	[A] [A₁] 8 8	[A] 24	[A₂] [A₃] 8 8	[A₂] 56	[A] [A₁] 16 16 [B] [A₂] 16 16	[A] 72 [A₅] 32
Делови	U 8	A A AvAv 6 6 6 6 p₁ p₂ 8 4 Bm Bm 6 6 Av Bv 6 6 p₁ p₂ 8 4 Bm Bm 6 6	A A B B 4 4 4 4 C C 4 4 A A B B 4 4 4 4 C C 4 4	A 9 Am p 8 2	A A 8 8 Až Až 8 8 A A 8 8	Am Am 8 8	A B B 8 8 8	A₂m 8 A₃m 8	A C D D 8 8 8 8 E Fž 8 8 Gž+m 8	A B A B 8 8 8 8 C C v 8 8 A B p 8 8	A A B B 8 8 8 8 p C C D D 8 8 8 8 A A 8 8 B B v 8 8

МУЗИКА

Фразе	$\underline{u} \underline{u}$ 4 4	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 3 3 3 3 $\underline{D}_1 \underline{D}_1$ 4 4 /исто/	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 2 2 2 2 $\underline{C} \underline{C}$ 2 2 /исто/	$u \underline{A} \underline{A}$ 1 4 4 Am 4 $A_{1m} p$ 4 2	$\underline{A} \underline{A}_1$ 4 4 /исто/ $\underline{A}_1 \underline{A}_2$ 4 4	$\underline{A} \underline{A}$ 4 4 $\underline{B} \underline{B} \underline{u}$ 4 4	$\underline{A}_2 \underline{A}_3$ 4 4 $\underline{A}_4 \underline{A}_5$ 4 4	$\underline{A} \underline{A}$ 4 4 $\underline{C} \underline{C}$ 4 4 $\underline{D} \underline{D}_1$ 4 4 $\underline{E} \underline{E}$ 4 4 $\underline{F} \underline{Z} \underline{F} \underline{Z}$ 4 4 $\underline{G} \underline{G} \underline{u}$ 4 4	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 4 4 4 4 /исто/ $\underline{C} \underline{C}$ 4 4 $\underline{C} \underline{u} \underline{C} \underline{u}$ 4 4 $\underline{A} \underline{A}$ 4 4 $\underline{B} \underline{B} \underline{u}$ 4 4	$\underline{A} \underline{A} \underline{B} \underline{B}$ 4 4 4 4 /исто/ $\underline{C} \underline{C} \underline{D} \underline{D} \underline{u}$ 4 4 4 4 /исто/ $\underline{B} \underline{u} \underline{B} \underline{u}$ 4 4
Тонални план	C	C G	A D	F B	A	F C G D	A	E	A D G D (G7)	C F G D A
Укупан број музичких тактова	8	84	48		16	24	16	56	64	104
Појединачне игре	Увод	I. србијанка	II. врачарка	III. Погледај ме, мала моја	IV. чачанка	V. Ој, девојко, душо моја	VI. Жижано коло	VII. Жижано коло	VI. старачки кукуљици	VII. стара шапчанка

ИГРА – кинетички план											
Одсеци	-	[A] [A ₁] 36 36 [A _{2S}] 12	[A] [A ₁] 24 24	ad lib.	[A] [A ₁] 16 16 [A ₂] 16	[A] [A ₁] 8 8	[A] 24	[A] [A ₁] 8 8	[A ₂] 56	[A] [A ₁] 32 24 [A _{2S}] 8	[A] 72 [A _{2S}] 32
Делови	-	A x 8 3 B p ₁ 8 4 A x 8 3 B p ₁ 8 4 A x 4 3	A A B B 4 4 4 4 C C v 4 4 A A B B 4 4 4 4 C C v ₁ 4 4	-	A A A 16 16 16	A A ₁ 8 8	A A Av 8 8 8	A A ₁ 8 8	B C 8 8 D Dv 8 8 E 8 (A) 8 (A ₁) 8	A Av Av 8 8 8 Av/Avv 8 A Av/Avv 8 8 A/Avv 8 Av ₁ A (A ₁) 8 8 8 A ₁ Av ₁ 8 8	Ap B 8 8 A ₁ A ₁ /B 8 8 B A ₁ A ₁ Av 8 8 8 Av ₁ A (A ₁) 8 8 8 A ₁ Av ₁ 8 8
Фразе	-	A 3 B B p ₁ 4 4 4 /исто/ /исто/	A A B B 2 2 2 2 C C 2 2 /исто/ /исто/	-	A A ₁ 8 8 /исто/ /исто/	A A ₁ 4 4 /исто/ /исто/	A A 4 4 A Av 4 4	A A ₁ 4 4 /исто/ /исто/	B B 4 4 C C v 4 4 D D 4 4 D Dv 4 4 /исто/ /исто/	A A 4 4 A A v 4 4 A A v v 4 4 /исто/ /исто/	A A p 4 4 B B 4 4 A ₁ A ₁ 4 4 A ₁ A ₁ 4 4 A v A v 4 4 A v A v 4 4 /исто/ /исто/
Кинетичка фактура	-	Мј	Мј	-	Мј	Мј	Мј	Мј	Мј	Мс, П	Мј

Појединачне игре	Увод	I. србијанка	II. врачарка	III. Погледај ме, мала моја	IV. чачанка	V.				VI. старачки кукуљеш	VII. стара шалчанка															
						Ој, девојко, душо моја	Жикино коло	Ој, девојко, душо моја	Жикино коло																	
ИГРА – план просторне композиције																										
Просторни мотиви	-	a	b	c	b	b	b	b	b	aa' (ax8)	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b				
	-	a	b	c	b	b	b	b	b	aa'	b	a	x	a	b	b ₁	b	x	a	b	b ₁	b	b			
	-	a	b	b	b	b	c	b	b	aa'	a	a	b	x	a	b	b	x	a	b	b	b	b	b		
	-	a	b	b	b	b	b	b	b	aa'	a	a	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	b	
Просторна фраза	-	A	B	C	B	-	B	A	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	
Просторни део	-	A	B	-	B	-	B	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
Путање кретања (макролан)	-	12 22	22 11 13	13	11 23	23	11	23	12	12	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11	12 11
Просторна фактура	-	Mc	Mc, П	-	Mc, П	Mc	П	Mc	П	Mc	П	Mc, П	Mc	П	Mc, П	П	Mc	П	Mc	П	Mc, П	П	Mc, П	П	Mc, П	П
Динамика сегмената	-	C	Д С Д	С	С Д С	Д	С	Д	С	С	Д	С	Д	С	Д	С	Д	С	Д	С	Д	С	Д	С	Д	Д

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ *Игре из Централне Србије* Милорада Лонића и Драгана Наранчића

Назив игре/песме	Увод	1 србијанка	2 врачарка	3 Погледај ме, мала моја	4 ччанка	5				6 старачки кукуњеш	7 стара шапчанка	
						Ој, девојко, душо моја	Жикино коло	Ој, девојко, душо моја	Жикино коло			
Делови драматуршке композиције	УВОДНИ ДЕО											
ИГРА	РАЗВОЈНИ ДЕО											
заједничка	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔
момци												
девојке												
ПЕСМА	РАЗВОЈНИ ДЕО											
заједничка	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔
момци	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔
девојке												
ИНСТРУМЕНТАЛНА	РАЗВОЈНИ ДЕО											
ПРАТЊА	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔	↔
ритам	2/4	2/4	ad lib.	2/4	2/4	3/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4	2/4
темпо (,)	200											
	150											
	100											
	50											
време (min)	10"	1' 31"	53"	1' 32"	58"	1' 32"	51"	1' 13"	51"	1' 13"		
укупно време	8' 40"											

 Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ *Игре из централне Србије* Милорада Лонића и Драгана Наранчића

УПОРЕДНА АНАЛИЗА ПРИМЕРА

На основу структурално-формалне анализе сва три примера КНИ из жанра сплета могу бити упоредно сагледане њихове карактеристике. На самом почетку значајно је указати на њихов различити период настанка – *Силети игара из Србије* ауторке Олге Скворан постављен је 1948. године, *Игре из Шумадије* Десанке Ђорђевић 1972. године, а *Игре из централне Србије* Милорада Лонића 2008. године – услед чега ће бити омогућено сагледавање извесних промена у кореографско-композиционом раду и препознавање оних елемената који су постали константа у стварању жанра *силетиа*.

У сва три примера доминирају игре из централне Србије / Шумадије, без обзира на то што је први пример, ако употребимо термин сестара Јанковић, *смеша* игара из различитих подручја Србије. Такве врсте *смеша*, односно, *силетиова*, неће бити устаљена пракса у наредним годинама, с обзиром на то да су се, складно са интензивнијим истраживањима од седамдесетих година, аутори кореографија углавном усредсређивали на мање локалитете (као што је Шумадија, централна Србија), а од деведесетих година и на сасвим уска географска подручја, као што су, на пример, Гружа, Јасеница, Левач, итд. Практика приказивања појединачних игара из једне етнографске области у оквиру једне кореографије постала је генерална, може се рећи, парадигматска одлика у сценском приказивању традиционалних игара и музике за игру.

Према дефинисаним поджанровским одређењима у оквиру жанра сплета, све три КНИ би припале поджанру „регионални сплет“. Како је већ наглашено у поглављу о жанровима, први пример *Игре из Србије* представља изузетак у кореографској пракси у Србији, па и у оквиру овог поджанра, с обзиром на то да обухвата подручје Србије. Одредница „централна Србија“ такође представља шире географско подручје у односу на Шумадију, али, без обзира на то, оба региона укључују и мање локалитете, те је то, заправо, основни критеријум у њиховом одређивању.

Сва три примера састоје се од већег броја игара; број игара варира између шест и осам. Такође, игре уз вокално извођење присутне су у сва три примера и то првенствено са функцијом остваривања дијалога између мушких и женских играча, али и са циљем обогаћивања играчког корпуса. Песме могу бити извођене и без игре, као што показују други и трећи пример, у којима су оне позициониране или у уводном делу (са функцијом увода у КНИ), или у развојном делу (са функцијом динамизације кореографског тока).

Музичка реализација песама у сва три примера нарочито се разликује. Док је у првом примеру заступљено хорско певање, једногласно и вишегласно, оркестрирано такође у маниру хорског вишегласја, у другом примеру је певање сасвим природно, реализовано у једногласу, уз други глас хармонике који прати певаче у паралелним терцама. У трећем примеру, међутим, манир

певања се приближава традиционалном певању „на бас“, али се оно усложњава прекомпонованим другим гласом. Односом према песми на најбољи начин је показана својеврсна развојност, односно, различитост између појединих периода кореографског стваралаштва, а нарочито се то огледа на релацији песме и оркестра. Иако су у сва три примера певачи праћени оркестром, његова функција је у првом примеру, може се рећи, варијациона, у другом интегрална, док у трећем, на изврстан начин, колористичка.

У избору кореографског садржаја – кинетичког, сва три аутора су користили инваријантни образац корака, који је забележен на терену или записан као „прочишћени вид“ појединачне игре. Варијантни облици уследили су, најчешће, након излагања инваријантног (ретки су обрнути случајеви). Међутим, требало би споменути и значајан композициони рад на плану образаца корака који се у одређеној мери јавља код сва три аутора. Најизразитији композициони рад запажен је код Олге Сковран (у играма *Хајд њоведи весело*, *Ипрал се делије*, *Ој, девојко душо моја*, *шесторка*, *моравци*). Таква слобода у креирању образаца корака од постојећих мотива није забележена код потоњих аутора КНИ у жанру сплета. Десанка Ђорђевић је била вођена искључиво постојећим обрасцима корака и њиховим варијантама, те је, евентуелно, комбиновала поједине мотиве у циљу разраде кинетичког корпуса али само у појединим играма (на пример, у игри *качерац*). И као што је истакнуто у анализи, игру *врачарка* је искомпановала на основу предложене мелодије – она је то урадила сасвим у духу концепције игара Шумадије, да се готово и не може препознати ауторски кореографско-композициони рад. Још је мање заступљен композициони рад на плану кинетике код најмлађег аутора, код ког су истакнутије бројне варијанте (забележене у сеоској пракси) и њихово смењивање у кратком временском периоду, науштрб понављању инваријантног обрасца.

Кинетичка фактура је најчешће монофона, што значи да сви играчи на позорници у оквиру различитих формација изводе исти образац корака. Јавља се, иако у мањем обиму, и полифактура, у извођењу различитих образаца корака од стране две или више група играча, али, пре свега, у циљу обогаћивања кинетичког плана, као и у функцији решавања проблематике простора.

Игре у оквиру анализираних КНИ су извођене, како је речено, у групним формацијама отвореног и затвореног кола и лесе. Иако групне, мањи број играча је приметан у кореографији Олге Сковран, док је бројност ансамбла изузетна код Милорада Лонића. Иначе, бројност ансамбла је последњих година постала једна од важнијих елемената у извођењу сплета (у томе предњаче и многи београдски фолклорни ансамбли).

Већ је споменута проблематика лесе у кореографији Десанке Ђорђевић и њена функција у просторном решењу. На овом месту би требало истаћи да у играма из централне Србије/Шумадије код Олге Сковран лесе није било – јер

их је применила у истој КНИ у играма из јужне Србије. Код Милорада Лонића, као и код Десанке Ђорђевић, лесе су, пре свега детерминисане простором и променама визуелног садржаја, али су код млађег аутора, ипак, обилније коришћене (у играма *чачанка*, *Жикино коло*, *стирарчки кукуњеш*).

Структурисање плана просторне композиције значајан је елемент у све три КНИ. Простор, не само због визуелног садржаја, већ у спреси са кинетичким планом и музиком, чини сложени кореографско-композициони рад. Иако је у КНИ најчешћа релација простор – музика, што значи да се формални елементи простора и музике поклапају, резултати такође показују да се просторна и музичка компонента на изванредан начин сустижу. Пре свега због тога јер се мизансцени за готово сваку појединачну игру у сплету припремају, а то се дешава најмање једну музичку фразу раније, пре почетка нове мелодије. Генерално, међутим, просторна композиција ослоњена је на музику и у драматуршком смислу, те у складу са развојем музичких делова, усложњава се и простор.

Ипак, сва три примера показују различитост у одношењу простора према кинетици, са једне стране, и музици, са друге. У примерима Олге Сковран и Десанке Ђорђевић простор је један од, може се рећи, статичнијих елемената КНИ – иако такође развијен и разноврстан у избору просторних решења, али у композиционом смислу ипак елементаран. У оба примера је простор, такође, елемент који се релативно лако може засебно посматрати и издвојити из кинетичко-музичког садржаја. У кореографији Милорада Лонића кроз план просторне композиције показана је другачија тенденција – чврста спона са кинетичком и музичком компонентном. Издвајање или премештање појединих просторних решења увелико би нарушило концепцију КНИ и њену драматургију. Новије тенденције у грађењу сплетова указују, дакле, на јачу повезаност свих структуралних делова у КНИ.

На плану музике уз игру потребно је најпре истаћи композициони рад у изналажењу нових мотива и фраза који је присутан нарочито у првом примеру, док је у другом најмање, а у трећем примеру се основна мелодијска линија, забележена на терену, обогаћује новим фразама и деловима на основи постојеће мелодике (на пример, *стирарчки кукуњеш*). Музичко-аранжерски рад односи се на избор одговарајућег тоналног плана у складу са певањем и/или звучношћу појединих инструмената у оркестру којима се поверава главна мелодијска деоница, а посебно на обликовање прелазних сегмената што се нарочито види у првој и последњој КНИ. Тонални план је у сва три примера ослоњен на дур-мол систем. У првом примеру је поменути дихотомија нарочито приметна, али на нивоу целе КНИ, док се у оквиру појединачних игара реализује или дурски или молски тонски род (изузев игре уз песму *Ти, момо, ши, девојко*). Други пример је заснован класичније и темељи у потпуности на

основним функцијама тоналитета. Иако је исто приметно и у трећем примеру, извесна слобода ипак постоји, нарочито увођењем хармоније која је грађена на споредним тоновима дијатонског низа, као и у слободнијим модулацијама (у оквиру прелаза, на пример).

Звучност оркестра у сва три примера указује на издвајање појединих водећих инструмената (најчешће фруле/флауте, кларинета, хармонике, виолине), што је у складу са стилским обележјима и музичким дијалектом централне Србије/Шумадије (односно, кларинета у првом примеру, као одлика музичког идиома југоисточне Србије). Иако је у сва три примера састав оркестра класичан, његов третман је потпуно другачији. У првом примеру, који представља репрезент првог кореографског периода, оркестрација је симфонизирана, са изразито широком фактуром, у којој као водећи инструменти преовлађују дувачи и виолине. У извођењу мелодије, украсни тонови су ретко присутни. У другом примеру је изразито доминантна хармоника, уз богатство украсних тонова код свих заступљених водећих инструмената, али је оркестрација уска, што значи да је концентрисана око средњих тонова хармонике коју повремено обogaђују високи тонови фруле и виолине. Звук је најчешће *tutti*. Последњи пример из савременог кореографског стваралаштва укључује готово подједнако хармонику, фрулу и виолину као носиоце мелодијског тока, уз наизменично *tutti* оркестарски звук, што се може описати као својеврсно поигравање са звучношћу. Звучно обogaђење украсним тоновима је и у овом случају врло заступљено. Дакле, услед различитог приступа оркестрацији, звучност – може се рећи готово истог инструментаријума у оркестру – потпуно је другачија.

Све три кореографије анализирани су према деловима драматуршке композиције, у тријадној структури уводног, развојног и завршног дела. Уводни делови, када је реч о сплету игара, најчешће започињу игром у споријем темпу, остављајући тако довољно времена и простора за даљу динамизацију кореографског садржаја на нивоу темпа. Уводни делови углавном садрже једну до три игре / игре уз песму и чине подлогу за развојни део КНИ. Уводни делови су најснажнији маркери у драматуршкој концепцији, њима се најпре усмерава пажња гледалаца, они доприносе препознавању елементарне кореографске структуре и кореографско-композиционог рада, те приказивању локалитета најчешће музиком и извођењем. Стога им аутори КНИ поклањају значајну пажњу.

Развојни делови у поменутих анализама чине структурално сложенији сегмент КНИ који се развија, најчешће, од почетне спорије игре, гради једну до две кулминационе тачке и заокружује кореографски ток било успоном (код КНИ Олге Сковран и Милорада Лонића) или падом темпа и динамике (код КНИ Десанке Ђорђевић). У градњи саме композиције КНИ аутори кореографија се углавном ослањају на динамизацију на плану ритма и темпа – смењивањем

вањем успона и пада, најпре у дужим, затим у све краћим временским интервалима, са генералном тенденцијом ка стварању извесне напетости у достизању задње кулминационе тачке развојног дела. Структурално најсложенији развојни део може бити запажен у КНИ Милорада Лонића.

Завршни делови могу бити представљени као сумирање свих сегмената развојног дела у временски кратком трајању, односно, као својеврсна реминисценција или реприза кључних параметара игре и музике, иако је у питању најчешће сасвим нова мелодија и игра. Унутар завршних делова такође може бити препозната тријадна драматуршка градња: најчешће започињу иза краће генерал-паузе и смањењем темпа, што показују сва три примера, да би се затим темпо нагло повећао и у брзом смењивању кинетичких и просторних елемената, уз богатство мелодијских делова, достигао упечатљив завршетак. У завршним деловима изводе се најчешће једна до две игре.

Како је могуће приметити, сваки сегмент драматуршке композиције осмишљен је према одређеној логици развоја својеврсне приче. Без обзира, дакле, на свитну вишеделену форму која је најчешће заступљена у жанру сплета, издвајање делова драматуршке композиције и тумачење кореографског дела са тог аспекта (не, дакле, као фрагментарну структуру *саму њо себи*), доприноси дубљем сагледавању унутрашњег збивања у КНИ. Аутори, ипак, како се и може видети из примера, размишљају о томе шта појединачним играма желе да кажу, односно, зашто их смештају управо у такав распоред у кореографски ток. Желећи да на изванредан начин прикрију фрагментарност у структури, они прибегавају различитим поступцима како би се везе између појединачних игара најмање уочиле, односно, како би створили одређену целину. Ипак, на почетку кореографског стваралаштва фрагментарност је била очигледна (у примеру КНИ Олге Сковран), с обзиром на то да је готово иза сваке игре следила пауза или успорење (повезане су једино песма *Ој, сћара њланино* и игра *шесторка*). Музиком је, као и одређеним (припреманим) просторним решењима ипак остварена одређена целовитост кореографског тока. У КНИ Десанке Ђорђевић се такође уочава фрагментарност, али ипак делимично, јер су игре сложене према релативно сродном кинетичком и/или просторном плану, и значајно их обједињује музичка компонента. Већа тежња ка спајању игара огледа се у КНИ Милорада Лонића, у којој су чак песма и игра умрежене међу собом у току неколико понављања што ствара јачи утисак целине. Таква тенденција – дакле, превазилажење фрагментарности у свитној форми жанра сплета види се у савременом кореографском стваралаштву.

Иако *кореографију народне игре* посматрамо као осмишљено, ауторски конципирано и стилизовано дело, традиционални елементи од којих се она састоји ипак су приоритетни и најочигледнији, те се почетни део анализе (у регистровању одређених образаца корака, мелодија и назива игара) темељи

управо на њиховом препознавању. Међутим, у даљем објашњавању поступака кореографско-композиционог рада сагледава се, ипак, рад на одабраном материјалу. Према раду на кинетичком, просторном и музичком плану свака кореографија поставља се у одређену категорију, односно, како је у овом раду представљено, у одређени ниво стилизације. С обзиром на чврсту везаност за постојеће играчке обрасце, основне формације и мелодије игара, са једне стране, и изразити кореографско-композициони рад, пре свега, на плану кинетике и простора, као и у начину извођења игара, са друге стране, све три КНИ, иако конципиране различито, припадају истом, другом нивоу стилизације – обради. На музичком плану, међутим, прва КНИ би ипак припала трећем нивоу стилизације – композицији, с обзиром на то да је аранжерским поступцима створена сасвим нова композиција.

Традиционални елементи, дакле, довољно су очигледни, као што показују анализе, али постоје и нетрадиционални, односно, општекореографски елементи под којима је подразумевана обрада на нивоу свих структуралних јединица – кинетике, простора и музике. Специфичност која је везана за ниво обраде јесте постизање баланса између општих кореографских елемената и традиционалних, који се у све три КНИ непрекидно допуњују.

У процесу редефинисања естетског критеријума у дијахронијској перспективи значајно је истаћи да је у првом кореографском стваралаштву превладао осећај за уметност и тежња да се традиционални елементи игре, а посебно музике, подвргну уметничкој обради. Убрзо је овај критеријум напуштен у корист „народног“ приказивања игре и музике што је значајно за други кореографски период. Примена традиционалних облика огледа се након деведесетих година, када аутори трагају и за сопственом оригиналношћу и препознатљивошћу, која подразумева и потребу за новим поступцима стварања. Потреба за складношћу и разумљивошћу КНИ свакако постоји у сваком од наведена три периода. Вредност и успешност појединих кореографских дела не зависи превасходно од избора кореографског жанра или од степена обраде (стилизације) народне игре, већ пре, како је Олга Сковран истакла средином шездесетих година, а што је актуелно и данас, од „оригиналности играчких и музичких мотива, који лако и природно извиру једни од других, и поред евентуално тешких елемената, који се увек могу савладати, под условом да нису усиљени, накалемљени и вештачки, а тиме неистинити и неприродни“ (Сковран 1965: 443).

2. ДРАМАТИЗАЦИЈА

Појам *драматизација* уводим у етнокорееолошки дискурс за именовање корееографског жанра у ком се јавља одређени драмски садржај/наратив. Његовом доминантном применом у театрологији, драматизација је дефинисана као „osobeni stvaralački postupak kojim se neki književni tekst (roman ili ep, pripovetka ili poezija) transponuje u scenski tekst da bi se pozorišno prikazivao” (Misailović 2000: 263).¹⁴ Према Речнику књижевних термина, драматизација означава процес прераде епских књижевних врста (романа, приповедака, новела) у форму драме, при чему се изражајно средство епике – нарација или приповедање, транспонује у дијалоге и монологе (Škreb 1985: 135). У овом раду ће драматизација подразумевати шири концепт, а то је превођење недрамског текста у драмски, прецизније, сценски, у форму КНИ.

Како је до сада већ истакнуто, у корееографској пракси у Србији не постоји адекватан назив за именовање корееографских дела у којима је присутан наратив, иако су такве корееографије, ипак, на извештан начин препознате, пре свега међу корееографима, као другачије од сплета. Управо из потребе да се таква дела идентификују, именују, анализирају и позиционирају уз жанр сплета, произлази и моје ангажовање у правцу њиховог дефинисања као засебне врсте КНИ. Самим њиховим именовањем као драматизације, додирнуто је подручје театрологије, односно, учињен је покушај примене театролошке терминологије у етнокорееолошком дискурсу, у анализи корееографских дела, чиме је омогућено њихово сагледавање као позоришних дела.

У складу са поменутиим, драматизација КНИ може бити дефинисана као самосвојан жанр у оквиру ког су издвојени кључни елементи одређених наратива (најчешће преузетих из традиционалне сеоске праксе, на пример, народне светковине, обичаји, обреди, песме, али и опште животне теме, свакодневни догађаји из прошлости) и обликовани различитим средствима (говором, глумом, музиком, игром), те повезани са играчко-музичким садржајем у целовиту корееографску форму. Сходно основном значењу овог појма који подразумева креативан рад са наративом, тј. драматизовање радње, издвојени су препознатљиви моменти наратива који постају активни у преношењу поруке. Стога се драматизација може описати као „наратив у акцији” – аналогно Новеровој синтагми „балет у акцији”, којом је пре неколико векова иницирана употреба наратива у балету (видети раније у тексту).

¹⁴ Практику изједначавања појмова драматизација и адаптација у позоришној сцени критикује драматург Ивана Димић у чланку „Драматизација – шта је то?” (Димић 2002). Према овој ауторки, драматизација је термин који се односи на текст који припреми аутор драматизације, док је адаптација прилагођавање датог текста у процесу стварања представе. Видети у: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/scena/XXXVIII_1/do38/show_html?stdlang=gb

Кореографије које припадају овом жанру имају истакнуту програмску основу која представља *црвену ниш* у кореографији, због чега је њихова форма стабилнија.¹⁵ Под наративом у КНИ је подразумевана, дакле, драматизована ситуација / радња / догађај / прича која има наративну структуру (увод, разрада и крај, линеарност у времену, редослед излагања).¹⁶

Форма кореографија из жанра драматизације је разноврснија у односу на форму сплета. Иако је вишеделност форме и даље доминантна, њена структурисаност је у случају драматизација, ипак, сложенија. Разлог томе је присуство наратива који на одређени начин усмерава развој форме КНИ, те игру и музику подређује развоју приче и њеном драматуршком обликовању. Игра и музика у драматизацијама, иако и даље базиране на народним играма/мелодијама, постају носиоци семантичке поруке и не представљају, као у сплетовима, чисте и апстрактне творевине.

Суштина жанра драматизација, сходно семантичко-синтаксичким карактеристикама, налази се, како је раније истакнуто, на релацијама *иџра уз музику – наратив* и *музика – наратив*. У стварању драматизације КНИ полази се, дакле, од наратива и његовог драматуршког обликовања које је подржано игром и музиком. У драматизацији је, тако, драматургија остварена најпре на нивоу наратива, а затим и на нивоима кинетичке и просторне димензије и њихових међуодноса. У односу на сплет у ком је приказивање игре, њених кинетичких и просторних својстава и музичке разноврсности у првом плану, у драматизацији се игра и музика постављају на виши степен – у циљу разумевања поруке наративног садржаја.

Осим наведеног, драматизације могу бити реализоване на сва три нивоа стилизације; на нивоу прераде, обраде (у извођењу сеоских и градских КУД-ова, и ансамбла „Коло“) али и композиције (у извођењу појединих градских КУД-ова и ансамбла „Коло“). У нашој кореографској пракси најчешће су примењиване драматизације на нивоу обраде, док су драматизације на нивоу композиције најређе заступљене због захтевности кореографско-композиционог рада. Главни представник ове врсте драматизација у нашој кореографској традицији је Бранко Марковић.

Према досадашњем увиду у историју кореографске праксе у Србији, а праћењем и савременог кореографског стваралаштва, може се рећи да драматизације, иако не представљају доминантан кореографски жанр, пружају

¹⁵ У односу, на пример, на жанр сплета, где је форма нестална, с обзиром на то да је могуће формалне елементе међу собом заменити, премештати, комбиновати са другима, у кореографијама које припадају жанру драматизације то није могуће, односно, могуће је само у ретким примерима (као што показује пример 1), у којима је наратив релативно самостална целина у кореографској структури.

¹⁶ За такве наративне сегменте музиколог Татјана Марковић употребила је синтагму *narativne scene*, говорећи о оперском жанру (Marković 2001: 122–123).

више могућности за оригиналнији ауторски израз. Њима се служе аутори у свом зрелијем кореографском стваралаштву, с обзиром на то да изискује додатно ангажовање у истраживачком раду и шире знање осим искључиво играчко-музичког; пре свега, познавање историје, обичаја и других догађаја који су забележени у одређеном крају.

Сагледавајући кореографско стваралаштво у Србији кроз кореографска дела кључних аутора, издвојене су, путем дедуктивне методе, три КНИ у којима су представљени оригинални приступи у драматизацији наратива. Одабрани примери настајали су педесетих и деведесетих година. То, заправо, не значи да у међупериоду није створена ни једна драматизација КНИ, већ да су приступи овом жанру били врло слични једним или другим. Издвојени примери су следећи:

- Олга Сковран, Миодраг Деспотовић Цига / Јосип Славенски: *Русалије* (1954),
- Бранко Марковић / Душан Шапоња: *Банатски мојиви* (1958/1959),
- Славица Михаиловић / Зоран Исаиловић: *Лесковачки колегари* (1994).

Иако поред наведених кореографа постоје, дакле, и други који су у својим кореографским остварењима драматизовали одређене наративе из наше традиционалне сеоске праксе, попут, на пример Добривоја Путника (*Игре из Тимочке Крајине*, 1973) или Десанке Ђорђевић (*Вашар у Такову*, 1993), одабране КНИ представљају ипак врло специфичне примере овог жанра, те су из тог разлога и узети у обзир за анализу.

АНАЛИЗЕ ДРАМАТИЗАЦИЈА

Русалије

- ❖ Аутори кореографије: Олга Скворан и Миодраг Деспотовић Цига
- ❖ Аутор музике: Јосип Славенски
- ❖ Изводи: Ансамбл „Коло“, Београд
- ❖ Година настанка: 1954.

Кореографија под називом *Русалије* – мушка обредна иџра из јужне Србије и Македоније¹⁷ приказује русалијски обред који је у селима данашње источне Македоније извођен од стране мушкараца, у периоду од Божића до Богојављења. Мушки играчи који су се такође називали *русалије*, били су одевени у беле дуже кошуље, са белим марамама укрштеним на леђима и грудима, носили су дрвене сабље и са њима су играли. Према овом древном магијском обреду, русалијска игра је исцелитељска, они играју пред сваком кућом из жеље да њени укућани буду здрави и берићетни (Јанковић 1948: 187).

За игру русалија везују се специфичне игре, извођене само за ту прилику. Сестре Љубица и Даница Јанковић су у књизи *Народне иџре IV* забележиле следеће називе русалијских игара: *карађова, уменско коло, златиџа, Пејировска, џајде аваси, карајисуф аваси, Тодоре, биро кайидан, кавадар аваси, кайеџан аваси* (Јанковић 1948: 195–212). Истакле су кружну формацију као доминантну, у којој играчи играју неповезани, а дрвеним сабљама изводе исте покрете. Према њиховим истраживањима све русалијске игре своде се углавном на два типа: тип „тешких“ (*џешкоџо*) и тип „лакких“ игара (*лесноџо*) (Исто: 188). У оквиру ових образаца корака, момци су, према њиховим записима, изводили различите фигуре окретања, скокове, синкопичне кораке, изразите застоје, поскоке, чучњеве, укрштали су сабље, правили су крст у ваздуху дрвеним сабљама или дрвеном секирицом (Исто: 189). Осим поменутог, свака игра, односно, група играча, имала је свог вођу, тзв. *балџаџију* који је био позициониран најчешће у средишту кружнице и за разлику од осталих играча у руци је држао секирицу (Исто: 189).

Описани начин некадашње русалијске игре и редослед спровођења русалијског обреда транспонован је у кореографски облик од стране аутора Олге

¹⁷ Снимак из 1963. године добила сам љубазношћу Мирослава Митровића из Етнографског музеја у Београду. Исти снимак је доступан на друштвеној страници Facebook, на страници Olga Skovran роџиџе. Анализа је, међутим, рађена на основу савременијег видео-снимка ради већих могућности сагледавања игре „у тоталу“: <https://www.youtube.com/watch?v=rIlyeTzvPHc> (приступ, 25. 3. 2015).

Сковран и Миодрага Циге Деспотовића. Будући да је кореографија театарски облик, те приказ русалијског обреда нема никакво магијско дејство, имитација овог наратива реализована је кроз драматизацију следећих мотива, постављених редоследом њиховог излагања у КНИ: долазак русалија испред куће, рашчишћавање простора за извођење магијске радње, надгледање простора од стране балтације, окруживање простора, заједништво, спремност за борбу против непријатеља (невидљивих злих сила), игра за здравље и плодност, припреме за борбу, молитва балтације и позив осталим русалијама на бој, борба са злим силама, победа и одлазак са места збивања, дворишта куће.

Преплићу се, дакле, бројни мотиви који носе имитативна значења борбе, молитве, заједништва и победе. Према записима сестара Јанковић, први део русалијске игре је мирнији, у њему је изражена молитва за плодност и исцељење, и више је апстрактног карактера; у другом, живљем делу приказана је борба за истеривање злог духа и више је „фигуративно-имитативног“ карактера (Исто: 191). Може бити примећено смењивање мирнијег и живљег дела у кореографији, у складу са поменутих наративних сегментима и променама мелодије, ритма и темпа на плану музике (видети табелу 2 у прилогу). Осим балтације, који руководи обредом, значајну функцију имају још два актера која су и у кореографији истакнута солистичком игром – то је први играч у отвореном колу (*џанчар*) и последњи (*ојанчар*). Њихова функција је заступљена, пре свега, у самој игри, те се они игром и издвајају од осталих русалија. Значајно је указати и на то да су играчи у КНИ одевени у ношњу, потпуно у складу са претходно описаним начином одевања русалија.

Сегменти русалијског обреда прожимају се, дакле, са игром мушких играча, која је у овој кореографији префињена и покретима врло усклађена, и музиком у извођењу оркестарског састава. Издвајању појединачних сегмената, односно, сцена наратива из кореографског тока и њиховом препознавању допринела је, пре свега, музичка окосница.

Праћењем драматуршког развоја наратива, игре и музике, издвојени су делови драматуршке композиције: уводни, развојни и завршни део (који се подударају са границама наративне тријадне концепције), у оквиру којих су обухваћене појединачне сцене, односно, музичке нумере (табеле 1 и 2).¹⁸ У следећем опису појединачних сцена и њиховог редоследа у КНИ представљене су карактеристике наративног тока у садејству са кинетичким и просторним планом игре:

¹⁸ Називи појединачних мелодија у овом тренутку нам нису познати, осим песме *Тодоре, биро кайидан*. С обзиром на то да су мелодије за игру компоноване, о чему ће бити речи касније у тексту, њихово именување је у табелама означено према редоследу њиховог појављивања римским бројевима.

Појединачне СЦЕНЕ наратива

УВОДНИ ДЕО – експозиција

1. сцена – „долазак русалија испред куће“: улазак мушких играча на позорницу са напред испруженим сабљама и исправљеним телом; затим, кружном путањом, раширених руку и дрвеним сабљама, савијеним телом и окретањем тела око своје осе, *русалије* обазриво окруже и рашчисте место на ком ће играти. У овом делу се већ издваја играч солиста, тзв. балтација, који за разлику од осталих играча у руци држи секирицу. Овај, уводни део игре сестре Љубица и Даница Јанковић описују на следећи начин: „Са напред пруженим дрвеним сабљама као да некога гоне, играчи се затрче okreћући се, при чему настане ширење њихових јако набраних фустана. Утисак је као да хоће да заплаше невидљивог непријатеља. Затим укрсте сабље, подбоче се левом руком, и отпочињу први мирнији део игре, витешки замахујући сабљом у десној руци“ (Исто: 189).

РАЗВОЈНИ ДЕО – зајлеџ

2. сцена – песма *Тодоре, диро кайидан*, пева женски хор – мирнији део игре, почиње солистичком игром балтације (кинетограм пример 1), који широким покретима руку, окретањем тела, уздигнутом главом и погледима у различите правце надгледа простор и остале русалије. Према речима сестара Јанковић, он као да „бди над њиховим међусобним складом: ако је све у реду, он остаје у средишту круга бодрећи погледом играче да истрају“ (Исто: 190). Остали играчи најпре чуче на једној нози, затим стоје у формацији отвореног кола, неповезани су, и даље држе сабље. У понављању мелодије песме и они почињу игром, имитирајући покрете балтације – спорим окретима тела, подизањем тела на једну ногу, застојем у покрету, ширењем руку у окрету, подижући сабље – исказују „заједништво и спремност за борбу против непријатеља“.

3. сцена – „терају невидљиве зле силе“, „игра за здравље и плодност“ уз живљу игру; играчи посковним корацама окружују централни део простора, сужавају га и шире, затим се у формацији отвореног кола са балтацијом у његовом средишту окрећу према публици и изводе окрете тела, широке покрете руку; њихова игра је уједначена, све време су неповезани, држе сабље у рукама које подижу у вис, укрштају их; секвенце истих покрета понове се два пута. Ово је једна од централних тема, с обзиром на значај исцелитељске игре русалија.

4. сцена – осим балтације као руководиоца овог обреда, у овој сцени се појављују нова два актера: *Ћанчар* – коловођа (први играч у отвореном колу) и *Ћашкар* – кец (последњи играч). Уз спорији темпо и мирнији карактер музике они игром показују своју, такође значајну улогу у овом обреду. Играју окренути један према другом, изводећи исте, врло усклађене и споре покрете, одицањем слободне ноге, ширењем руку итд. Према бележењу сестара Јанковић, први и последњи играч не треба никад да се састану (Исто: 189). У овој сцени они се приближавају једно другом, али се не спајају.

5. сцена – русалије настављају своју игру, врло сличну као у трећој сцени, са окруживањем простора, издвајањем балтације у средишту; изводе поскочне и синкопичне кораке у складу са ритмом музике (6/8), сабљама ударају о под; покрети свих играча су усклађени; поново се кроз игру наглашава мотив заједништва, али и припрема за борбу.

6. сцена – „молитва балтације и позив русалијама на заједничку борбу“; мирнији део игре, балтација солистичким наступом, окренут најпре телом према публици, изводи широке покрете рукама, правећи крст секирицом; затим се окреће играчима и једног по једног уводи у игру правећи крст испред њега.

7. сцена – „борба са невидљивим силама и победа“; живља игра русалија са изразито високим скоковима, окретима тела, ширењем руку, ударима сабљи о под, и т. сл., у складу са карактером музике; по први пут формација није кружна већ линијска; сви играчи су позиционирани фронтално према публици и даље су неповезани.

ЗАВРШНИ ДЕО – разрешење

8. сцена – „напуштање места“; након генерал-паузе русалије, предвођене балтацијом, напуштају место на ком су изводиле своју игру, уз извођење истих корака, путање кретања и музике као у првој сцени.

*

Из појединачних сцена могу се издвојити структурални елементи наратива, а то су: радња русалија (истеривање злих сила, исцељење), учесници и њихове улоге, међу којима се издваја улога балтације, песма, игра и музика уз игру. Сама прича има свој ток који се распростире од почетка до краја КНИ.

На плану кинетике, генерално, може бити уочено да нема образаца корака онако како су били представљени у претходним примерима из жанра сплета. Овде је кинетички корпус базиран на покретима различитих делова тела, те

ће бити именовани *обрасцима њокреџа*. Они се састоје од појединачних или паралелно извођених покрета руку, ногу и тела (кинетограм, примери 1 и 2). Према начину изградње обрасци покрета су, дакле, сложенији у односу на обрасце корака и кроз одређени број понављања или варирања стварају целине вишег реда (фразе, делове). Осим тога, обрасци покрета су врло дефинисани у структуралном смислу, а њихов редослед је кореографски јасно постављен. Играчи их изводе потпуно усклађено из сцене у сцену. У појединим сегментима игара се из заједничке игре за тренутак издваја игра балтације, али је, генерално, кинетички корпус базиран на монофактури.

Покрети различитих делова тела функционално су детерминисани наративом, другим речима, покретима је у свакој сцени описан одређени сегмент наратива који може бити и латентно присутан. Циљ је, дакле, да се покретом искаже одређена идеја, мисао, порука, прича, била она „видљива“ или „невидљива“ на сцени, што чини заправо суштину жанра драматизација.

На плану просторне композиције доминантан мизансцен чини једна формација кола (отвореног или затвореног), са играчем у његовом средишту. Путањама кретања по кружници удесно играчи остварују прелазак простора и отварање, односно, затварање кола. Тек у последњој сцени развојног дела, у којој су присутни елементи борбе, играчи су постављени у линијску формацију. Све време су неповезани и свако за себе држи у руци дрвену сабљу, односно, балтација секирицу. Просторна фактура је углавном монофактурна једноставна (графички прикази).

Како је већ истакнуто, у записима из поменуте књиге сестара Јанковић записано је девет мелодија русалијских игара различитог метра и темпа. У кореографији се, међутим, јавља само једна игра од поменутих девет, а то је игра уз песму *Тогоре, диро кайидан*, док су све остале мелодије у кореографији искомпоноване. Ипак, може бити примећено да је композитор Јосип Славенски имао увид у поменуту грађу, с обзиром на то да се препознају сличности у одређеним мотивима, нарочито на плану ритма и метра. Такође, свака мелодија је компонована и оркестарски обрађена према карактеру наратива који је приказан у појединачним сценама, што је утицало на изузетну умреженост између музике и наратива.

Тоналност је најчешће базирана на модалној основи дорског и миксолидијског модуса и пентатоници, те је и хармонски слог сходно томе одређен смењивањем хармонских компоненти мола и дура (нотни записи). На плану оркестрације, која је симфонизирана, нема традиционалних инструмената, и у првом плану су дувачки инструменти: флаута (најчешће у високом регистру), кларинет и обоа (у дубоком регистру). Њихова функција је најочигледнија у мирнијим сценама, у којима „описују“ игру балтације или заједничку игру коловође и кеца. Виолинске деонице, међутим, изражајне су у уводном и заврш-

ном делу, док су током целе кореографије у функцији појачавања оркестарског *tutti* звука. Фактура је врло често хомофона.

У кореографији се пева једна песма, односно, прве две строфе песме *Тодоре, биро кайидан*, у вишегласном извођењу женског хора уз пратњу оркестра:

Тодоре, биро капидан,
книга ти дојде, Тодоре.

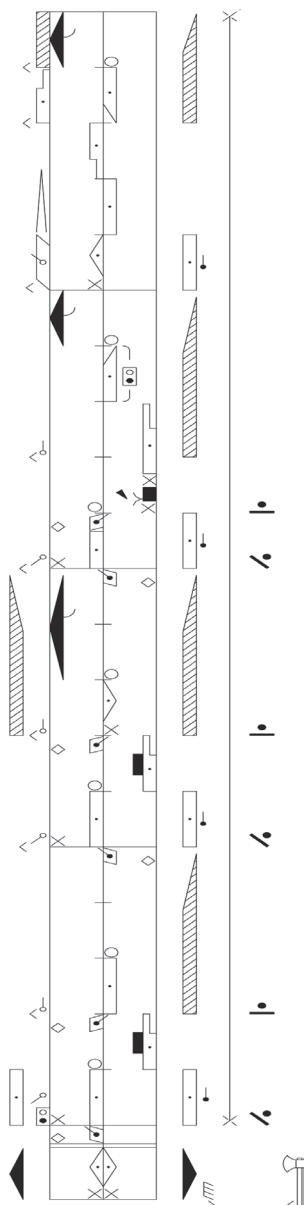
Од тоја село Смоквице,
од твојот милен побратим.

Вођење драматургије кроз смењивање мирнијег и живљег дела у складу је са вођењем наратива, односно, редоследом излагања појединачних мотива наратива у циљу достизања кулминације, а то је победа над злим силама. Цео наративни ток пропраћен је драматуршки музиком и игром, кроз смењивање мирнијих и живљих музичко-играчких сегмената, карактером музике и игре, истицањем појединачних дувачких инструмената у складу са истицањем појединачних играча (балтације, коловође и кеца), мелодиком и обрасцима покрета који су из сцене у сцену, иако се на први поглед чине једнаки, ипак различито структурирани.

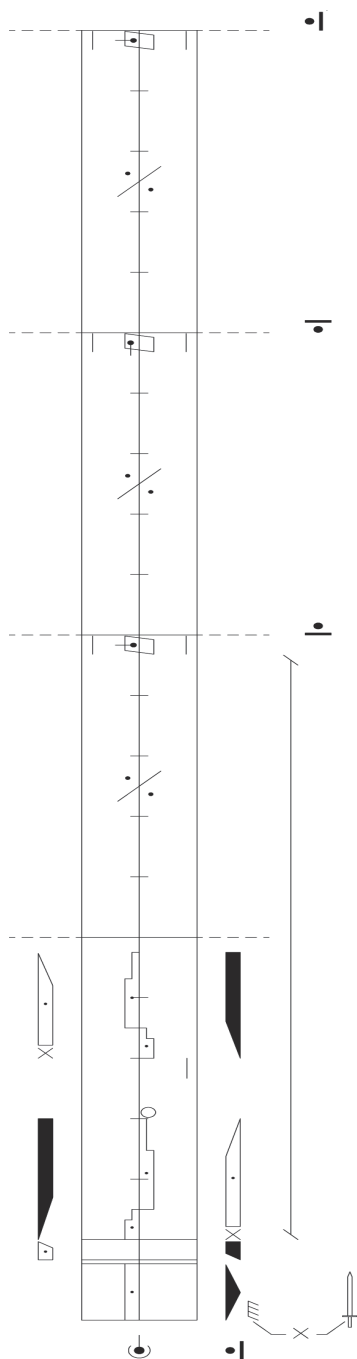
Кореографија је настала у почетним годинама развоја КНИ у Србији, но зачуђујуће, драматизација наратива у форми кореографије реализована је на један оригиналан и софистицирани начин. Као основни мотив за стварање кореографског дела ауторима је послужило теренско истраживање сестара Љубице и Данице Јанковић. Цео описани садржај наратива представљен је артифицијелношћу покрета и музике, што чини посебност у односу на највећи део драматизација које ће бити створане у потоњим годинама и деценијама у Србији, а које одликује, пре свега натурализованост покрета у приказу наратива.¹⁹

¹⁹ Један од таквих, уметничких захвата у драматизацији КНИ јесте, на пример, *Комијска игра*, стилизована борбена игра из јужне Србије и Македоније, аутора Мире Сањине и Крешимира Барановића, постављена 1952. године у ансамблу „Коло“.

ПРИЛОГ
КИНЕТОГРАМИ



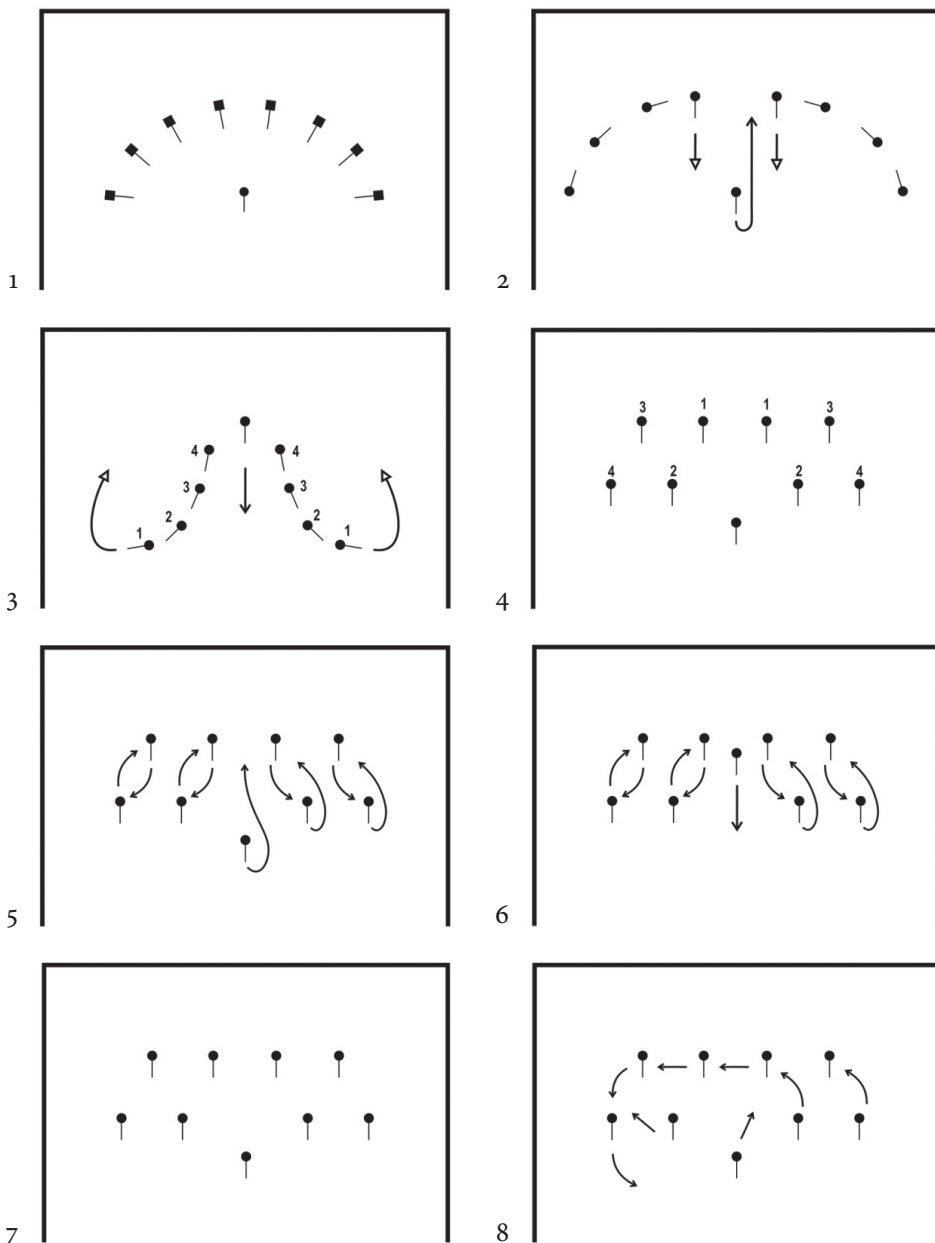
Пример 1: Русалије 1



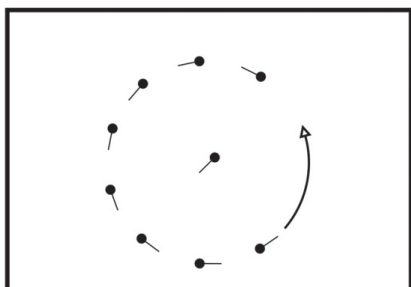
Пример 2: Русалије 2

ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

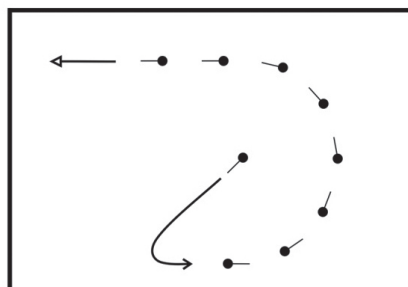
Пример 1: Русалије (7. сцена)



9



10



2

5. мелодија - А део

42 **Vivo** A E

46 A E

6. мелодија - А део

Moderato

50 Dm

54

7. мелодија - А и В део

Vivo

58 Am G Am

62 G Am

Назив КНИ (Тотус)		Русалије							
Делови драматуршке композиције	уводни део	развијни део						завршни део	
		I.	II. Тодоре, биро капидан	III.	IV.	V.	VI.		VII.
МУЗИКА									
Одсеци	[A] [A ₁] [AV] 8 8 9	[A] [A ₁] 8 8	[A] [A ₁] [As] 12 12 4	[A] 8	[A] [A ₁] 8 8	[A] [AV] 8 8	[A] [A ₁] 8 8	[A] [A ₁] 8 9	
Делови	AAAV 8 8 9	AB AB 4 4 4	ABVA ₁ 8 4 8 4 4	AB 4 4	AA 8 8	AAV 8 8	AAV AA 4 4 4 4	AAV 8 9	
Фразе	AA ₁ AA ₁ AVAZ 4 4 4 4 5	AA ₁ B ₁ 2 2 2 2	AA ₁ B ₁ B ₁ 4 4 2 2	AA ₁ B ₁ B ₁ 2 2 2 2	AAVAAV 4 4 4 4	AAV 4 4	AA ₁ AVAA ₁ 2 2 2 2	AA ₁ AVAZ 4 4 4 5	
Тонални план	доректи модус in C	e – G – e	доректи модус in E	cis – h	миксолидјиски модус in E	d	a	доректи модус in C	
Укупан број музичких тактова	25	16	28	8	16	16	16	17	

Појединачне игре	I.	II. <i>Тодоре, биро капитан</i>	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Одсци	- [A] 4 2 1	[A] [B] 8 8	[A] [A ₁] 12 12	[A] 8	[A] [A ₁] 8 8	[A] 16	[A] [A ₁] [A ₂] 8 8	[A] 17
Делови	- A A B 4 4 8 9	A Av B Bv 4 4 4 4	A A ₁ B 4 4 4 4 A A ₁ B 4 4 4 4 A ₂ 4	A Av 4 4	A B A V 4 4 4 4	A Av B 4 4 8	A B Av Bv 4 4 4 4	A B 8 9
Кинетичка фактура	Mj, П	Mj	Mj, П	Mj	Mj, П	Mj	Mj	Mj, П
Појединачне игре	I.	II. <i>Тодоре, биро капитан</i>	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
ИГРА – план просторне композиције								
Просторни мотиви	---- a	a b	b a b a	a ₁	b b ₁	a	c	a -----
Просторна фраза	<u>A</u>	<u>A B</u>	<u>B A B A</u>	<u>A</u>	<u>B B₁</u>	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>A</u>
Просторни део	A	A	B	A	A	A	C	A
Пуцање кретања (макроплан)	2 ¹ 2 ²		2 13	11			22	21 22
Просторна фактура	Mj	Mj	Mj	Mj	Mj	Mj	Mc, Mj	Mj
Динамика сегмената	Д	С	Д	С	Д	С	Д	Д

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ *Русалије* Олге Сковран, Миодрага Деспотовића Ците и Јосипа Славенског

Појединачне игре/песме Параметри	1	2	3	4	5	6	7	8	
	Уводни ДЕО	РАЗВОЛНИ ДЕО							ЗАВРШНИ ДЕО
Делови драматуршке композиције									
Појединачне сцене НАРАТИВА	1	2	3	4	5	6	7	8	
Композиција наратива	Е	3							Р
НАРАТИВ	долазак русалија	надгледање простора (балтација)	терање злих сила, игра за здравље и плодност	сусрећање, позив у игру (панчар и лашкар)	игра за здравље и плодност, заједничтво	молитва, позив на борбу (балтација)	борба и победа	напуштање места	
ИГРА									
момци									
девојке									
издвајање солиста									
ПЕСМА									
заједничка									
момци									
девојке									
ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА									
ритам	2/4	5/4	5/8	5/4	6/8	9/8+6/8	5/4	2/4	
темпо (♩)									
200									
150									
100									
50									
време (min)	25''	1'12''	38''	43''	30''	35''	42''	15''	
тогал									

Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ Русалије Олге Сковран, Миодрага Деспотовића Ците и Јосипа Славенског

Банайски мошиви

- ❖ Аутор кореографије: Бранко Марковић
- ❖ Аутор музичке обраде: Душан Шапоња²⁰
- ❖ Изводи АКУД „Бранко Крсмановић”, Београд
- ❖ Година настанка: 1960.

У кореографији под називом *Банайски мошиви, свадба на рољу*,²¹ аутора Бранка Марковића, наратив је представљен различитим тренуцима који претходе свадби и елементима свадбеног обичаја. Иако малобројни, сегменти који указују на свадбени обичај јесу присуство специфичних учесника (младе и младожење), детаља у вези са пресвлачењем младожење и својеврсно свадбено весеље проткано кроз игру и музику. Од почетка до краја наратив је вођен врло јасно, са значајном узлазном драматуршком линијом. Наратив чини девет сцена, а границе између њих одређене су најчешће према музичкој компоненти.

Праћењем драматуршког развоја наратива, игре и музике, издвојени су делови драматуршке композиције: уводни, развојни и завршни део, у оквиру којих су обухваћене појединачне сцене и музичке нумере (видети табеле 1 и 2 у прилогу). У следећим редовима биће објашњене појединачне сцене, а у оквиру њих вођење наративног тока у садејству са игром и музиком.

Појединачне СЦЕНЕ наратива

УВОДНИ ДЕО – експозиција

1. сцена – *йочейаак радње, йири девојке на клуји, угварање йајгаша*

Прва сцена почиње уласком три момка на позорницу који извесним кретњама (замахивањем руке, звиждуком, покретима тела) указују на почетак радње. Момци доносе клупу и постављају је на одређено место на позорници.

²⁰ Музички аранжер Душан Шапоња, сарадник Бранка Марковића и дугогодишњи шеф оркестра од средине шездесетих година, са ким сам имала прилике да обавим интервју у вези са аранжирањем мелодија за кореографије Бранка Марковића, скренуо ми је пажњу на називе појединачних мелодија који заправо нигде нису записани – чак ни у нотним записима које је добио средином шездесетих, када је радио аранжмане за оркестар АКУД-а „Крсманац“ у сарадњи са Марковићем. Нотни запис кореографије није био представљен појединачним играма, већ као једна целовита композиција. Шапоња помиње искључиво назив прве мелодије као *данайски зайлеи*, забележен код Саве Вукосављева. Према досадашњим етнокореолошким истраживањима, у првој мелодији прожимају се мелодијски мотиви неколико игара, то су: *мало данайско коло, йаорско коло, шаранац* и делимично *нумера*. Осим прве, остале нумере су препознатљиве у плесној традицији Баната и могуће их је било идентификовати.

²¹ Видео-пример новијег извођења: <https://www.youtube.com/watch?v=ilnUopFdgyY>

Истовремено са њиховим одласком са позорнице, такође са драматозованим покретима, улазе три девојке одмереним, изражајним и спорим покретима; седају на клупу врло опрезно. До тог тренутка је музика оркестра реализована на бордунском смењивању основног и квартног тона наниже, у врло спором темпу. На позорницу улази момак, имитира свирање на гајдама (у оркестарском аранжману чује се флаута) у рубато извођењу мелодије *данайској зайлеиша*; примећује девојке, прилази им, међутим оне га упорно одбијају.

2. сцена – *иџра момака и девојака испред клупе, загледање*

На музику *данайској зайлеиша* у брзом темпу почиње развојни део прве сцене – у том сегменту наративно-играчко-музичког тока смењују се различите формације играча (тројица момака, две девојке и момак у формацији тројке, момак са три по три девојке на свакој страни) позиционираних испред клупе на којој и даље седе три девојке и посматрају дешавање. Између њих се одвија комуникација погледима и мимиком лица и покретима горњег дела тела (девојке на клупи) и покретима реализованих у току саме игре (посебно мушки играчи прилазе девојкама на клупи исказујући своју вештину играња којој се оне диве). Уводни део се завршава кулминацијом, а то је тренутак када на позорницу улази нова девојка. Девојка, видевши да игра са другим девојкама, љутито оде са позорнице, а за њом одлазе сви осим момка који остаје сâм и седа на клупу. У овом тренутку почиње заплет.

У првој и другој сцени, које су локативно смештене на рогљу (посебно место на којем су се у банатским селима окупљали млади и забављали), приказан је дијалог између момака и девојака, а на самом крају су истакнути и посебни учесници – момак и девојка – који ће у даљем кореографском току развијати основни наратив – свадбу.

РАЗВОЈНИ ДЕО

3. сцена – *џаровна иџра момка и девојке*

Трећа сцена почиње повратком девојке код усамљеног момка и њеним позивом на игру (контактом). У том тренутку почиње *џаровско коло*, које изводе момак и девојка сами на позорници. Кинетички корпус игре указује на присуство постојаних елемената обрасца ове игре, који је у њиховој игри изузетно вариран, односно, подређен наративу, а то је надигравање момка и девојке, њихово мимоилажење, смењивање позиција у простору, загледање итд. У овој сцени представљен је, дакле, њихов дијалог игром.

4. сцена – *џросидба*

Следи промена мелодије вокално-инструменталном верзијом песме *Аџге, Каџо*, а тиме и пад у темпу и промена у начину извођења покрета играча – и даље момка и девојке – који шетајућим корацима, наслоњени једно на друго

одлазе са позорнице. Овај сегмент наратива може бити описан као просидба.

5. сцена – *игра љује мушких и женских играча, нараћив је лаћенћно љрисућан, нема љавних акћера*

Ова сцена доноси контраст уласком групе играча у посебним формацијама, имитирајући коњску запрегу, уз мелодију брзе игре *маћарац*. Ова сцена траје изузетно кратко, свега тридесетак секунди.

6. сцена – *облачење момка у свадбено одело, доводе му девојку*

Уз инструменталну верзију песме *Одби се дисер љрана од јорјована* и солистички звук тамбуре радња из треће сцене развија се даље. Момци и девојке формирају статичан мизансцен, за време док се младожења облачи у свадбено одело. Након што му доведу младу, музику преузима соло виолина, а пар шетајућим кораћима прелази позоришни простор, показује се свим присутним и, може се закључити, заједно наставља пут до олтара.

7. сцена – *игра љује играча, исказивање играчке вешићине момака, нараћив је лаћенћно љрисућан*

Опет следи контрастна сцена. Улогу преузима група мушких и женских играча, изводећи *мало коло* уз певачке сегменте; затим, играчки корпус преузимају момци који изводе различите фигуре окретања, игре око ножа, соло игру на поду итд.

8. сцена – *улазак младе и младожење – разрешење*

На промену мелодије, уз игру *маћарац*, појављују се главни актери, млада и младожења, али сада преобучени – млада са другим оглављем показује да је променила статус из девојке у удагу жену. Њиховим уласком на позорницу, паровном игром у самом центру поред осталих играча, наратив може бити описан као свадбено весеље.

ЗАВРШНИ ДЕО

9. сцена – *игра младенаца и љује играча*

Променом музике игром *Коло води Васа* и мизансцена, у масовној сцени, са свим играћима на позорници кореографија се завршава.

*

Према опису појединачних сцена може бити закључено да се наратив који се односи на свадбу, односно, главне учеснике младу и младожењу, простире од почетка до краја кореографије у смислено вођеној радњи. Међутим, такође може бити примећено да осим поменутог наратива постоји још један наративни ток који је паралелно вођен, а односи се на игру групе момака и девојака и

њихову „забаву на рогљу“ (сцене 1, 2, 5, 7), чиме кореографија заправо и почиње. Сегменти оба наратива се у току кореографије смењују и на известан начин допуњују, што је нарочито истакнуто у другој половини развојног дела (од 5. до 8. сцене, табела 2). Ипак, основни наратив који се односи на свадбу је у драматуршком смислу сложенији, док други представља својеврсни *intermezzo* или плесни дивертисман који је из одређених разлога и са одређеном функцијом уметнут у основни наративни и кореографски ток. У уводном и завршном делу КНИ су оба наратива спојена, што значи да су учесници и једног и другог наратива приказани у заједничкој игри – свадбеном весељу. На овај начин је наративни ток и сама драматургија КНИ заокружена.

Наративна структура се, дакле, састоји од сегмената који су умрежени са игром и музиком (песмама и инструменталима) и постављени према принципима драматуршког обликовања. Ако применимо поставке поменутог Густава Фрејтага који је помоћу тзв. пирамиде сликовито приказао структуру драмског дела, свадбени обичај, из перспективе аутора Бранка Марковића, изгледао би овако:

- игра момака и девојака, задиркивање (експозиција),
- љубавна сплетка (изазивање инцидента),
- заљубљивање момка и девојке и њихова игра (раст акције),
- просидба (климакс),
- облачење младожење (пад акције),
- завршетак свадбеног весеља игром и музиком (решавање конфликта и расплет).

Сваки сегмент наратива праћен је одговарајућом игром и музиком, а сцене наратива издвојене су управо према контрастним сегментима игре и музике. Веза између наратива и музике је изражајнија, док је веза игре и наратива нешто лабавија, с обзиром на то да је игра пре свега средство да се наратив визуелно прикаже, и то елементима народне игре из Баната (као и другим покретима тела).

На плану кинетике није могуће говорити о специфичним обрасцима појединачних игара, осим о њиховим елементима и мотивима. У поступку анализе уочено је да су најочигледнији примери народних игара из Баната у којима су истакнути различити кинетички елементи следећи: *џаорско коло*, *мађарац*, *мало коло*, *Коло води Васа*. Обрасци корака су, дакле, компоновани на основу препознатљивих мотива из поменутих игара, те се не понављају из фразе у фразу у истом облику – врло често су варирани, са уметнутим прелазним корацима, поскочним и трчећим корацима и сл. (кинетограми, примери 1–3). У извођењу корака активно је цело тело, нарочито горњи део, види се ангажовање руку и покретање главе. Сваки покрет је, ипак, осмишљен и у складу је

са дијалогом између играча, те је фокус усмеравања покрета у сваком тренутку јасан.

У одређеним сценама, када су присутни само „шетајући“ кораци (сцена 1, 4, 6), посебно је истакнут наратив, реализован глумом играча и покретима тела који су обликовани плесно, у складу са наративом, ритмом и темпом музике.

На плану просторне композиције значајно је истаћи ауторску слободу у креирању простора што је условљено и слободом на кинетичком плану. Приказана је доминантност паровне игре (*џаорско коло, мађарац, Коло води Васа*), затим и затвореног и отвореног кола (*мало коло*), засебних леса момака и девојака (*мало коло*), солистичке игре момака (*мало коло*) али и тројки (*џанатски зайлеџи*) и неколико атипичне формације седморке – момак са по три играчице са сваке стране (*џанатски зайлеџи*). У фактурном смислу најсложенији су мизансцени у *џанатском зайлеџи, малом колу, мађарцу* и у последњој игри *Коло води Васа*, док су остале игре углавном монофактурне и најчешће централно позициониране. Ипак, поменуте четири игре које се налазе на кључним местима у кореографском току (уводни део, друга половина развојног дела и завршни део) доносе на просторном плану изразиту разноврсност. Осим у примени различитих просторних мотива,²² редослед њиховог појављивања је често изненађујућ, односно, не може се унапред претпоставити која формација ће се развити (графички приказ, пример 1, мизансен 5 и 6). Иако у току праћења кореографског тока формације ипак следе сасвим логично једна из друге, приметни су и скокови у њиховом излагању, који чине „празан ход“, другим речима, премештање играча (њихово претрчавање кроз простор), што има за последицу скок из једног мизансцена у други (на пример, на преласку из *џесме у мало коло, из малој кола у мађарац, из мађарца у Коло води Васа* – графички приказ, пример 2).

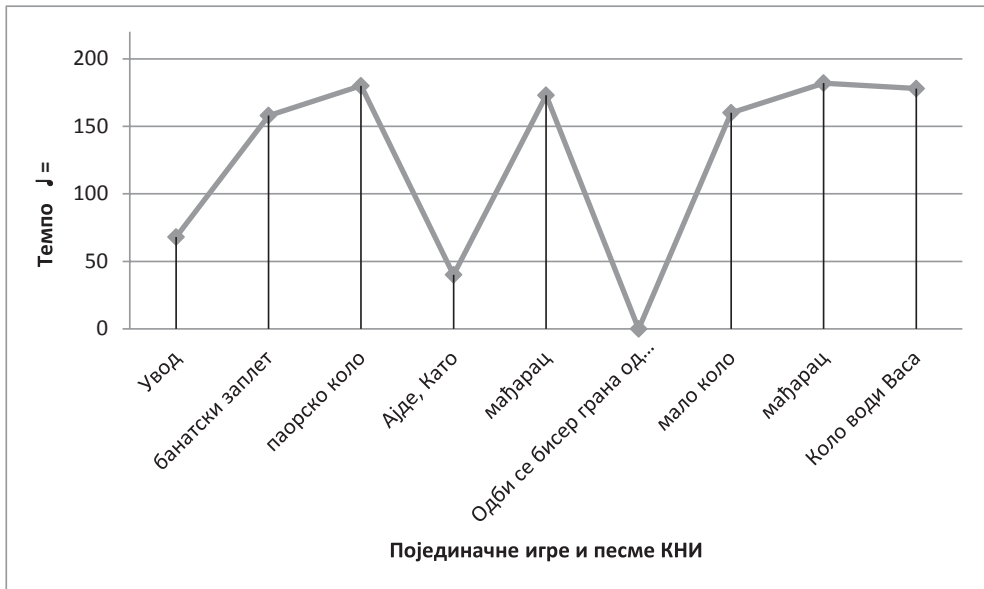
Занимљив је такође последњи мизансен, који може бити описан као неколико кола у колу, а представљен је само његов сегмент, као исечак из велике формације у чијем је средишту пар (графички приказ, пример 2, мизансен 5). Таква формација се током неколико тактова креће дијагонално по простору напред и назад, чиме је подстакнута трећа просторна димензија – дубина, која је, поред осталог, створила такав утисак сложених формација кола. Значајно је указати и на то да је аутор кореографије у потпуности избегавао формацију лесе (као што се може видети у последњем мизансену), те је чврсто остао везан за постојеће формације са простора Баната, које је, свакако, у потпуности разрадио.

²² Редослед излагања просторних мотива у овој КНИ је следећи: а – солиста, б – тројке, с – затворено коло, д – отворено коло, е – пар, ф – имитација коњске запреге, г – леса.

Посебност у овој кореографији чини смена динамичних и статичних сегмената који се односе на комплетне сцене, а не само на сегменте појединачних игара као што су то били чести случајеви у претходним примерима. Поменуто смењивање назначено је већ у уводном делу који се састоји од две сцене – прве статичне и друге динамичне. Управо према таквом редоследу су конструисане сцене у развојном делу (од 4. до 7. сцене), што одговара приказу наративног тока – статични су сегменти наратива свадбе, док су динамични плесни дивертисмани. Поменуто указује на могуће сагледавање статичнијих сегмената као битнијих у поменутом наративном току, с обзиром на то да они и дуже трају. Последње две сцене развојног дела и цео завршни део су динамичне сцене и носе тежиште финалних сегмената развојног дела и целе КНИ.

Временска компонента је у овој кореографији, како је већ истакнуто, изузетно значајна и не односи се само на дужину трајања појединачних сцена, већ и на интервале њиховог поновног појављивања, односно, смењивања помених статичних и динамичних сцена. На плану времена могуће је такође уочити сажимање времена у контексту свадбеног наратива: након шесте сцене у којој се младожења тек припрема за свадбени чин (облачење свадбеног одела), следећи корак је осма сцена у којој се младенци појављују у новом руху (млада је променила оглавље, а тиме и статус у удату жену).

У контексту темпоралне димензије значајно је указати на развој драматургије кроз темпо који, диктиран са музичке стране, прати збивање на пољу наратива. У току уводног и завршног дела приметан је доста висок темпо (између М.М. 160 и 180), изузев уводног сегмента (графикон 4). У развојном делу, међутим, присутна су два, можемо рећи, кулминациона момента у извођењу двеју песама (*Ајге*, *Кашо* и *Огди се дисер ірана од јоріована*), којима се музички ток сасвим успорава. Управо ова два момента поклапају се са претходно поменим статичним сегментима у којима се „свадбени“ наратив на најбољи начин приказује кроз глуму младенаца. Аутор је, дакле, путем темпа, не штедећи време целокупне КНИ, указао на битне сегменте наратива, који захваљујући томе носе снагу кулминационих тачака.



Графикон 4: Развијање темпа кроз појединачне игре и песме из кореографије *Банатски мојшиви*

Музика представља у драматизацији наратива значајну окосницу његовог развоја. Извођена углавном оркестарски, са пуним саставом, али и издвајањем појединачних инструмената и доминантним звуком тамбурашких инструмената, остварена је богата и разноврсна звучност. Инструменти се смењују из фразе у фразу, издвојени су појединачни инструменти као што су флаута у уводном делу (која имитира гајде), затим тамбура и виолина у најдужој сцени развојног дела, у одређеним сегментима и кларинет. Запажени су дијалози између инструмената у складу са радњом (оних који „описују“ момка и девојку, на пример, у игри *паорско коло*), као и смењивање солистичког и *tutti* звука. Оркестрацијом је заправо потпомогнут наративни ток јер мелодијска окосница, ослоњена о народне мелодије чини константу и на том подручју нема значајнијег варирања. Поменуто може бити најочигледније примећено у сегментима који дуго трају, као што је уводни део или *мало коло*.

Осим звучне перцепције бројних инструмената, међу којима се као традиционални издваја тамбура, у визуелној перцепцији већ у уводном делу приказане су војвођанске гајде на којима „свира“ момак који први прилази девојкама на клупи. Док „свира“ гајде, у оркестру се чује мелодијска линија флауте која би требало да имитира свирање на гајденици, док цео оркестар реализује звучност бордунске деонице. Овде је, дакле, гајдаш део драмске радње, сценског збивања и драматургије, те је звучност овог инструмента постављена у секундарни план.

Пратећи хармонску компоненту може бити истакнуто да је тонални план врло уједначен и нема тоналних скокова и модулационих одступања у односу на тоналитет D-дура који је успостављен на самом почетку (табела 1, нотни примери). Једини изузетак представља скок у *џаорско коло* (из D у F-дур) што је условљено променом на плану наратива, музике и игре, и драматуршком концепцијом, с обзиром на то да на том месту почиње развојни део КНИ. Дакле, уводни и завршни делови су комплементарни на плану тоналности (основни је D-дур), док је у развојном делу евидентиран прелазак у светлије тоналитете F и C-дура, те преко G-дура повратак у поменути основни D-дур. Тоналност је све време дурска, са интензивним смењивањем основног и доминантног септакорда (постоји чак неколико нумера које почињу управо са септакордом и то на основном тоналитету), што већ само по себи изискује својеврсно кретање.

Логичност и поступност у вођењу тоналног плана, једноставност хармоније, али и мелодијска разноврсност и усклађеност инструмената у оркестарском ткиву, чине музику за игру у овој КНИ врло упечатљивом, а посебно је значајна складност са игром и наративом. Управо према томе може бити закључено да је постојала сарадња између музичког сарадника и кореографа, те да је, са друге стране, кореограф базирао кинетички и просторни план игре на музици.

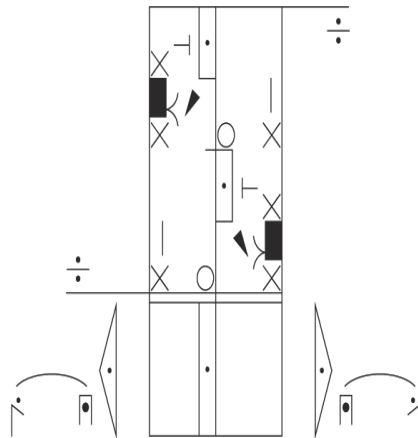
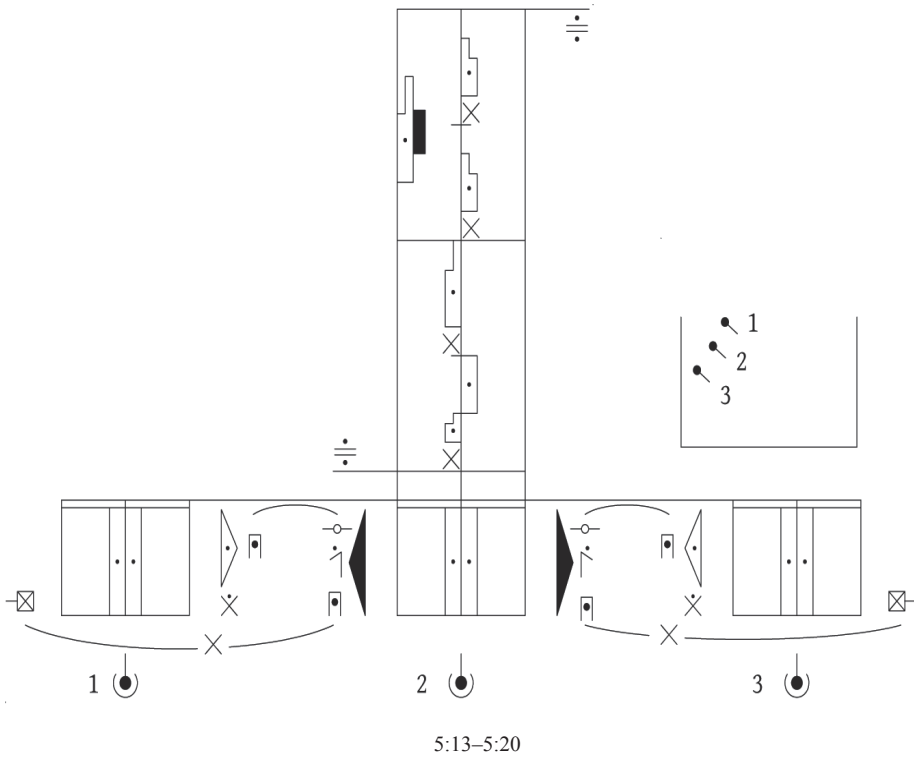
План игре је у композиционом смислу изнад музике, јер се на плану кинетике и простора уочава знатнији композициони рад што упућује на високи степен стилизације. Са аспекта музике, међутим, не може се говорити о значајнијем композиционом раду на плану форме, већ, првенствено, на плану оркестрације. Ипак, музика је у овој КНИ повезујући чинилац између наратива и игре.

Сагледавајући целокупну композицију КНИ, развој драматуршког плана и драматургије на појединачним нивоима игре и музике, може бити речено да је концепт кореографског рада разрађен до најмање јединице. Свака појединачна игра у КНИ има своје одређено место и не постоји као њен сепаратни сегмент, већ је врло умрежена са претходном и следећом игром, захваљујући повезаности наративног тока. Складно с тим, два повезујућа наратива, која се у уводном делу најпре изложе у заједничкој радњи, сасвим се раздвоје у развојном делу, да би се у завршном делу поново спојили. Изузетно промишљање аутора КНИ је у том смислу врло оригинално.

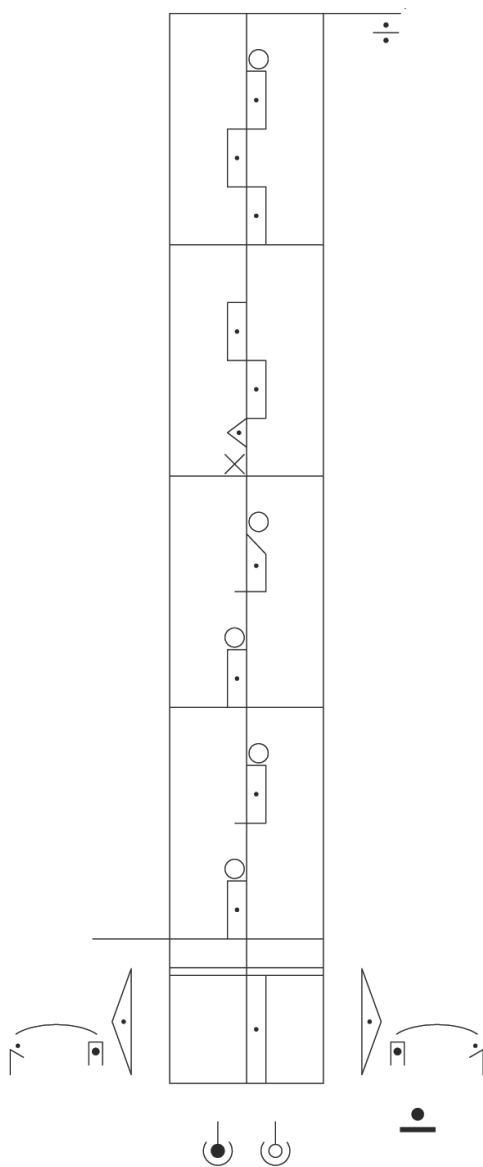
Анализа кореографије је допуњена занимљивим детаљима из периода настанка кореографије у монографији *Маестро Бранко Марковић* (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017: 230–251).

ПРИЛОГ

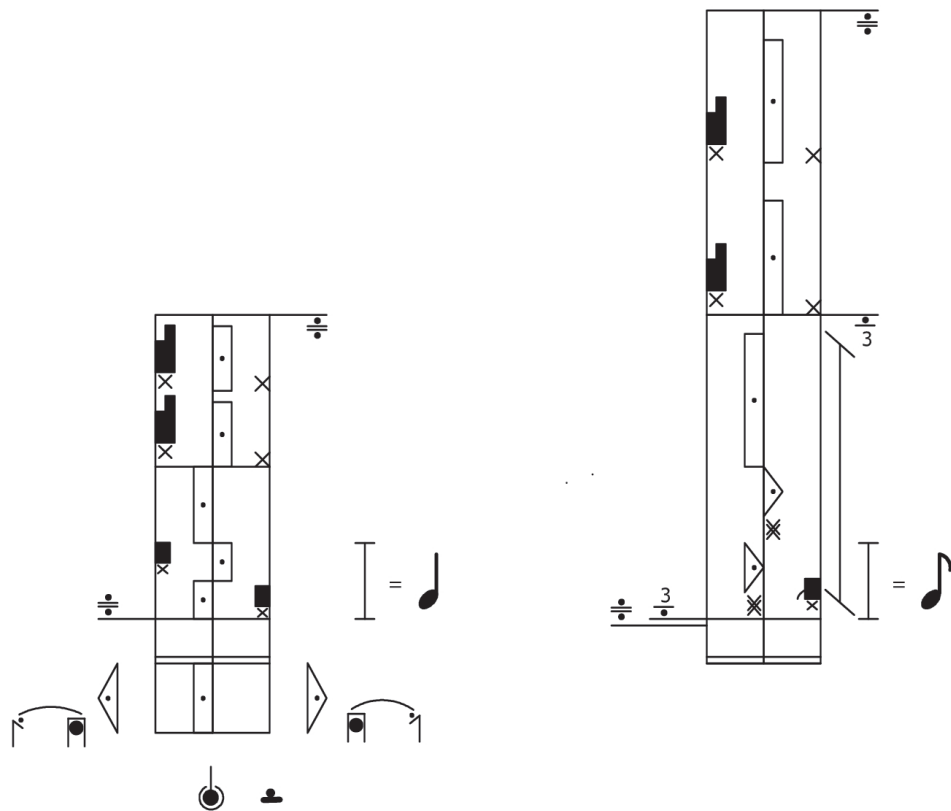
КИНЕТОГРАМИ



Пример 1: банатски зайлеј - играчки мотиви



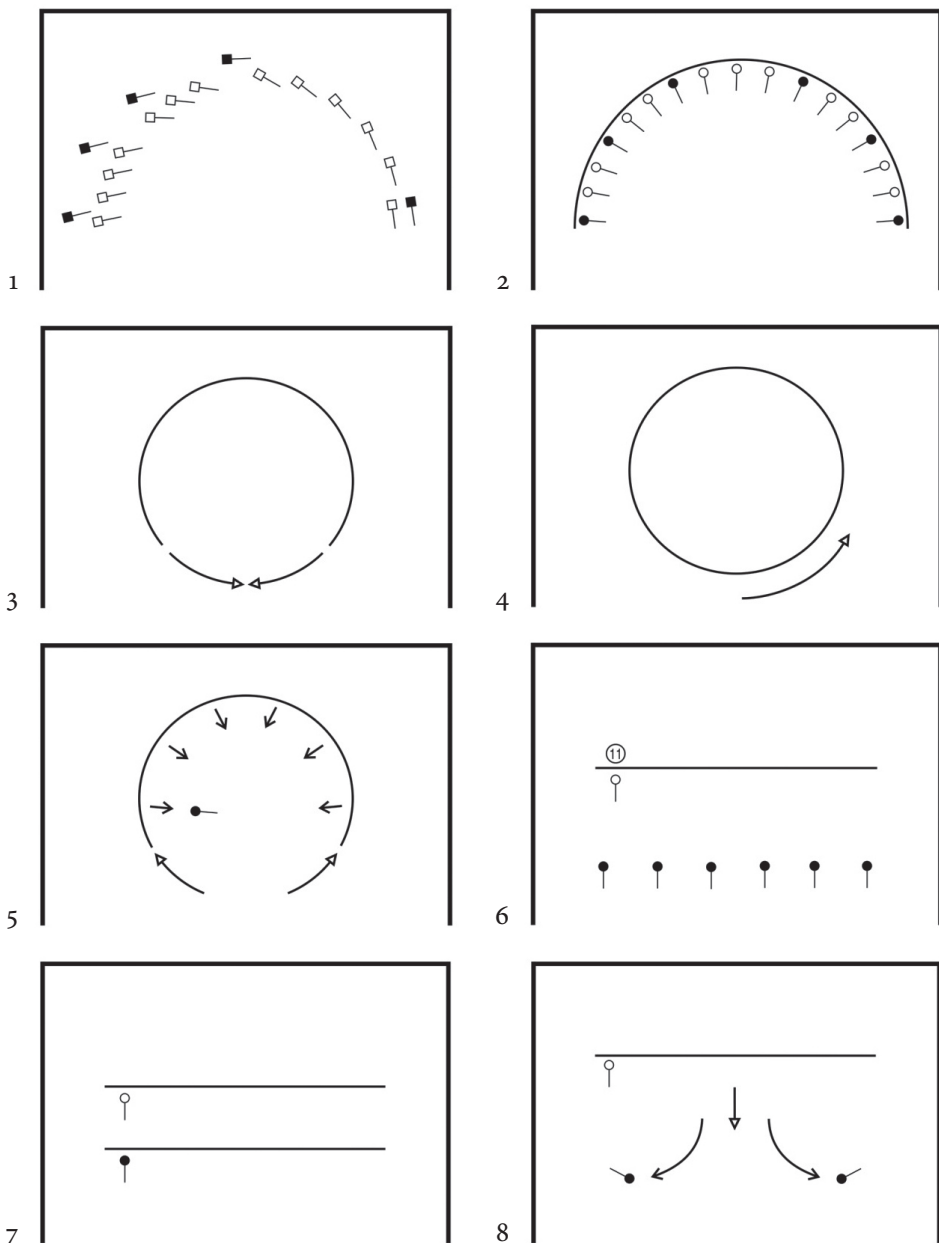
Пример 2: мало коло

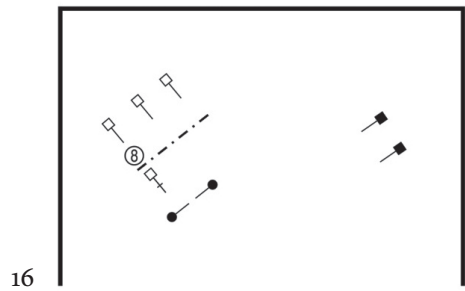
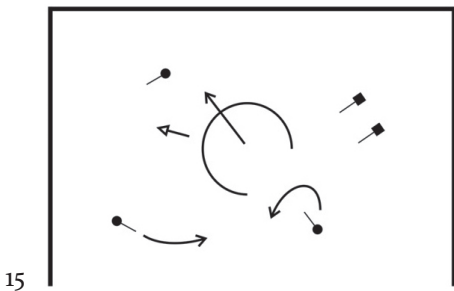
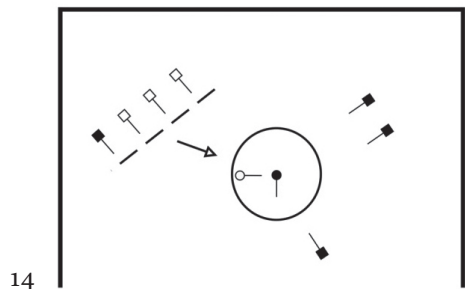
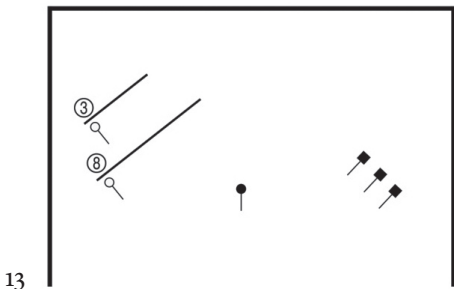
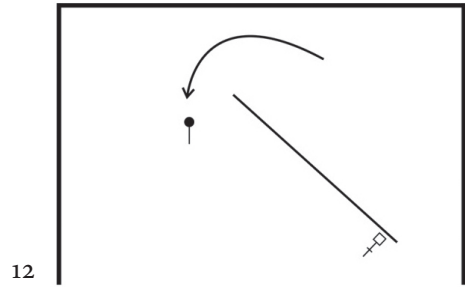
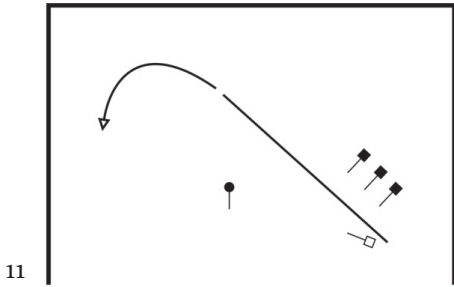
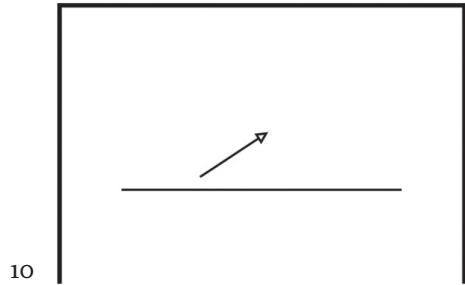
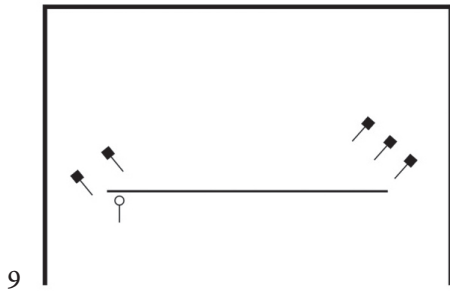


Пример 3: Коло води Васа

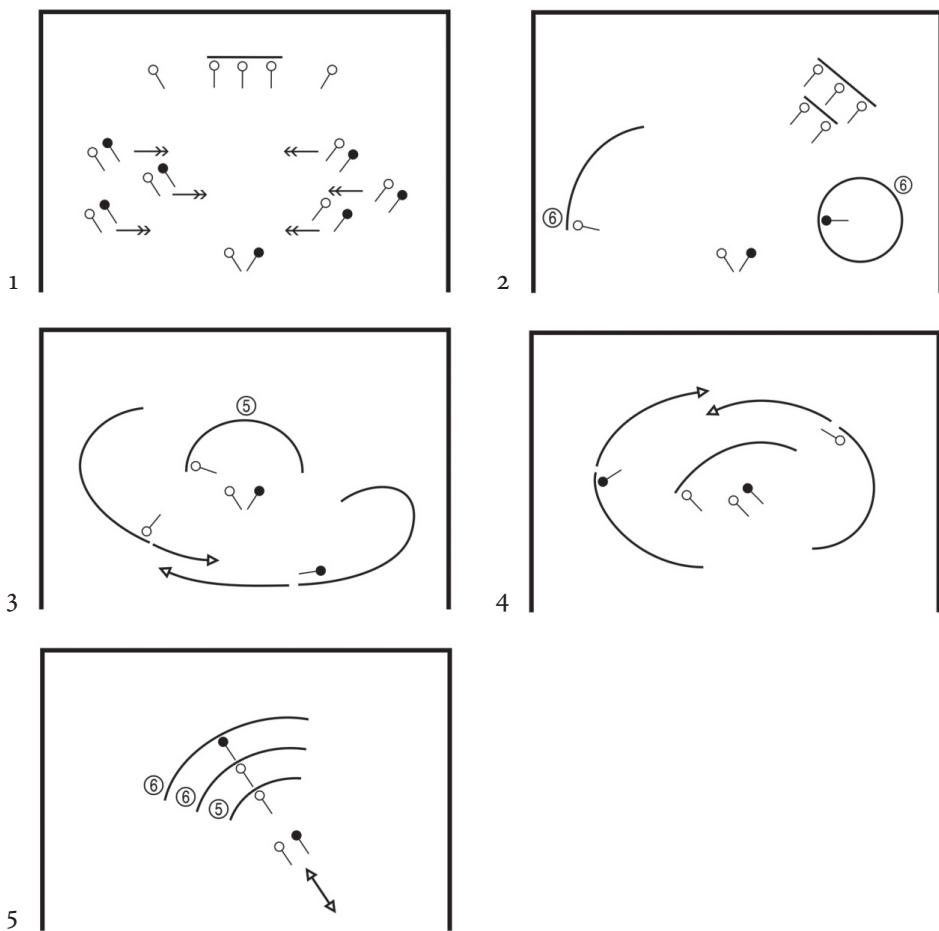
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

Пример 1: *мало коло*





Пример 2: Коло води Васа



$\text{♩} = 180$ II. Паорско коло - РАЗВОЈНИ ДЕО

Musical score for 'Паорско коло - РАЗВОЈНИ ДЕО' in 3/4 time, tempo 180. The score consists of three staves. The first staff (measures 73-80) features a melody with chords F (A), C7, F, C7, and F. The second staff (measures 81-88) continues the melody with chords F, C7, and F. The third staff (measures 89-96) concludes the piece with chords C7, F, C7, F, C7, F, G7, and C, ending with a double bar line and a 3/4 time signature.

$\text{♩} = 40$ III. Ајде, Като

Musical score for 'Ајде, Като' in 3/4 time, tempo 40. The score consists of one staff (measures 97-104) with a simple melody and chords C (A), F, C, F, C, G7, and C. The piece ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

$\text{♩} = 173$ IV. Мађарац

Musical score for 'Мађарац' in 2/4 time, tempo 173. The score consists of two staves. The first staff (measures 105-112) features a melody with chords F (A), C, G, and C (B). The second staff (measures 113-120) continues the melody with chords G7, C, G, C, G, D7, and G, ending with a double bar line and a 2/4 time signature.

$\text{♩} = 160$ VI. Мало коло

Musical score for 'Мало коло' in 2/4 time, tempo 160. The score consists of three staves. The first staff (measures 122-128) features a melody with chords D7 (A), G, D, D7, G, D, and D (Av). The second staff (measures 129-135) continues the melody with chords G, D, G (B), D, G, and D, G. The third staff (measures 136-142) concludes the piece with chords D, Bv, G, and D.

142 **C** G C G D G **D** 3

148

VII. Мађарац - ЗАВРШНИ ДЕО

♩ = 182

154 **A** G⁷ C G D

B D G D G D G D

VIII. Коло води Васа

♩ = 178

A D E⁷ A

^{2.} A **B** G D E⁷ A

Назив КНИ (Тотус)		Свадба на рогљу, банатски мотиви																
		уводни део			развијни део							завршни део						
Делови драматуршке композиције	Увод	I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII. Коло води Васа		
		банатски заплет		паорско коло		Ајде, Като		мађарац		Одби се бисер грана		мало коло		мађарац				
МУЗИКА																		
Одсеци	U [A]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁] [A ₂]	[A] [A ₁]	[A]	[A] [A ₁]	[A]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁] [A ₂]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	[A] [A ₁]	
	16 32	64 64	32 32 16	8 8	32	8 8	32	8 8	52 52 52	32 32	32 32	32 32	32 16	32 16	32 16	32 16	32 16	
Делови	u AA	A AB B	A Av B B	Am+ž	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	A Av B Bv	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	AA BB	
	16 8 8	8 8 8	8 8 8	8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 12 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	
	Av Av	C C D D	A Av B B	Am+ž	A Av B B	A Av B B	A Av B B	A Av B B	C D	AA BB	AA BB	AA BB	AA A ₁	AA A ₁	AA A ₁	AA A ₁	AA A ₁	AA A ₁
	8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8	8 8	8 8	8 8	8 8	8 8
	u	sve još 4x	A Av	8 8	8 8	8 8	8 8	8 8	sve još 2x	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8	8 8	8 8	8 8	8 8	8 8	8 8
	3																	

Делови	Р	А А А А 4 4 4 4 В В В В 4 4 4 4 С С 8 8 D Dv 8 8 E Ev 16 16 F G p Av 8 8 8 8 H H v J p1 8 8 16 8 8 K K v 8 8 A1 E1 E1 E1 8 8 8 8 L L' M M v 8 8 8 8 M v M v 8 8 p2 p3 8 8 A2 Av1 8 8 p4 p5 8 8	Р	А x 32 1	Р	Р А В С С v 4 4 8 8 8 D D v E Ev 8 8 8 8 F V v 8 8	А x 32 1	Р	Р А x 7 4 4 p B B 4 8 8 p1 C D/E E 8 8 12 8 F G 8 8 H p2 H v G p3 1 8 8 12 4 12 8	Р А В В v p1 8 8 8 4 4 C p2 D D v 12 4 8 8	Р А А Av x4 8 4 4 4 В В1 8 8	
Фразе	-	Није било могуће сагледати фразни ниво у потпуности због монтаже видео снимка.					-	-	-	-	-	-
Кинетичка фактура	-	М, П	М	М	-	М, П	М, П	М, П	М, П	М, П	М, П	

Појединачне игре	Увод	I. банатски заплет	II. паорско коло	III. Ајде, Като	IV. мађарац	V. Обди се бисер зрапа	VI. мало коло	VII. мађарац	VIII. Коло води Васа
ИГРА – план просторне композиције									
Просторни мотиви	a aaa	b ba b ₁ baa bb ba bv b ₂ c bad bba aece	e aa e	e	fff	aa e	d c gg ga gga ca gaa	ebsaa cv ebsaa	ecdg eddd
Просторна фраза	A B	B ₁ A ₁ C ₁ D	E A ₂	E ₁	F	A ₃ E ₂	D ₁ C ₁ GA ₄	E ₃ B ₂ C ₂ A ₅	E ₄ C ₄ D ₂ G ₁
Просторни део	A B		E		F	A	D CGA	E C	ED
Путање кретања (макроплан)	13 12		13 21	13	22	13	11 13	23 13 22	22
Просторна фактура	M _j Mc	Mc, П	M _j , Mc	Mj	Mc	M _j , Mc	M _j , Mc, П	M _j , П	П
Динамика сегментата	C D		D	C	D	C	D	D	D

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ Банатски мотиви Бранка Марковића и Душана Шапоње

Појединачне игре/песме Параметри	1 банатски заплет		2 паорско коло		3 Ајде, Капо		4 мађарац		5 Одби се бисер грана од Јаргована		6 мало коло		7 мађарац		8 Коло води Васа			
	РАЗВОЈНИ ДЕО																	
Делови драматуршке композиције	РАЗВОЈНИ ДЕО																	
	УВОДНИ ДЕО																	
Појединачне сцене	1		2		3		4		5		6		7		8			
НАРАТИВА	Е																	
Композиција наратива	3																	
НАРАТИВ 1	Игра момка и девојка код клуге, загледање		Игра момка и девојке		Просидба		Игра групе играча		Облачење момка у свадбено одело		Игра групе играча		Улазак младенаца		Игра младенаца и групе играча			
НАРАТИВ 2	Р																	
ИГРА	заједничка		групе м. и д.		главних учесника		ПЕСМА		заједничка		момци		девојке		ИНСТРУМЕНТАЛНА		ПРАТЊА	
ритам	ad lib.		2/4		3/4		2/4		ad. lib.		2/4		2/4		2/4		2/4	
темпо (♩)	200		150		100		50											
време (min)	2'		4'		1'		30''		2'10''		2'05''		43''		42''			
тогал	14'10''																	

Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ Банатски мошиви Бранка Марковића и Душана Шапоње

Лесковачки коледаари

- ❖ Аутор кореографије: Славица Михаиловић
- ❖ Аутор музичке обраде: Зоран Исаиловић
- ❖ Изводи: СКЦ „Вук Ст. Караџић“, Бачка Паланка
- ❖ Година настанка: 1994.

У кореографији *Лесковачки коледаари*, *и*ре из околине *Лесковца*²³ присутна су два наратива. Први наратив представљен је драматизацијом коледарског обичаја, односно, његовим сегментом, доласком коледара у двориште и у кућу домаћина. Радња првог наратива је у целини изложена на почетку кореографског тока, те може бити именован *наратаивом у једној сцени*. Други наратив се распростире од почетка до краја кореографског тока и садржи више сцена; о њему ће бити речи касније.

Драматизација првог наратива структурисана је врло слојевито, а структурални елементи наратива комбинују се и реализују поступно. Главни структурални елементи су радња, учесници, специфичне улоге учесника, глума, реквизити, песма, говор и покрет.

Први наратаив – наратаив у једној сцени: Долазак коледара у кућу:

- радња,
- учесници: две оале, млада, дедица, момци коледаари, домаћин, домаћица, девојка (костимски се издвајају оале, млада и дедица),
- улоге,
- глума,
- реквизити (штапови, погача, ведро, преслица, кучина, корпа),
- песма,
- говор,
- покрет.

Драматизација првог наратива остварена је на следећи начин: на позорницу улази најпре једна оала,²⁴ рашчишћава двориште и поздравља домаћина подижући штап. Домаћин јој отпоздравља речима *добро дошли, коледаари*. Оала се враћа на улаз у двориште, где јој се придружује друга оала и млада.²⁵ Глума двеју оала и младе је врло упечатљива од самог почетка; оне су у не-

²³ Видео-пример: <https://www.youtube.com/watch?v=KgfBn8yx028>

²⁴ Оала је назив за маскираног мушкарца који носи преврнути овчји кожух, опасан је каишевима на који су прикачена звона и клепетуше, на глави носи маску са роговима и брковима, опремљен је дебљом дрвеном мотком или сабљом (Васић 2004: 100).

²⁵ Млада је назив за мушкарца прерушеног у младу или бремениту жену (Васић 2004: 100).

прекидном дијалогу – оале јуре младу, а она бежи. Неколико тренутака иза доласка друге оале и младе на позорницу ступа дедица,²⁶ који се придружује поменутој тројци (оалама и младој), а за њим и момци коледари који песмом, у антифоном начину извођења, поздрављају домаћина и смештају се на леву половину позорнице.

Прва њесма коледара

*Ој, убавај малај моме,
Сџојадине, домаћине!
Добри смо њи њосџи дошли,
добри њосџи коледари!
Додар смо њи њлас донели.
Ој, убавај, малај моме!*

Важно је истаћи да је простор позорнице све време јасно раздвојен на десну и леву половину, на којима су и учесници подељени. На левој половини позорнице (гледајући из позиције публике) момци коледари стоје све време, а њихова улога у драматизацији наратива је певање, подизање и вртење погаче. На десној половини позорнице се у непрекидном дијалогу играју оале са младом, коју притом дедица штити. Ова четворка је динамичнија, и у покрету слободнија; млада изазива хумор и држи сталну пажњу гледалаца, чак и за време трајања прве песме они су у фокусу. Након завршетка песме причу наставља дедица, који, стојећи у центру позорнице, штапом имитира тзв. царање ватре и притом изговара:

*Кол`ко овде има варнице,
џол`ко нека има овчице,
кравице, њилчки, чилчки,
амдари њуни сас њшенице,
џрнке њуне сас њчелице.*

За време последња два стиха девојка из куће домаћина прилази момцима коледарима и даје им погачу, а домаћица са бокалом (вина) прилази дедици. Када дедица заврши са честитањем, домаћица му одговори: *Амин, амин, доже гаж!* и даје му бокал. У тренутку док он испија, момци коледари почињу другу песму подижући погачу и окрећући је.

Друја њесма коледара

Ој, коледо, сесџиро мила,

²⁶ Дедица је маскиран учесник са брадом, брковима и штапом (Исто).

Подијни ми десно крило,
да ја видим да родило!
Роди, роди йонајвише,
од йри класа шиник жијо,
од два йрозда чабар вино.
Ој, удавај малај моме!

За време трајања и ове песме паралелно се дешава дијалог четворке на десној страни позорнице између оала са једне и младе и дедице са друге стране. И без обзира на значајну обичајну радњу момака, ова четворка доминира у стварању сценске динамике.

По завршетку песме домаћин се обраћа домаћици речима: *Домаћице, гатуј коледарима сланине да не дави вук јаловине*. Она му одговара: *’Оћу, ’оћу!* Домаћин додаје: *Подај млади кучина да не дави овце вучина!* Она поново потврђује и ставља млади кучину око врата. Затим се обраћа публици речима: *Да сйе сви живи и весели!* Након њених речи почиње инструментална музика и игра фолклорног ансамбла, што уједно значи да је обичај завршен и да почиње весеље које је обично и почињало у дворишту куће након обављеног обавезног дела овог обичаја у кући.

Значајно је напоменути да су момци у поворци коледара уједно и играчи фолклорног ансамбла. Одевени су у ношњу лесковачког краја и ничим нису додатно визуелно издвојени. Њима је као учесницима у драматизацији овог обичаја додељена улога певача и актера у обављању радње са погачом. Потребно је истаћи и то да су сви учесници у драматизацији коледарског обичаја све време били присутни на позорници (осим девојке из куће домаћина која је доносила потребне реквизите и помагала домаћици).

Оба дешавања са десне и леве стране позорнице вођена су сукцесивно, али и паралелно, те је фокус померан на онога ко говори, пева или глуми. За време говора или певања комично дешавање на десној страни позорнице преузимао је фокус интересовања, али је и даље сценарио вођен у складу са осмишљеним током драматизације обичаја.

У вези са локативном димензијом, обичај је представљен дешавањима у дворишту и у кући, на шта јасно упућују појединачне сцене: на самом почетку, оала улази у двориште и (у доњем левом углу позорнице) поздравља домаћина који стоји испред куће; затим се радња смешта у кућу, у којој, поред осталог, дедица „џара“ ватру, дарују се коледари итд. Локативна димензија значајна је у одређивању микроформе ове сцене, што се подудара са основним драматуршким поступцима увода, заплета и разрешења (табела 9).

Увод првог наратива чини долазак оале на позорницу, односно, у двориште куће, поздрав домаћину и домаћиново отпоздрављање. Долазак друге

Назив игре/песме				1	2	3	4	5	6
Параметри	коледарски обичај			Жикино коло	Ајде, ајде нана	власинка	бела Рада	ци, ци, циц	бутарка
Делови драматуршке композиције КНИ	уводни део			развојни део					завршни део
композиција н1	у	з	р	-					
наратив 1 (коледарски обичај)	←→			-					
композиција н2	у			з					р
наратив 2 (млада и оале)	←→			←→	←→	←→	←→	←→	
фолклорни ансамбл	←→			←→			←→	←→	
Време (min) Тотал 8'20''	2'05''			45''	43''	1'02''	1'06''	43''	1'57''

Табела 10: Концепција и саодношавање првог и другог наратива у КНИ

Други наратив је конципиран у свитној форми од пет игара и једне песме уз игру из лесковачког краја. У оквиру појединачних игара, игра младе и двеју оала вођена је паралелно уз игру фолклорног ансамбла (видети табелу 1 у прилогу). Нарочито млада, која приказује мушкарца прерушеног у женски лик, представља истовремено врло комичан лик који се и игром и самом појавом (начином одевања и робусним начином извођења покрета) издваја од осталих учесника. У све четири игре (*Ајде, ајде, нана, власинка, бела Рада* и *ци, ци, циц*), које чине развојни део КНИ, остварује се комуникација између младе и двеју оала, али повремено и осталог дела фолклорног ансамбла. Кореографска композиција осмишљена је, заправо, да назначи њихове улоге и међуоднос.

У песми *Ајде, ајде, нана*, коју певају девојке, млада сама улази на позорницу, слободно се шета по простору који је остављен празан; њена игра је у

складу са обрасцем корака ове игре (*коло у њири*), али у оквиру њега она додаје и друге елементе, на пример скокове, маше марамicom и покушава да уђе у коло девојака које су позициониране на задњем делу десне половине позорнице. Након неколико неуспелих покушаја, млада се хвата поред последње играчице са којом комуницира, игра, наглашава корак, скакуће итд. Након што је појуре момци игром *власинка*, она наставља да игра образац корака ове игре унутар њихове формације полуотвореног кола. Чим угледа оале, млада отрчи у центар затвореног мешовитог кола и тако „заштићена“ пркоси оалама које се налазе на спољашњој страни кола. Оале, позициониране супротно једна од друге, играју образац *власинке*, док млада задиркује час једну, час другу оалу, скакућући и машући марамicom у својој слободној игри. Игра фолклорног ансамбла и музика уз игру су овде у другом плану, односно, они подржавају развој наратива, тј. комуникацију између оала и младе.

На друго понављање *власинке* све троје одлазе са позорнице, јурећи се. Фокус посматрања помера се за врло кратко време (за двадесетак секунди) на играче. Пред крај исте игре млада се поново враћа на позорницу. Играчи су тада образовали велико затворено коло, али она долази на добро место видљивости, у предњи план, и задиркује их са спољашње стране. На просторном плану се у овој игри дешава промена активирањем треће димензије простора, тј. померањем предњег дела кола према задњем и обрнуто, чиме се визуелно стварају два паралелна полукруга (графички приказ, пример 1).

Након завршене игре *власинка*, млада „цепа“ коло и поведе игру *бела Рага*. Млада води коло, изводи исти образац корака као и остали играчи, и поново је фокус на њој с обзиром на то да се њен корак, иако исти у структуралном смислу, разликује у начину извођења. Оале, међутим, које улазе за тренутак касније, смештају се у задњи план (иза две лесе) и такође играју, али у соло формацији. У другом понављању исте игре млада се хвата у коло са девојкама образујући са њима затворено коло, док оале улазе у центар мушког кола, држе дрвене штапове и њима ударају. Овде су, дакле, момци и девојке раздвојени у засебним формацијама, а са њима и поменути актери. У трећем понављању ове игре млада и оале заузимају видљиву предњу позицију у којој ће започети следећу игру, *џи, џи, џиџ*. Поново је пажња усмерена искључиво на њих.

Након генерал-паузе, игру почиње млада, одигра две фразе и коракom показује оалама да понове. Оале то и учине, затим опет настави млада, а њој се придружују девојке позициониране иза ње у две лесе. Исти корак понове и оале са момцима у истом распореду двеју лесе. На треће понављање корака све троје одјуре са позорнице остављајући простор играчима – момцима и девојкама да наставе дијалог.

Последња игра, *бујарка*, почиње без кључних актера и у читавом току игре они се не појављују, већ улазе на самом крају, позиционирају се у центру у самој позадини позорнице, иза динамичних лесе у извођењу фолклорног ансамбла.

Тек на последњој фрази обе оале и млада дојуре из позадине у предњи план, али сада све троје заједно (оале држе младу за појас, док млада слободно маше марамicom). Овим гестом указано је на то да је дошло до помирења између њих, односно, до расплета радње. На овај начин се и кореографија завршава. Ток кореографије и улоге младе и оала у њему визуелно су представљени у кореографско-композиционом или драматуршком плану (видети табелу 2 у прилогу).

Према улогама појединачних актера, њиховом дијалогу и драматизацији њихове активности може се закључити да постоји узлазна линија њиховог развоја која достиже врхунац у игри *ци, ци, цици*. Последња игра *бујарка* је у целини препуштена фолклорном ансамблу након чега се сва три актера појављују, изненађујуће, заједно, чиме се на неки начин помирује њихов однос постављен на самом почетку кореографије.

Кинетички корпус кореографије у извођењу фолклорног ансамбла приказан је препознатљивим обрасцима корака који су забележени на теренским истраживањима лесковачког краја осамдесетих година од стране Десанке Десе Ђорђевић (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 75, 108). Обрасци корака нису значајније модификовани услед присуства наратива и може се рећи да се кинетичка реализација кореографије, иако врло самостална, креће паралелно са наративном. Другим речима, улоге актера су стопљене са извођењем игара. Извођењу образаца корака се на више места придружују сва три актера (млада и две оале), чак млада у једном тренутку поведе коло (*бела Рага*), а једну игру дијалошки обликује управо ова тројка у основном обрасцу корака (*ци, ци, цици* – кинетограм, пример 1).

Дакле, кинетички план реализован је најчешће кроз основне обрасце корака (једна до две варијанте обрасца присутне су само у две игре, у *власинки* – кинетограм, пример 2 и *бујарки*). Међутим, приликом сваког понављања обрасца корака изведене су промене на просторном плану. То значи да је активирањем путањи кретања (на макроплану) остварена потребна промена, односно, компензован је недостатак варијантности на кинетичком плану. Осим тога, присутношћу једног или сва три актера у извођењу игара, усложњена је кинетичка фактура на неколико значајних места у кореографији (на пример, у играма *Ајде, ајде, нане, власинка*). Исто је евидентно између мушких и женских играча, односно, појединих група играча, где су присутне различитости у извођењу образаца корака, у супротном начину кретања по кружници (*бела Рага*) или у извођењу различитих варијанти истог обрасца (*власинка, бујарка*).

Просторни план је такође у садејству са наративом, односно, развијен је тако да су кроз одређене формације истакнути међуодноси актера, као и односи актера према мушким и женским играчима. У кореографији су присутне основне кружне и линијске формације, али је предност дата, ипак, кружним

формацијама (затвореном и отвореном колу).²⁸ Осим тога, соло формација је врло истакнута, представља обогаћење просторне фактуре, те се она обликује као полифактурна, добрим делом захваљујући управо солистима. У складу са структурално-формалном анализом просторне компоненте, форма просторне композиције може бити представљена на следећи начин: ABD BDC BDC.²⁹

У стварању просторне композиције доминантан је поступак поступности у грађењу формација у оквиру појединачних игара и на прелазима између игара, као значајним местима где је потребно прекрити резове настале услед музичке и кинетичке промене. Један врло јасан пример припреме мизансцена за следећу игру јесте између игара *бела Рага* и *ци, ци, циц* (графички прикази, пример 2). Управо у таквом мизансцену видимо постепено усложњавање формација, које је функционално детерминисано дијалогом између младе и две оале (табела 1 у прилогу). Осим поменутог, сегменти које изводе одвојени женски и мушки извођачи врло су јасно назначени и углавном следе сукцесивно, те се може рећи да родна подела има и конструктивну улогу у остваривању форме појединачних игара (на пример, *бујарке*).

Анализом путањи кретања дошло се до резултата да су најчешће коришћене праве путање кретања у сва три вида (директно, заобилазно и дијалогски), готово подједнако. Криве путање, међутим, најчешће су као заобилазне (табела 1).

На плану музике за игру заступљене су мелодије које су забележене на терену, са извесним обрађеним и додатим сегментима, као што су прелази или обрада мелодијске окоснице (на пример, игра *бујарка*).³⁰ Мелодије игара које се протежу од једнодела до тродела, примењене су у кореографији на исти начин и поновљене колико пута је потребно ради усклађености са игром (табела 1 у прилогу).

Осим тога, у самој обради мелодија нема значајнијих модулационих промена, а хармонизација мелодија сведена је на стандардни дур-мол систем, са честом комбинацијом мола као основног тоналитета и дурске доминанте. У основним мелодијама су, такође, честе прекомерне секунде (на пример, *Жикино коло*, *Ајге, ајге, нане, власинка, ци, ци, циц*). Чују су само две модулације у

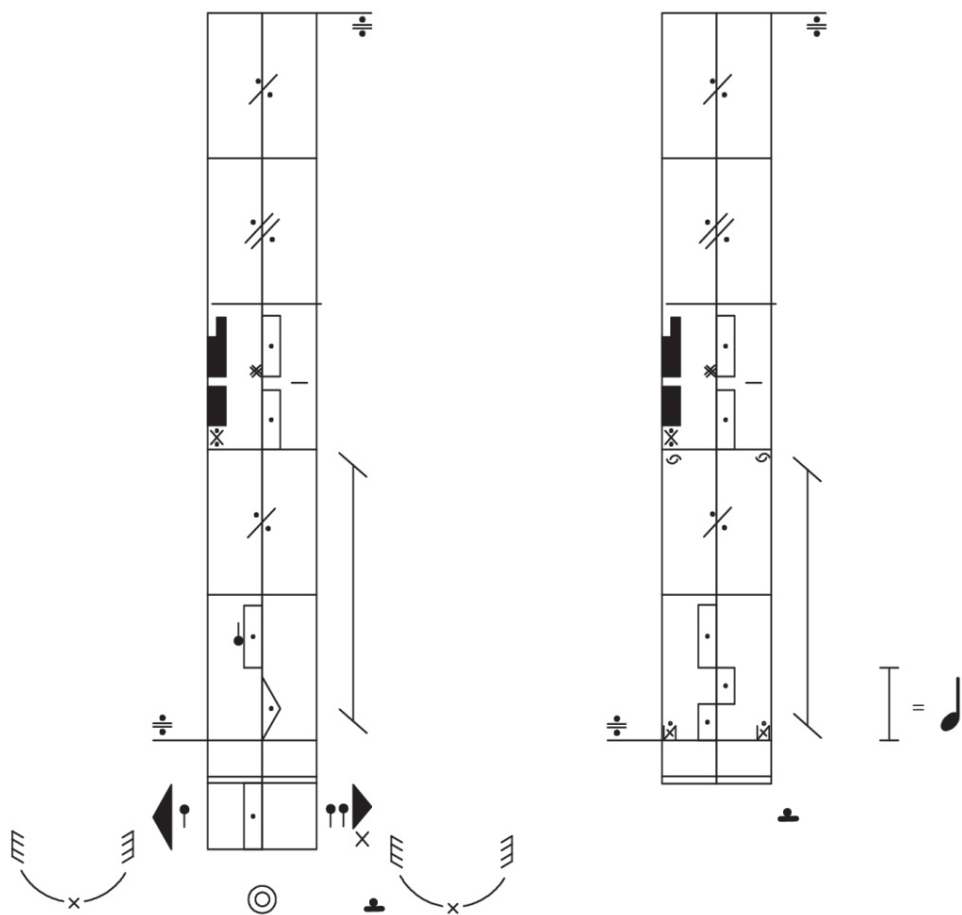
²⁸ У табели 1 су у оквиру просторног плана забележене следеће формације: а – соло, б – отворено коло, с – леса, д – затворено коло.

²⁹ У последње две игре просторни план на нивоу мотива табеларно је представљен у редовима уместо у колумнама, као у осталим играма и у другим анализама. То је учињено искључиво ради простора у оквиру табеле, а потребно је читати развој мотивског плана одозго према доле.

³⁰ О обради мелодије *бујарка* имала сам прилике да разговарам са Славком Митровићем Цалетом, који је као музички сарадник реализовао теренско истраживање са Десанком Десом Ђорђевић осамдесетих година (Красин и Бајић Стојиљковић 2014: 108). Његова обрада ове мелодије, као и других са терена, односи се на „чишћење“ мелодијске окоснице, додавање прелаза и стварање, заправо, једне целовите, вишеделне мелодије од појединачних мотива који су снимљени приликом теренског рада.

целој кореографији (*бела Рада* и *ци, ци, циц*), све остало су дословно поновљене мелодије. Међутим, пун звук оркестра на извешан начин компензује помешане мелодијске и хармонске једноставности. Поред водеће мелодијске линије у аранжману је заступљен и други глас, вођен најчешће за терцу навише, као и линије у деоницама виолине и кларинета. Поред водећег инструмента хармонике, први глас изводе и кларинет и виолина, али ни у једном тренутку нису издвојени као самостални. Свакако би оркестрацијом могао да се испрати дијалогски однос између актера у игри *ци, ци, циц*, али уместо издвајања појединачних инструмената, аранжер је радије изабрао модулацију као решење за стварање потребне напетости у њиховом надигравању.

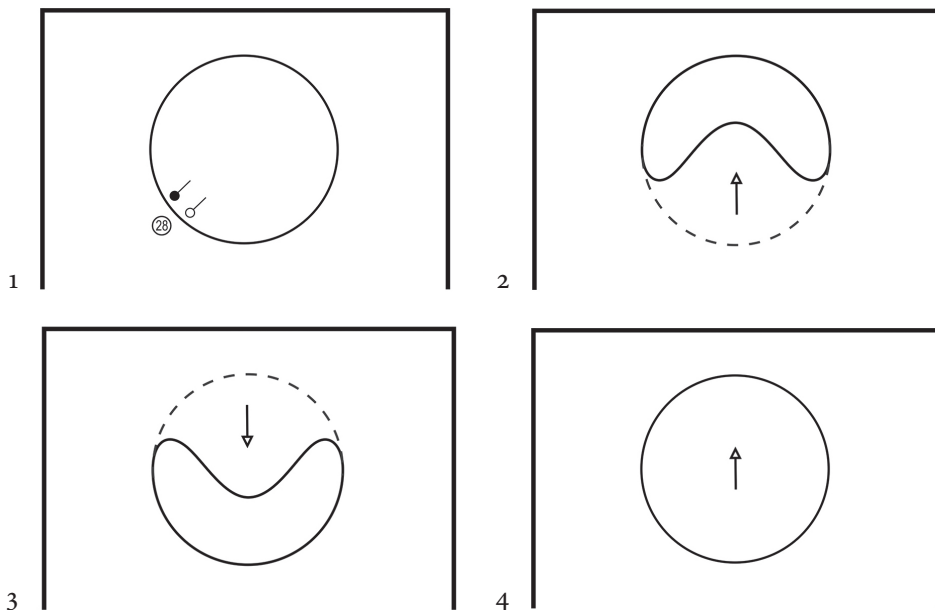
Умрежавањем свих структуралних елемената наратива, игре и музике створена је специфична кореографска композиција у којој је представљен сегмент коледарског обичаја и одабир типичних игара лесковачког краја у свом аутентичном виду, а које су обогаћене драматуршки обликованим деловима већ постављеног наратива у уводном делу. Динамика појединих сегмената, нарочито наратива и просторне композиције, врло је усклађена са кинетичким планом, док музички сегмент представља својеврстан оквир унутар ког су сви ови елементи позиционирани. Оригиналан ауторски приступ таквом концепту кореографије несумњиво доприноси развоју драматизације као жанра КНИ у новијем периоду развоја КНИ у Србији.



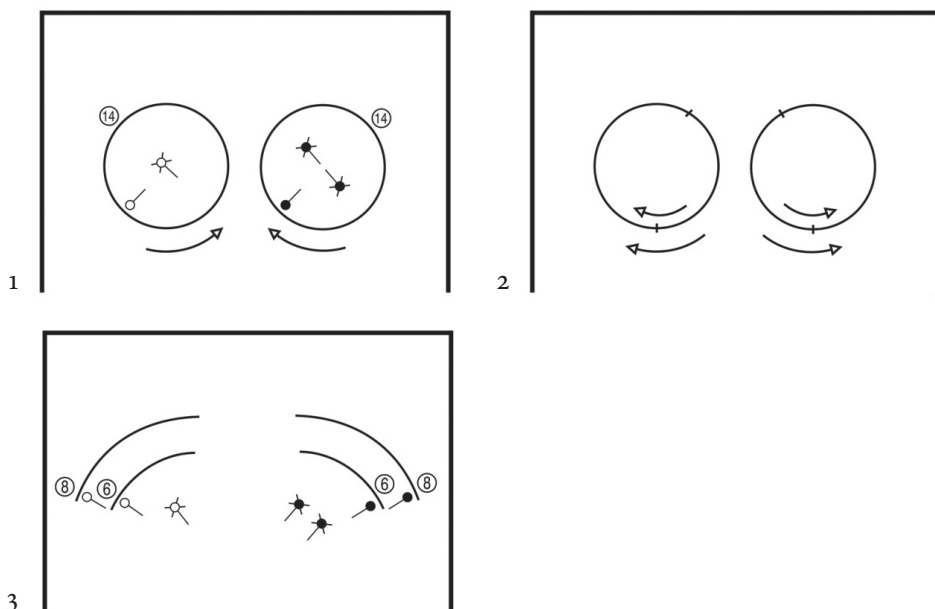
Пример 2: власинка

ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

Пример 1: власинка



Пример 2: Прелаз бела Рага – ци, ци, цици



ЦИ, ЦИ, ЦИЦ

47 $\text{♩} = 200$

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 200 beats per minute. Chord symbols Em, Am, and H are placed above the notes. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Лесковачки коледари							
Назив КНИ (Тотус)	уводни део			развијени део			завршни део
	I. Коледарски обичај	II. Жикино коло	III. Ајде, ајде, лане	IV. власника	V. Бела Рада	VI. ци, ци, циц	
Делови драматуршке композиције							
Појединачне игре							
МУЗИКА							
Одсеци	U [A] [B] [A ₁] [C] 32 56	[B] [A] [B ₁] 8 24 16	[A] ... [A ₄] 8 8	[A] [A ₁] 48 48	[A] [A ₁] [A ₂] 32 32 32	[A] [A ₁] [A ₂] 16 16 16	[A] [A ₁] 76 72
Делови	u A A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ A ₅ - 8 8 8 8 8 8 B B ₁ B ₂ B ₃ B ₄ C 9 9 9 9 8 7 A A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ A ₅ A ₆ 8 8 8 8 8 8 8 D E D ₁ E	СAВВСС 888888	Az Az Az 8 8 8 Az Az 8 8	A A B B C C 8 8 8 8 8 8 A A B B C C 8 8 8 8 8 8	A A B B 8 8 8 8 A A B B 8 8 8 8 A A B B 8 8 8 8	A A 8 8 A ₁ A ₁ 8 8 A A 8 8 8 8	U A A B B 4 8 8 8 8 P C C C V C V 8 8 8 8 8 A A B B 8 8 8 8 P C C C V C V 8 8 8 8 8
Фразе	-	C C ₁ 4 4 A A 4 4 B B ₁ B ₁ 4 4 4 4 C C ₁ C C ₁ 4 4 4 4	A A ₁ 4 4 /исто/ /исто/ /исто/	A A ₁ A ₁ 4 4 4 4 B B ₁ B B ₁ 4 4 4 4 C C ₁ C C ₁ 4 4 4 4 /исто/	A A ₁ A ₁ 4 4 4 4 B B ₁ B B ₁ 4 4 4 4 /исто/ /исто/	A A V A V 4 4 4 4 A ₁ A V ₁ A ₁ A V ₁ 4 4 4 4 A A V A V 4 4 4 4 4 4	U A A A A 4 4 4 4 B B B B 4 4 4 4 P P 4 4 C C C C 4 4 4 4 C V C V C V C V 4 4 4 4
Тонални план	A	d a d	d	a G a G	e e a	e a e	g
Укупан број музичких тактова	104	48	40	96	96	48	148

Појединачне игре	I. Коледарски обичај	II. Жикино коло	III. Ајде, ајде, нане	IV. власинка	V. Бела Раба	VI. ци, ци, цич	VIII. бугарка
ИГРА – кинетички план							
Одсеци	U [A] [B] [A ₁] [C] 32 56	[B] [A] [B ₁] 8 24 16	[A] ... [A ₄] 8 8	[A] [A ₁] 48 48	[A] [A ₁] [A ₂] 32 32 32	[A] [A ₁] [A ₂] 16 16 16	[A] [A ₁] 76 72
Делови	- A A A A A 8 8 8 8 8	- A A A A A 8 8 8 8 8	- A A A A 8 8 8 8 8	A A A 10 10 10 B B ₁ 10 8 A A A 10 10 10 A A 10 8	A B B B B 16 4 4 4 4 A B B B B 16 4 4 4 4 A B B B B 16 4 4 4 4	A A 8 8 A A 8 8 A A 8 8 8 8	U A A A A 4 10 10 10 10 B B C C C 10 10 8 8 4 D C C D C 40 8 8 8 8
Фразе	-	$\frac{AA'}{44}$ /исто/ 44	$\frac{AA'}{44}$ /исто/ 44	$\frac{AA'}{55}$ $\frac{BB'}{55}$ $\frac{B_1B_1'}{53}$ /исто/	$\frac{AA'}{88}$ $\frac{BB'}{22}$ /исто/	$\frac{AA'}{44}$ /исто/	$\frac{AA'}{55}$ $\frac{BB'}{55}$ $\frac{CC'}{44}$ $\frac{DD'}{11}$ /исто/
Кинетичка фактура	П	М	М, П	М, П	М	М	П, М

Појединачне игре	I. Коледарски обичај	II. Жикино коло	III. Ајде, ајде, нане	IV. власинка	V. Бела Рада			VI. цм, цм, цмц	VIII. бугарка			
					а ₁	а ₂	а ₃					
Просторни мотиви	а ₁ а ₂ а ₃ а ₄ а ₅ а ₆ b	b ₁	а ₃ b ₁	а ₁ а ₂ с-б bbb	d ₁ d ₂	d ₁ d ₂ d ₂	b ₁ (a ₃)	a ₁ a ₂ b b (a ₃)	d (a ₃)	c	a ₃ c c a ₁ a ₂ c' c'	b b'
Просторна фраза	A B	B	B	B C D	D	D	B	D	C	C	C	b b b' b' b'
Путање кретања (макроплан)	11 12	2	2 13	11 22 12 13			22 13		13 11 22		12 2 11 22 12	
Просторна фактура	П	Мј	Мј	Мј, Мс, П			Мј, Мс, П		Мј, Мс, П		Мј, Мс, П	
Динамика сегмената	Д С	Д	Д	Д С			Д С		Д		С	Д

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ Лесковачки коледари Славице Михаиловић и Зорана Исаиловића

Појединачне игре/песме Параметри	1 коледарски обичај		2 Жикино коло	3 Ајде, ајде, нане	4 еласинка	5 Бела Рада	6 чи, чи, циц	7 буџорка
	УВОДНИ ДЕО		РАЗВОНИ ДЕО					
Делови драматуршке композиције	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Појединачне сцене	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Композиција Н1	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Композиција Н2	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
НАРАТИВ 2	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ИГРА	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Младе	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Двеју оала	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ФА – заједничка	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
момци	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
девојке	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ПЕСМА	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
заједничка	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
момци	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
девојке	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ИНСТРУМЕНТАЛНА	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ПРАТЊА	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
ритам	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
темпо (J)	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
време (min)	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
Total	1		2	3	4	5	6	7
	НАРАТИВ А		РАЗВОНИ ДЕО					
200								
150								
100								
50								
8'20"	2'05"	45"	43"	1'02"	1'06"	43"	1'57"	

Табела 2: Кореографско-композициони или драматуршки план КНИ *Лесковачки колеџари* Славице Михаиловић и Зорана Исаиловића

УПОРЕДНА АНАЛИЗА ПРИМЕРА

На основу анализа три примера драматизација КНИ може се констатовати да су приказана три различита наратива – русалијски, свадбени и коледарски обичај – у којима су главни структурални елементи – наратив, игра и музика за игру – примењени са циљем назначавања важности наратива. То је заправо и основни смисао драматизација – да наратив буде у првом плану, представљен средствима игре, музике и, свакако, елементима глуме.

Према поступцима драматизације наратива у КНИ могу бити издвојена два начина: први подразумева приказ наратива у његовој целовитој форми само у одређеном делу КНИ – именовали смо га *наратаив у једној сцени*, док други прожима целу КНИ и представљен је кроз више различитих сцена – именовали смо га *наратаив у више сцена*. *Наратаив у једној сцени*, представљен у анализи 3, најчешће је позициониран у уводним деловима КНИ. Према увиду у кореографско стваралаштво у Србији може се рећи да су наративи у једној сцени нарочито приметни у кореографијама од деведесетих година. *Наратаив у више сцена*, иако композиционо сложенији, заступљен је код наших аутора КНИ још у првом периоду кореографског стваралаштва, као што показују анализе 1 и 2, али и други примери који су у тексту наведени. Наратив је, дакле, разложен на више сцена које су затим постављене на одређена места у КНИ и повезане играчко-музичким садржајем.

Сложенији начин драматизације наратива представља тзв. *дупли наратаив*, који настаје комбиновањем поменута два типа наратива или дуплирањем једног или другог. Према томе, *Банатаиски мојиви* садрже два наратива у више сцена, преплетена међу собом, док се у *Лесковачким коледарима* прожимају наратив у једној сцени и наратив у више сцена.

Значајан вид наратива представља драматизација песама. С обзиром на своју текстуалну основу, песме већ саме по себи утичу на развој драматизације. Тако, песме могу чинити засебан вид наратива, реализован само док траје песма (таквих примера има много у нашој кореографској традицији, а примењује се најчешће ради стварања динамизације у КНИ), али може имати и конструктивну, тј. драматуршку улогу у драматизацији сложенијег наратива, као што показују сва три примера. На основу анализа могу се издвојити три начина реализације песама у КНИ:

- (1) садржај песме је илустрован покретом уз певани текст без дијалога (на пример, обе коледарске песме – анализа 3; *Тогоре, диро кайидан* – анализа 1),
- (2) садржај песме је реализован такође покретом али се певаним и/или инструменталним извођењем песме указује на дијалог између играча/учесника или на сам наратив (*Ајде, Кайо* – анализа 2)
- (3) песма је својеврсна музичка подлога, без текстуалне повезаности са наративом, али се помоћу ње динамизује кореографски ток (*Ајде, ајде, нане* – анализа 3).

Значајну улогу у драматизацији наратива у КНИ чине игра и музика за игру, чему је у свакој анализи посвећена значајна пажња. На овом месту указаћемо на неколико битних карактеристика.

Кинетички план, за разлику од просторне композиције, представља изразиту варијаблу. То се огледа, пре свега, у примени основних образаца корака, њиховој обради и начину извођења. Иако на различит начин, у сва три примера наратив је подржан кинетичким планом. Сам начин реализације кинетичког корпуса игре, међутим, постављен је у секундарни план (могу се изводити обрасци корака забележени на терену или компоновани, или се може игра изводити са балетском техником или народном). На примарном плану је, пре свега, однос који се остварује између кинетике и наратива, другим речима, кинетички план је структурисан на начин да се садржај испрати покретом.

Просторни план чини константу. У сва три примера просторна композиција је доследна: састоји се од елементарних кружних и линијских формација, те њихових комбинација, и путањи кретања које су функционално употребљене као директне, заобилазне и дијалогске. Смењивањем различитих формација, стварањем значајних мизансцена, обликује се простор такође у складу са наративом.

Музички план, попут кинетичког, такође представља варијаблу, с обзиром на то да је могуће приметити различитост у оркестрацији, обради мелодија и начину извођења. Без обзира на то, музиком је у сва три примера испраћен наратив – у неким примерима је веза између наратива и музике чвршћа (анализа 1 и 2), у неким лабавија (анализа 3), али су кључна места наратива ипак подржана са аспекта музике, најчешће следећим музичким средствима: променом мелодике, модулацијама, променом регистара, променом инструментаријума, увођењем певања, темпом, ритмом и разграничавањем форме.

И, најзад, драматуршка линија развоја наратива указује на врло осмишљен концепт под којим је у потпуности испоштована тријадна пирамидална структура композиције наратива кроз експозицију, заплет и разрешење. Ови сегменти су најјасније предочени у *Банатским мојивима*, затим у *Лесковачким коледарима* и *Русалијама*. На нивоу целе КНИ, међутим, када је реч о драматуршкој композицији свих компоненти које учествују у њеном уобличавању такође кроз тријадну структуру уводног, развојног и завршног дела, може бити констатовано садејство сва три плана – наратива, игре и музике за игру (као и других визуелних елемената попут ношње).

У нашем кореографском стваралаштву драматизације нису тако честе, али их ипак има на позорници од њених почетака све до данашњег дана. Драматизације су најчешће реализоване у поджанровском одређењу обредно-обичајне драматизације, као што су приказана три примера, док је општетематских драматизација мање.

Према сложености кореографске композиције може бити речено да драматизације захтевају другачији приступ у односу на сплетове. Увођењем наратива додата је нова димензија „театралног“ у КНИ која се не односи само на простор, већ и на садржај. Концептуализација драматизације КНИ постављена у овом раду односи се на разматрање ових КНИ као позоришних/театралних *нараћива* – један корак даље у приказивању народне игре и музике за игру на сцени. Разматрајући феномен, по много чему специфичног, фолклорног ансамбла *Кореа Бохемика* (Chorea Bohemica) из Прага, што се може применити и на кореографско стваралаштво у Србији, чешки етнокореолог Данијела Штавелова (Daniela Stavělová) каже: „Овде је важна чињеница да традиционална игра на сцени није само поставка образаца покрета, већ и перформанс са смислом и значењем које поседују продукти традиције – текст виђен у свом контексту” (Stavělová 2012: 255). Због истакнутог смисла и значења самог текста и контекста коме се даје значај у драматизацијама КНИ, оне својом комплексношћу отварају нове перспективе и у будућем развоју овог жанра у Србији.

3. ВАРИЈАЦИЈА

„Хоће ли то бити обични сплетови народних игара, или синтезе елемената разних игара једнога краја у једној новој игри, или једна народна игра, развијена, обогаћена новим елементима у народном духу и уметнички уобличена – све је могућно и свега ће бити, јер се не може тачно омеђити до којег степена се може ићи у сценском развоју народне уметности” (Сковран 1965: 434). Ослобађајући своја сценска решења и уносећи стваралачку машту у комбиновању елемената народних игара, кореографи превазилазе стандардне оквири за приказивање традиционалне игре и музике за игру, дајући подстрек развоју новог жанра који је у овом раду именован *варијацијом*.

За разлику од сплета и драматизације, кореографије које припадају жанру варијације нису освешћене ни садржајно, ни термилошки од стране кореографа, играча, уметничких руководилаца. Олга Сковран, такође, није имала посебан назив за кореографије овог типа, иако их је препознала као другачије. Она је такав приступ обради народне игре описала као синтезу елемената више игара из једног краја, при чему се ствара нова игра, „која као таква не постоји у народу, али има све карактеристике народног играња“ (Исто: 438). У ову групу убројала је своју *Пашиону*, *Банайску иџру*, *Цианску иџру* и *Шойску иџру* колеге и сарадника Добривоја Путника. Осим „синтетичког“ приступа, Сковранова запажа да предмет обраде може да буде и само једна народна игра. Кореограф основне елементе игре „развија, освежава, обогаћује новим елементима у духу основних, гради нове варијације, мења основна кретања и облике, издваја појединце за посебне играчке задатке итд.“ (Исто). Као примере за варирање једне игре издваја *Сџаробосанско немо коло* из Гламоча, *Врањанску свиџу* „*Дуј гуј*“, *Банайско момачко надиџравање*, *Качерац*, *Машкоџо*.

Како свака КНИ подразумева рад на различитим нивоима игре и музике, називом *варијација* истакнут је варијациони рад на нивоу микроформалног уобличавања кинетичког плана игре у КНИ. Најчешће се томе придружује и варирање на плану музике које, ипак, не мора да буде увек присутно. Иако варирање као кореографско-композициони поступак постоји и у сплетовима и драматизацијама, он ипак у њима није толико изражен и не доминира над осталим поступцима као што је то у кореографским делима из жанра варијација.

Требало би поменути и термилошку одредницу *комбинације*, коју су забележиле сестре Јанковић крајем четрдесетих година, и која је такође представљала могуће решење за именовање овог жанра, иако га Јанковићеве нису сасвим прецизно дефинисале (Јанковић 1949: 73). Међутим, с обзиром на то да комбиновање елемената игара представља само један начин у таквој врсти обраде народне игре, а да варирање као кореографско-композициони поступак подразумева шире значење, приступило се, дакле, термину варијације. Осим тога, овим називом остајемо доследни методолошком оквиру именовања жа-

прова у овом раду, који подразумева, како је већ истакнуто, препознатљиве структурално-семантичке и синтаксичко-формалне особине које их одликују. Да подсетимо, у жанру *варијација* доминира кореографско-композициони поступак варирања, те се игра, односно, покрет поставља у релацију према осталим структурално-семантичким својствима и на специфичне начине се обликује, развија и умрежава са осталим елементима кореографске структуре.

Иако су, према речима сестара Јанковић, „бескрајне [...] могућности довршавања народне игре у правцу њенога стила и технике, комбиновања типова и облика, компоновања орских елемената и мотива у оквиру народнога живота у веће уметничке целине од разрађених народних игара“ (Јанковић 1949: 74), основни параметри у таквом кореографском захвату се ипак могу препознати. Захваљујући методу структурално-формалне анализе, у следећим примерима ће бити дефинисани шта конкретно подразумева развој, обогаћивање и стварање „нове“ игре.

Примери издвојени за анализу заступљени су у кореографској пракси у Србији код старијих аутора, Олге Сковран, Добривоја Путника, Драгомира Вуковића – Кљаце, Бранка Марковића. Код млађих аутора се овај жанр не среће самостално, већ у комбинацији са сплетовима или драматизацијама, што би представљало својеврсно међужанровско прожимање. Из ових разлога и нису узети у ужи избор, те је предност дата узорним примерима који су настајали у периоду од 1955. до 1972. године, а то су *Тројно* Добривоја Путника, *Пашона* Олге Сковран и *Влашке ијре* Драгомира Вуковића – Кљаце.

АНАЛИЗЕ ВАРИЈАЦИЈА

Тројно

- ❖ Аутор кореографије: Добривоје Путник
- ❖ Аутор музичке обраде: Боривоје Илић
- ❖ Изводи: Ансамбл „Коло“, Београд
- ❖ Година настанка: 1955.

У складу са географском облашћу која се путем игре и музике приказује кроз кореографију *Тројно*,³¹ што по свим карактеристикама упућује на југо-источну Србију и Шоплук, ова кореографија представља најстарији пример изразитог варирања играчких и музичких елемената у кореографском стваралаштву у Србији. Иако је за начин кореографисања игара са овог подручја, нарочито за Шоплук, могућ утицај суседне Бугарске, с обзиром на до тада већ развијену праксу кореографисања бугарских народних игара у правцу варирања играчких и музичких сегмената, аутор ове КНИ, Добривоје Путник, учинио је да ове варијације буду на изванредан начин, ипак, другачије. О прихваћености ове КНИ од стране публике, самих играча и руководиоца фолклорних ансамбала, говори и податак да је ова кореографија и данас присутна на репертоару ансамбла „Коло“, где је примарно и настала, али и многих других фолклорних ансамбала широм Србије и дијаспоре.

Кореографију која припада жанру *варијација* изводе две мушке тројке и тапанџија који је све време присутан на сцени. Његова функција је, осим одржавања целокупног ритмичког корпуса КНИ, и стимулативна, с обзиром на то да начином свог свирања и дијалогом са играчима, усмерава њихову игру, бодри их и, може се рећи, контролише збивање на сцени.

Уводни, развојни и завршни делови у КНИ унеколико се разликују у односу на музички, односно, играчки план (видети табелу 1 у прилогу). Уводни део на плану музике почиње сегментима мотива из друге теме, а након осам тактова, мелодија и ритам се мењају и почиње развојни део, док у истом тренутку прва тројка излази на сцену. У тренутку кад на сцену ступи и друга тројка, настаје дијалог, а уједно и развојни део на плану игре. Почетак завршног дела се у потпуности подударна на плану игре и музике.

Специфичност кореографије *Тројно* тиче се управо играчког плана, прецизније, њеног кинетичког испољавања. С обзиром на то да „класичних“

³¹ Анализа је рађена на основу новијег видео-снимка ансамбла „Коло“: <https://www.youtube.com/watch?v=mkK3ccJy9FM> (приступ 20. 7. 2014).

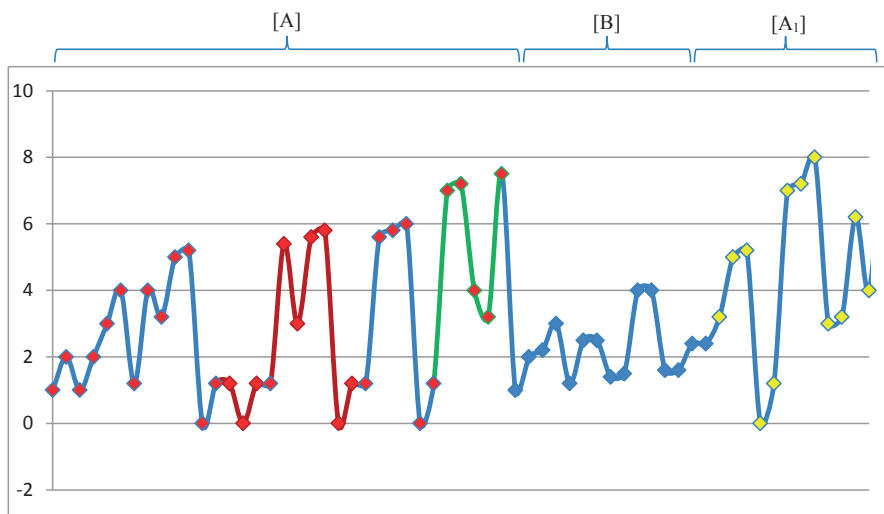
образаца корака нема, било је потребно сагледати најпре мотивски, затим и фразни ниво. Формална анализа се, заправо, са овим нивоима завршава, јер груписање фраза у ниво дѐла није изводљиво управо због различитих комбинација играчких фраза и њиховог понављања на растојању (табела 1). Макроформа, међутим, може бити сагледана на основу промене ритма и темпа игре, поред значајне музичке промене. Форма играчког плана КНИ је тродел: АВА₁.

Сложени мотивски садржај представљен је кроз десетак мотива у којима могу бити препознати елементи плесне праксе југоисточне Србије: скокови на једној или обе ноге, трокораци са продужавањем трајања првог корака, избацавање слободне ноге напред, удар једне ноге о скочни зглоб друге итд. (кинемограми, пример 1 и 2). Брзи темпо извођења свакако доприноси остваривању виртуозности у извођењу, а тиме и изузетне визуелне упечатљивости.

Мотиви, најчешће једнотактни, груписани су у четворотактне фразе, складно са конфигурацијом у музици. Како је већ истакнуто, дословног понављања нема, односно, иако постоји, оно се реализује на растојању. Свака следећа фраза доноси нов или другачији тематски материјал од претходног. Међутим, мотивски садржај А фразе, односно, мотива, у првом и последњем одсеку, јавља се на значајним местима промене (вредности 1 у графикону 5), а то је на месту уласка прве тројке, затим, на месту уласка друге тројке, у тренутку поновног појављивања прве тројке, затим на почетку њихове заједничке игре (табела 1).

У другом одсеку, међутим, видимо мање различит мотивски садржај, на основу чега може бити закључено да се у овом одсеку кинетички план смирује, што је свакако у складу са променом ритма и метра у музици (из брзог 2/4 такта прелази се у мирнији 11/8).

У следећем графикону представљен је кинетички план нумеричким вредностима које се односе на увођење различитог мотивског садржаја. Према конфигурацији дијаграма може бити примећена изузетна развојност првог и трећег одсека, који се уједно састоје од истог тематског материјала. Свако увођење новог садржаја праћено је враћањем на основни а-мотив, који у овом делу функционише као лајтмотив.

Графикон 5: Кинетички план кореографије Тројно³²

Цела КНИ је реализована у монокинетичкој фактури, што значи да сви играчи у истом тренутку изводе исте комбинације корака. У томе се огледа и једна од карактеристика жанра *варијација*, а то је да играчи или група играча исказу техничку спремност, али и јединство и увежбаност у извођењу захтевнијих корака. Поликинетика је присутна искључиво у тренуцима када једна тројка завршава игру, а друга почиње и представља својеврсно везно ткиво између једне и друге комбинације корака/групе.

У односу на сложени кинетички план, просторни план је прилично статичан. Акцент у игри је постављен на две тројке играча, које су најчешће постављене у две лесе (мотив a/a_1), затим у шесторку (мотив a_2), извесно време и у полукруг (мотив b), а на самом завршетку КНИ и у соло формацију (мотив c), која настаје цепањем формације лесе. Динамизација просторне композиције постигнута је путањама кретања на макроплану, кретањем целе формације најчешће у правој путањи у виду дијаложке и директне, или у кривој путањи у виду заобилазне (табела 1). На основу анализе може бити речено да је у свакој играчкој фрази извршена одређена измена на плану просторног кретања – на микро или макро плану – те су путање кретања у овој КНИ изразито значајне.

³² Бојама су означени одсеци макроформе у складу са музиком (први одсек – црвене тачкице, други одсек – плаве, трећи одсек – жуте). Вредности су прерачунате тако, да сваки нови део носи бод више (прелазни сегменти – 0, А – 1, В – 2, С – 3, D – 4, Е – 5, F – 6), а мање промене са супскриптом 1 или 2 додају поједином делу вредност 0,2, односно, 0,4, док је за варијанти део додата вредност 0,5. Вредности појединих делова и њихових варијанти постављене су на осу Y, док је на оси X представљен редослед њиховог појављивања у КНИ. Боје линија у првом одсеку показују промене у формацији: плавом линијом је означена прва тројка, црвеном друга, а зеленом њихова заједничка игра.

Упркос поменутој статичности просторне композиције у односу на кинетички план, што је условљено малим избором формација и честим играњем „у месту“ у оквиру одређене формације, остваривању динамизације на просторном плану доприносе изненадни прекиди просторне композиције реализовани кроз мизансцене који се могу назвати статичним (ознака за „статични мизансцен“ биће СМ). У овој кореографији се СМ јављају чак четири пута и представљају значајне драматуршке моменте, будући да иза њих следи већа промена: након првог СМ следи „помирење“ тројки у виду почетка заједничке игре; други СМ је позициониран као последњи мизансцен у првом одсеку, након чега следи промена ритма и темпа; трећи се налази такође као последњи мизансцен у другом одсеку, иза чега следи генерал-пауза и реприза првог одсека; а четврти СМ позициониран је на самом завршетку КНИ, пред цепањем лесе у соло формације, након чега играчи одлазе са позорнице, а реализован је у игри, међутим у клечећем положају (графички прикази, пример 2). Прва два СМ су реализована у формацији раздвојених тројки, док су следећа два у формацији шесторке. Сва четири СМ су обогаћена узвиком – у тренутку његовог извођења (на пример, *хеј, ои!*) или након њега, узвиком: *иїрај, заиїрај!*, звиждуком, или поновним узвизима *хеј, хеј, хеј!*

На драматуршком плану, основни мотив у игри је дијалог, прецизније, надметање двеју група играча, што је постигнуто првенствено на плану кинетике. Након њиховог сукоба следи помирење кроз заједничку игру, која је остварена још у првом одсеку и задржава се до краја КНИ.

Форма музичког плана у кореспонденцији је са играчком: форма КНИ је тродел $A B A_1$ са уводом који је базиран на елементима мотива B одсека.³³ Издвајању делова форме значајно доприноси промена ритма из $2/4$ (A одсек) у $11/8$ (B одсек) и поново у $2/4$ (A_1 одсек). Само музичко ткиво је изразито фрагментарно, чему доприноси сукцесивно вишекратно понављање истих мотива. Понављања истих мотива или фраза су врло често и неправилна, са продужавањем или скраћивањем музичких тактова. У музичком ткиву чести су прелази, чему најчешће следи модулација или промена тематизма. Модулације се јављају, али не често, а посебно не са одређеном конструктивном улогом, већ као звучно обогаћење.

Значајно је истаћи да се у тематизму првог и последњег одсека, који представља својеврсну репризу, користи музичка тема у лајтмотивском смислу, базирана на A делу. У садејству са играчким планом, функција овог дела јесте да се њиме звучно представи прва тројка. Друга тројка је презентована сасвим новим музичким материјалом, деловима C и C_v . Однос игре и музике је и на мотивском и фразном нивоу, дакле, врло умрежен. Њиховим садејством је још

³³ На видео-снимку уводни део не постоји, међутим, постоји у нотним записима оркестарске партитуре коју изводи ансамбл „Коло“, а коју сам добила захваљујући колегиници Бојани Кнежевић.

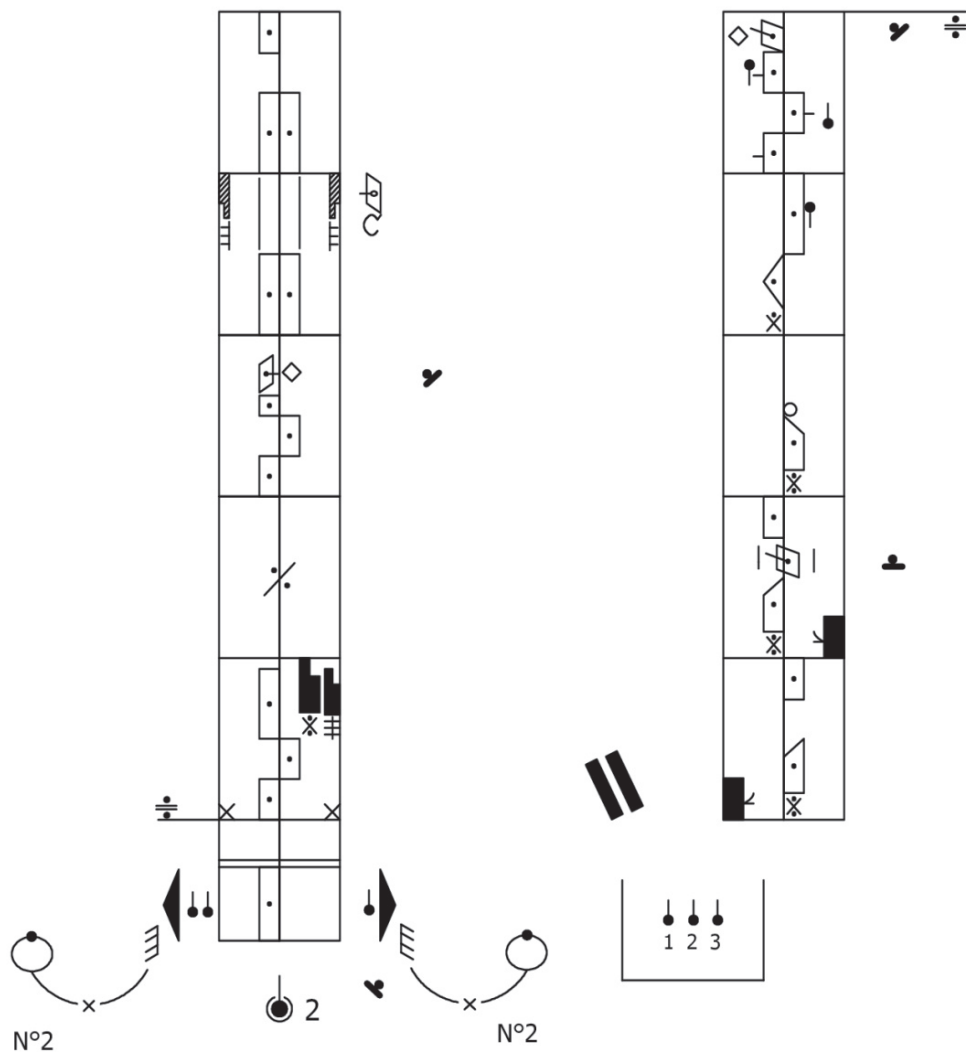
јаче подстакнут дијалог тројки који чини основну идеју ове КНИ. Темпо првог и трећег одсека изразито је брз (М.М. 200).

Други одсек, који доноси велику промену у мелодици и темпу, вођен је формално правилније и једноставније. У начину његовог извођења од стране оркестра ансамбла „Коло“ могу бити примећени украси својствени бугарском маниру извођења народне музике.

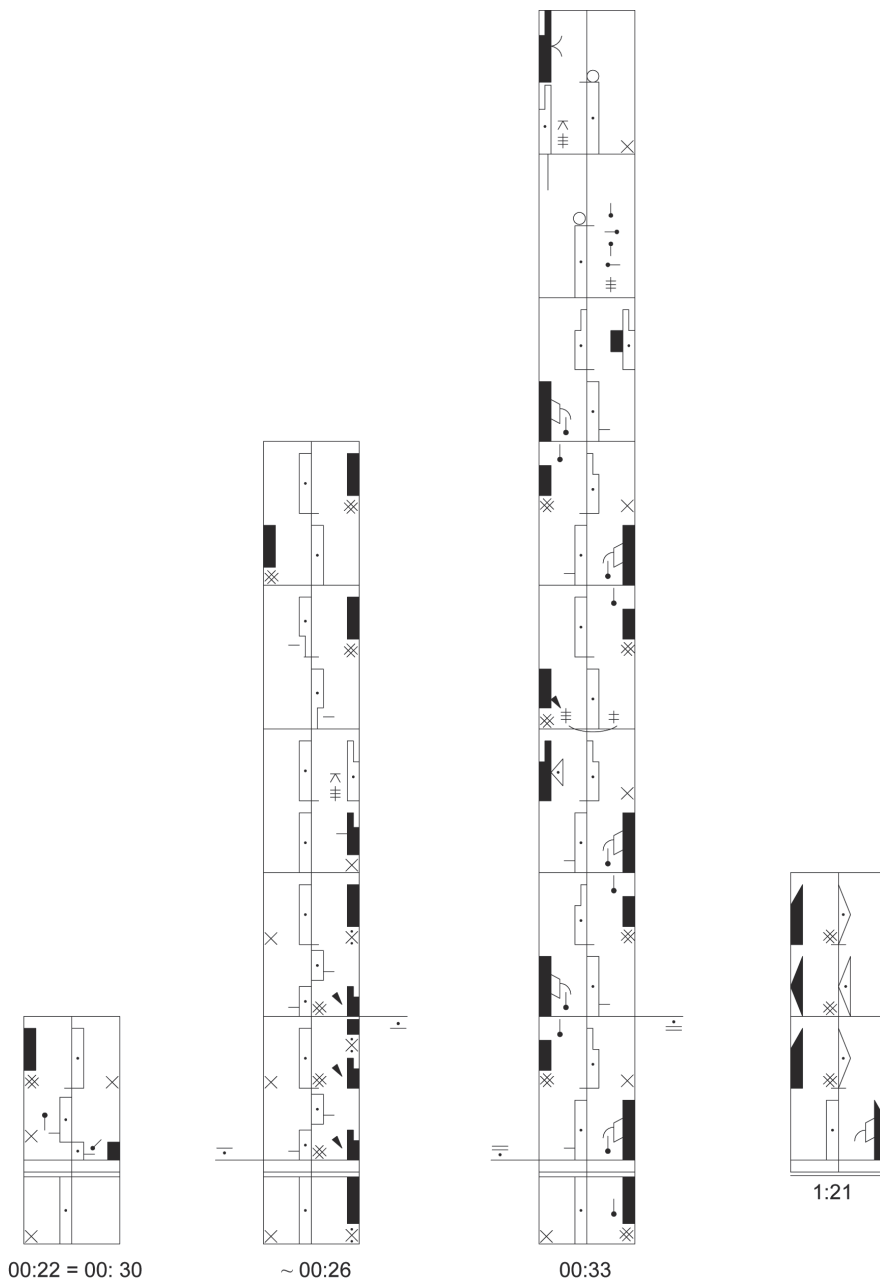
Када је реч о оркестрацији, примарну улогу имају виолине, односно, гудачки корпус. Таквом саставу и одговара брз темпо извођења, што доприноси појачању утиска виртуозности, сходно играчком плану. У непунa четири минута, колико траје ова КНИ, музичким средствима је врло ефектно и складно подржан играчки план и основна идеја стварања ове КНИ, а то је приказ што веће варијантности његових градивних елемената.

ПРИЛОГ

КИНЕТОГРАМИ



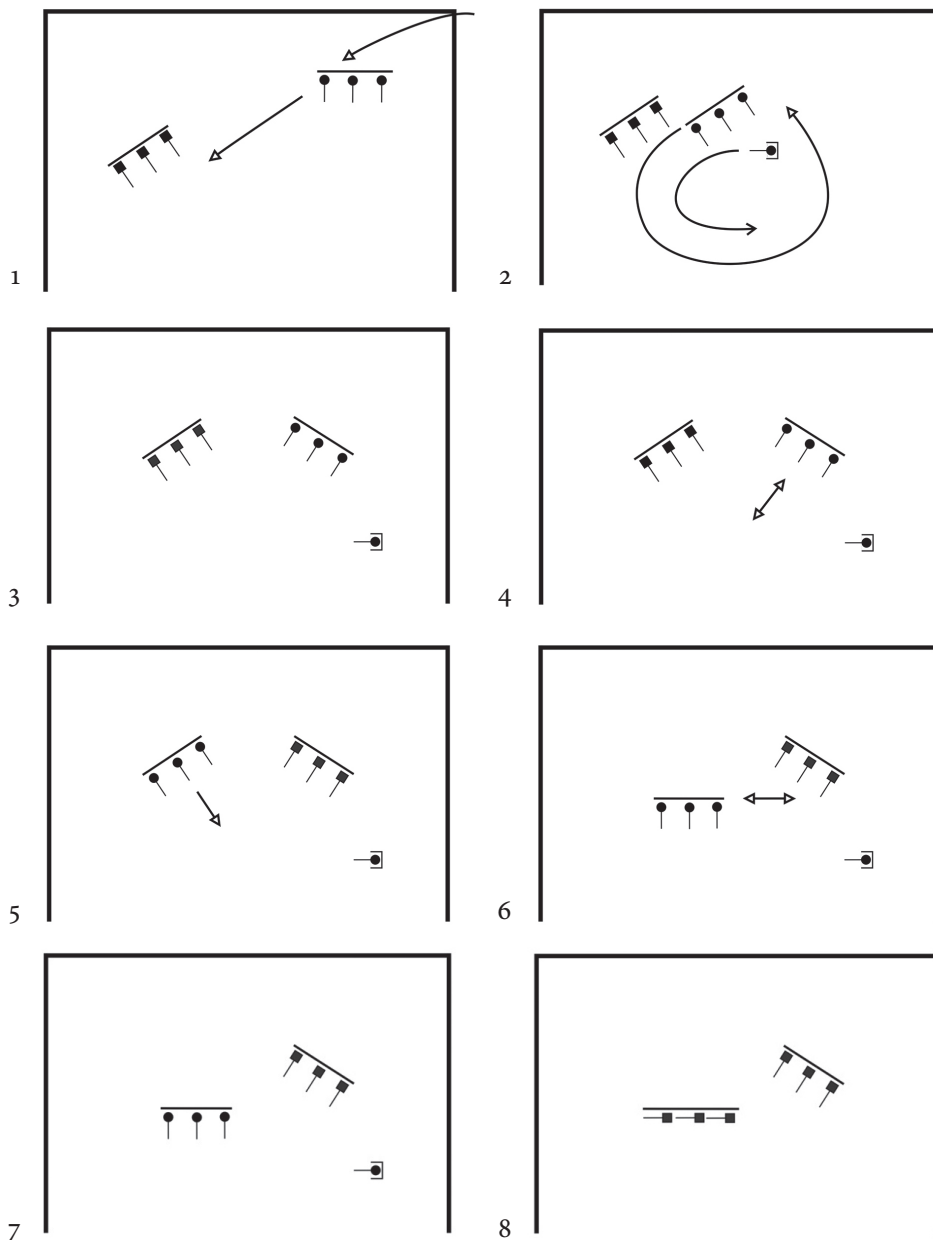
Пример 1: Први образац корака (00:07–00:13)

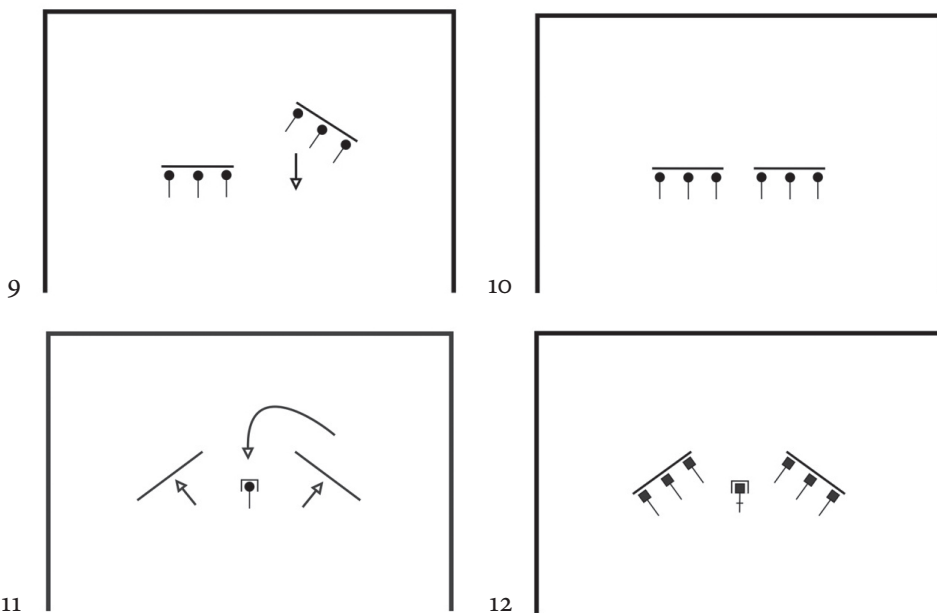


Пример 2: Играчки мотиви

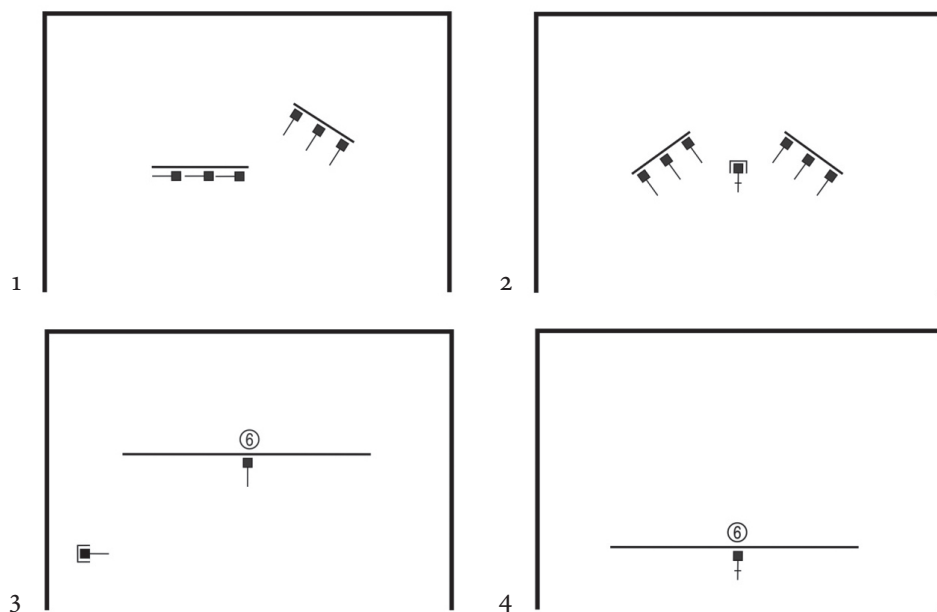
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

Пример 1: Тројно (1. одсек)





Пример 2: статични мизансцени



НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Весна Бајић Стојиљковић
(према аранжману ансамбла "Коло" из Београда)

1. = 3. одсек

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of quarter note = 200. It consists of several systems of music, each with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various chords and triplet rhythms. The first system starts with a boxed letter 'A' and has chords As, Des, Es, As, Es. The second system has chords As, Des, Es, As, Des, Es. The third system has chords B, B, F, B. The fourth system has a first ending (1.) with chord F and a second ending (2.) with chord F, followed by chords C, Bm, C, Bm. The fifth system has chords C, Bm, C, Bm, C, Bm, C, Bm, C. The sixth system has chords Bm, C, Bm, C, Bm, C, Bm. The seventh system has chords C, Bm, C, Bm, Bm, C, Bm, C, Bm. The score concludes with a boxed letter 'Cv'.

C Bm C Bm C Fm G

G Fm G Fm Bm

C Bm C Bm C Bm C

♩=125-210 **A** 2. одсек **Av**

B Asm B Asm B B Asm B

B

Asm B B Esm B

Esm B B **Bv**

Esm B Esm B

C

B

B

Назив КНИ (Лотус)		Тројно						
Делови драматуршке композиције		уводни део			развијни део		завршни део	
МУЗИКА								
Олсепи	Uvod ~ B	A	B	A				
Делови	(B Vv) 4 4	U Ar AA VV A p C Cv Cv Cv AVA p1 A VA 4 10 8 8 8 8 8 6 8 8 8 8 8 8 8 1 8 8 8	U A Av B Vv C S Av 4 4 4 4 4 4 5 5 4 4	A	AA V B Coda 8 8 8 8 8 38			
Фразе	B B ₁ 2 2 Bv Bv ₁ 2 2	AAAs 4 4 2 B B ₁ 4 4 D D ₁ 4 2 C C ₁ 4 4 Cv D 4 4 D ₂ 1	AA 2 2 Av Av 2 2 B B ₁ 2 2 Bv Bv ₁ 2 2 C D 2 3	AA 4 4 B B ₁ 4 4 Coda: AA 4 4 As Ap Ad ₁ 2 6 5 Bvv Bvvv Bvvv 4 4 4 4 Bvvv ₁ 5				
Тонални план	As	CAs	B C/b V C/b	G/f C/b V b V D G g G	B/as B	D/c	B C/b Es	
Укупан број музичких тактова	8	159			38		70	
ИГРА – кинетички план								
Делови драматуршке композиције	-	уводни део	развијни део		завршни део			
Олсепи	-	A	B					
Делови	-	-	-					
Фразе	1. тројка U A V A V 4 5 5 5 5	2. тројка A ₁ A ₁ p ₁ A ₁ 4 4 6 4	1. тројка A ₁ A ₁ E ₃ 4 4 4	заједничка испра A ₁ G G ₁ D 4 4 4 4	B B ₁ C A ₁ Bv Bv 2 2 2 2 2 2 2	C E E ₁ p 4 4 4 4	A ₁ G G ₁ D 4 4 4 4	
	-	C D A ₁ D 4 4 4 4	E ₄ F p ₃ 4 4 4 2	C ₁ Cv 4 4	A ₂ Av D D A ₃ A ₃ B ₂ B ₂ 2 2 5 5 2 2 2 2	C C ₁ E ₁ D ₁ ... 2 2 4 2 2		
Кинетичка фактура	-	M	Ms, M, П				M	

ИГРА – план просторне композиције									
	a	aa ₁ a ₁	aa ₁ a	aa ₁	aa ₁ b a ₂	a ₂ c			
Просторни мотиви	-								
Просторна фраза	-	A			B	A			
Просторни део	-	A			B	A			
Путање кретања (макроплан)	-	1	22 13	11	12 22 13	11 22			
Просторна фактура	-	Mj	Mc Mj						
Динамика сегмената	-	ДС	ДС	ДС	ДС	ДС	ДС	ДС	ДС

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ *Тројно Добровоја* Путника и Боривоја Илића

Пашона

- ❖ Аутор кореографије: Олга Сковран
- ❖ Аутор музичке обраде: Ђорђе Караклајић
- ❖ Изводи: Ансамбл „Коло“, Београд
- ❖ Година настанка: 1962.

Кореографију под називом *Пашона*³⁴ чини једна музичка композиција под истим називом. Иако је на званичној страници ансамбла „Коло“ наведено да музика за кореографију представља „мелодију старе игре“,³⁵ према музичким карактеристикама може бити речено да је компонована и да носи обележја градске музике.³⁶ Музичку обраду за кореографију је урадио Ђорђе Караклајић. Његова улога није била композициона, већ формотворна – што се односи на дорату њене форме (понављање/скраћивање одређених делова и њиховог премештања у складу са формом КНИ, односно, захтевима кореографа), као и оркестрациона. Према речима саме ауторке КНИ, игра *пашона* не постоји у народу, те је кореографија настала синтезом елемената више игара из једног краја и, како ауторка овог дела наводи, „има све карактеристике народног играња“ (Сковран 1965: 438).

Кинетичко испољавање у кореографији *Пашона* састоји се од различитих елемената и мотива образаца корака, заступљених понајвише у плесној пракси централне и североисточне Србије. Без обзира на већ назначени начин кореографисања који подразумева стварање нових образаца који као такви не постоје у традиционалној пракси, они су, као играчке целине, врло јасни и могу се са лакоћом препознати и издвојити из кореографског ткива (видети табелу 1 у прилогу). Томе доприноси ауторкино поштовање логике изградње образаца корака традиционалних игара у правцу дихотомне, односно, трихотомне организације (Бајић 2004).³⁷ Форму кинетичког плана чини петнаест делова.

³⁴ Видео-пример за ову кореографију добила сам љубазношћу Мирослава Митровића из Етнографског музеја у Београду. Исти снимак који је снимљен у Келну 1963. године је доступан и на You Tube-у: https://www.youtube.com/watch?v=JoNF51_Ir2M&app=desktop

³⁵ Према: www.kolo.rs (приступ 15. 6. 2012).

³⁶ Упркос настојању да дођем до податка о аутору ове композиције (уз претпоставку да потиче из румунског дела Баната и да је композиција компонована и извођена најпре на виолини), није ми то било омогућено, те је остављено за будућа истраживања. У свим нотним записима забележена је као „народна“, чак и у запису у извођењу Великог народног оркестра РТС-а.

³⁷ О дихотомној и трихотомној организацији образаца корака у српској традиционалној пракси сам писала 2004. године у оквиру семинарског рада из етнокореологије. Самим раздвајањем на две, односно, три мање целине означила сам статични и динамични део у структури обрасца корака, који подразумева играње у месту и по простору. На основу тога сам такође осмислила нумерички и графички начин записивања структуре обрасца корака, на пример, 1,3 + 1,3 (образац *кола у шри*) или 4,2 + 2 (*девојачко коло*) и т. сл. (Бајић 2004: 2), који се у аналитичком, као и у практичном раду са фолклорним ансамблом показао врло успешним.

Према начинима њиховог варирања делови могу бити груписани и представљени на следећи начин:

A A₁ A₁v Av B Bv Bv₁ C Cv D D₁D₂ E F Fv

У складу са начином њиховог излагања, форма играчког сегмента ове кореографије је подељена на четири одсека, а граничник између њих представља део А којим почиње сваки нови одсек. Тако, форма кинетичког плана изгледа овако:

[A]: A B C Cv D

[A₁]: A E D₁ Bv

[A₂]: A₁ A₁v Bv₁ E D₂ F F₁ D

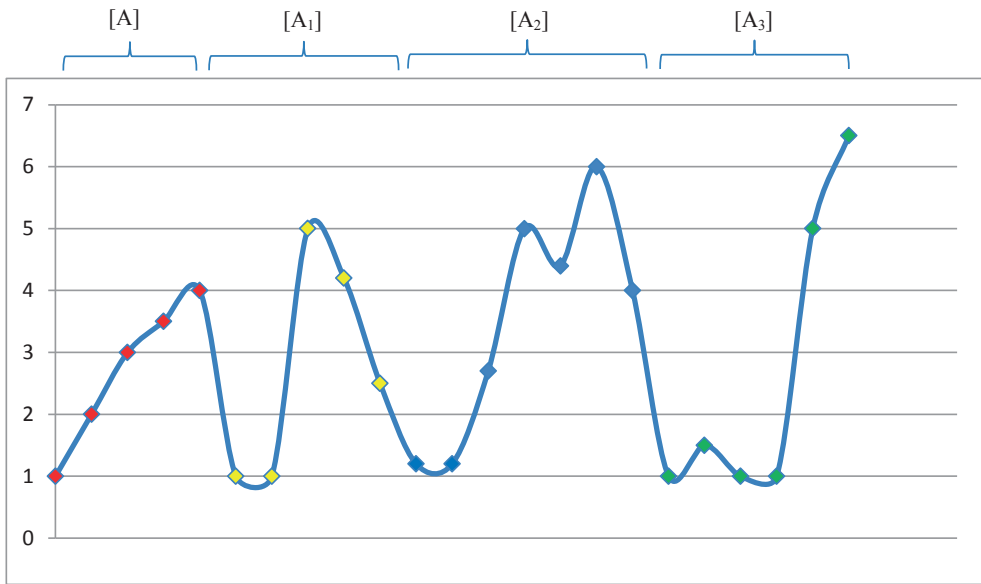
[A₃]: A Av A E Fv

Према изложеном редоследу излагања може бити примећено да не постоји „основа кинетичког излагања”, с обзиром на то да је сваки одсек другачије развијан. На музичком плану, међутим, основа мелодијског излагања постоји, што ће се видети даље у тексту. Осим тога, одсеци кинетичког и музичког плана се не подударују, али може се приметити генерална одлика њиховог садејства, а то је да сваки музички одсек завршава са делом А на кинетичком плану. Одсеци игре и музике су умрежени на специфичан начин (табела 1).

У првом одсеку је кинетички план донекле подударан са мелодијским планом, с обзиром на увођење нових садржаја из дела у део. Прво одступање јавља се већ у првом делу, приликом његовог троструког понављања на музичком плану (што није пракса у народној музици, уобичајено је понављање два или четири пута). Приликом трећег понављања музичког дела А, на кинетичком плану се реализују прве промене увођењем дела В.

У другом одсеку је уведен нови део Е, а већ изложени делови D и B су представљени у варираном облику, али у инверзном редоследу, при чему је изостављен део С.

У трећем одсеку је уведен нови тематски материјал означен делом F, усред појаве варираних делова А, В, Е и D. Последњи одсек јесте својеврсна реприза делова А, Е и F. У следећем графикону је визуелно представљен редослед делова у оквиру појединачних одсека на кинетичком плану:



Графикон 6: Кинетички план кореографије Пашона³⁸

На основу графикана може бити уочено да део А представља својеврсне маркере у тематском излагању, а увођење нових делова се из одсека у одсек увећава. Занимљивост представља други део са силазном линијом, за разлику од осталих у којима доминира поступност у излагању. Према до сада наведеном може бити изложена макроформа кореографије, са аспекта кинетичког плана, а то је тродел: А В Ав Coda.

Трајање појединачних делова је углавном осам тактова, а играчке фразе су готово по правилу четворотакти, са израженим принципом понављања (дословног или понављања у супротну страну у оквиру обрасца корака). Осмотактне фразе су само делови D_1 и D_2 .

Најзаступљенији део је А. У кореографском току понови се чак пет пута у основном или варираном облику. Следи му део D, који се јавља четири пута, затим део В и његове варијанте три пута и три пута део Е без варијанти. Део F се понови два пута, док се корпус С дела јавља свега једном у кореографском току.

У вези са садржајем фраза и делова у овој кореографији потребно је истаћи да је једини препознатљиви образац корака *коло у њри*, примењен у дело-

³⁸ Бојама су означени одсеци макроформе у складу са музиком (први одсек – црвене тачкице, други одсек – жуте, трећи одсек – светло плаве, и у оквиру њега завршни сегмент – зелене). Вредности су прерачунате тако да сваки нови део носи бод више (прелазни сегменти – 0, А – 1, В – 2, С – 3, D – 4, Е – 5, F – 6), а мање промене са супскриптом 1 или 2 додају поједином делу вредност 0,2, односно, 0,4, док је за варирани део додата вредност 0,5. Вредности појединих делова и њихових варијанти постављене су на осу Y, док је на оси X представљен редослед њиховог појављивања у КНИ.

вима В и D и њиховим варијантама, и приказан разноврсним мотивима. Делови А, С, Е и F су конструисани четворотакти/осмотакти и садрже два до три различита мотивска садржаја стварајући већ поменути дихотомију, односно, трихотомију (видети кинетограме).

Кроз издвојене мотиве у оквиру кинетограма могу бити уочени основни елементи које је ауторка користила у мотивској разради кинетичког плана. Обим мотивског садржаја није велик, а обухвата следеће мотиве:

- наизменични кораци – десно, лево – који могу бити ритмички варирани у четвртинским ритмичким вредностима, као тзв. трчећи кораци или у дужим, половинским „шетајућим“ корацима; реализују се најчешће по кружној путањи;
- скокови на једној нози, најчешће у четвртинским вредностима;
- уситњени кораци, односно, наизменични, оплитајући или укрштени у осминским ритмичким вредностима;
- трокораци у ритмичким вредностима две четвртине – половина или две осмине – четвртина, реализовани у месту, укрштено напред, у кретању по простору уназад;
- „варалица“ са застојем на обе ноге;
- поскок и удар.

Значајно је указати и на динамизацију у смењивању ритма у редоследу излагања појединих мотива, односно, делова у КНИ. Сваки део је конципиран другачијим ритмом, а њихово слагање је, на познат начин, подударно са ритмом на плану мелодије. Иако се ритмичке окоснице мелодије и корака не подударују у потпуности, што је и немогуће остварити с обзиром на различиту природу музике и игре, подударност је остварена на нивоу метра у музичком предлошку, фразирања, односно, одређеним начином артикулисања мелодијске линије³⁹ и поштовањем трајања музичке форме.

Игра – и корак и простор – веома су усаглашени са мелодијским кретањем. У тренуцима док је формација статичнија, фокус је на кораку, и обрнуто, док је мизансцен динамичнији са кретајућим формацијама, на кинетичком плану је реализација једноставнија, другим речима, присутни су трчећи или оплитајући, тзв. прелазни кораци.

Просторни план представљен је такође динамично, чему доприноси

³⁹ Бавећи се феноменом музичке фразе у спрези са извођачким аспектом музичког дела, Зоран Божанић је у књизи *Muzička fraza* (Božanić 2007) ставио посебан акценат на термин фразирање, у чијем значењу га користимо и у овде. Према њему, фразирање је „umetničko-smislaono razgraničenje, jasno izdvajanje muzičkih fraza pri izvođenju muzičkog dela, u skladu sa logikom razvoja muzičke misli“ (Исто: 6). Фразирање је „konkretna zvučna materijalizacija, neodvojiva [...] od intoniranja kao živog procesa“ (Исто: 15). У начину артикулисања мелодијске линије и сами кореографи, свесно или несвесно, посежу за одређеним избором мотива.

смењивање кретајућих и позиционираних просторних мотива. Позиционирани мотиви представљени су кроз четири различите формације: лесу, отворено и затворено коло, двојке.⁴⁰ Лесе су представљене дијагонално, две по две или две фронтално. Благим савијањем фронталних леса добија се отворено коло, а таква, специфично „отворена“ формација отвореног кола типична је за целу кореографију. Затворено коло појављује се једном, и то у развојном делу КНИ (изузев уводног дела, где су два женска затворена кола сасвим пролазна) и у дужем временском трајању, чиме ова формација добија на значају. Цепањем леса, као својеврсним радом на простору, добија се формација двојке, која има функцију визуелног обогаћења просторне композиције.

У целој кореографији генерално преовлађује формација лесе у различитим мизансценима, те одређени сегменти могу, услед различитог приступа њиховом варирању, бити именовани као „игра лесама“ (графички прикази, пример 1). Осим тога, прелази између кружних и линијских формација је сасвим ненаметљив, односно, развија се природно из фразе у фразу (графички прикази, пример 2).

Комбиновање формација у одређеном мизансцену реализује се најчешће монофактурно, прецизније, монофактурно симетрично. Полифактура се јавља у свега три наврата и то у комбинацији отвореног и затвореног кола (у уводном и развојном делу) и отвореног кола и двају леса (у развојном делу).

Кореографију изводи осам женских и осам мушких играча. Родна подела извођача у свакој формацији значајан је структурални елемент ове КНИ. У спреси са просторном композицијом, родна подела извођача је најчешће спровођена у просторној симетрији – сагиталној или латералној – у односу на сценски простор.

У вези са кретајућим мотивима који представљају путање кретања потребно је истаћи да су присутне обе врсте, и то права и крива путања. Јављају се најчешће као заобилазне, затим и као директне и у виду кружења. Путањи кретања са функцијом дијалога (тзв. дијаложке) у овој кореографији нема, без обзира што су присутне релације између мушких и женских играча на нивоу кинетике. Најчешће се праве путање кретања везују за формацију лесе, док су криве путање присутне на нивоу формације отвореног и затвореног кола. Смењивањем правих и кривих путањи кретања у складу са датом формацијом доприноси се динамизацији просторне композиције. Из приложене табеле може се приметити да сваки нови одсек почиње кретајућим мотивима, тј. динамичним сегментом.

Према начину коришћења формација и путањи кретања, односно, позиционираних и кретајућих мотива, значајно је истаћи да је из свега четири фор-

⁴⁰ Скраћенице просторних мотива у формалној анализи (табела 1) су: а – отворено коло, б – затворено коло, с – леса и д – двојке.

мације и три врсте путањи кретања, те њиховим смењивањем у правилним временским интервалима, изграђена комплетна просторна композиција ове КНИ. Према анализи формалних нивоа уочена је сложена форма просторне композиције: A B C B C A C, која подсећа на рондо.

У кореографији су на плану мелодије присутна четири контрастирајућа дела (A, B, C и D), од којих два поседују знатније варирање (Bv Dv). Укупан број заступљених мелодијских делова је шест: A B Bv C D Dv Coda.

У сваком од три понављања делови су другачије распоређени. Сигнал издвајања појединачних одсека је, као и у игри, појава A дела. Редослед мелодијског излагања мелодије *Пашоне* у КНИ Олге Сковран је следећи:

[A] A B Bv C D Dv
 [A₁] A C D Dv
 [A₂] A B Bv C D Dv D Dv
 [A₃] A Coda

Основу мелодијског излагања *Пашоне* чини први одсек. Други одсек је скраћен изостављањем дела B и његове варијанте и ритмичким обogaћењем дела C на плану оркестрације. У трећем одсеку, након основе мелодијског излагања од четири дела и две варијанте, репризира се део D и његова варијанта, а у последњем одсеку поново се излаже део A са краћом кодом. Понављањем дела A на изванредан начин заокружује се комплетна композиција.

На фразном нивоу су присутни искључиво четворотакти и осмотакти, у готово по правилу, парном принципу понављања. Међутим, приметно је неколико одступања. Најпре, у понављању дела A у уводном делу КНИ, где је, како је већ речено, део A (нелогично) поновљен три пута. Претпоставља се да је продужавање реализовано због уводног уласка играча на позорницу, али звучно није сасвим прикладно. Претпоставља се, такође, с обзиром на упоредно сагледавање музике и игре, да је продужавање дела Bv у музици реализовано управо због потребе да се на играчком плану изведу одређена просторна решења (приликом прве појаве овог дела због започете активности смењивања формација које изискује дужи временски интервал, а у другом појављивању овог дела због поступног стапања формација).

Приликом сва три понављања тонални план остаје исти. Након изразито дурског A дела реализованог у B-дуру, у свим наредним деловима је изражајнији истоимени b-мол који се најпре комбинује са доминатном сфером F-дура (Bv), затим постаје субдоминантно поље (C, D, Dv) (видети нотни запис у прилогу).

Цела композиција протиче у 2/4 ритму, са изражајним шеснаестинским вредностима на мелодијском плану. Изузетак у томе јесте део C, који представља значајно мелодијско смирење, остварено заступљеношћу половинских

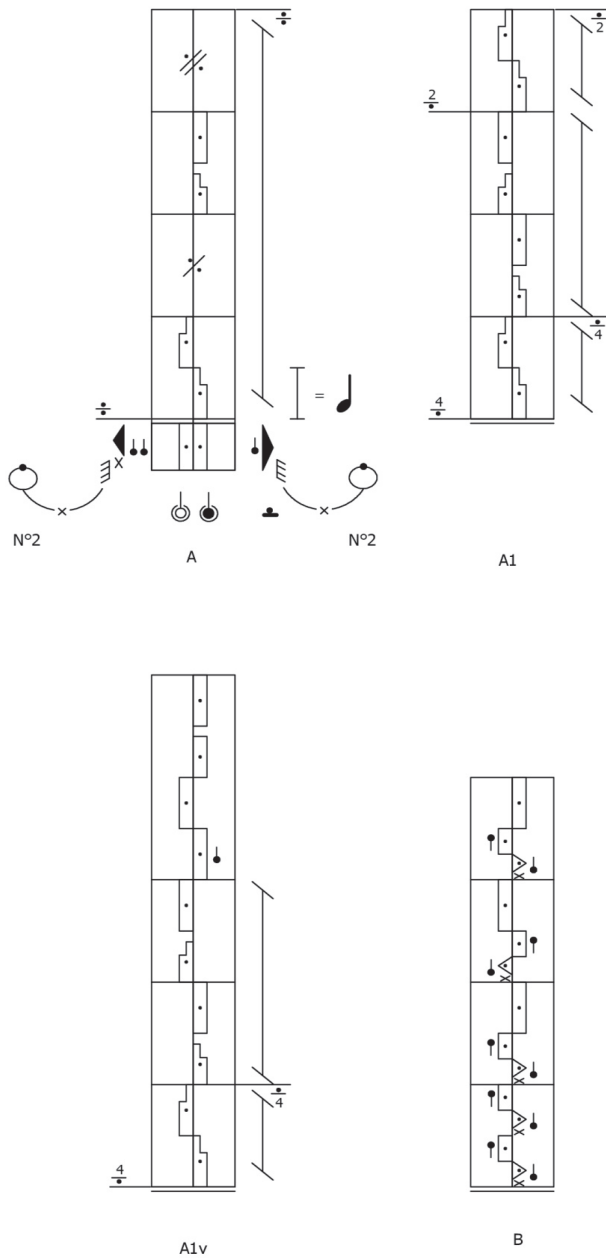
и четвртинских ритмичких вредности. Потребно је истаћи да је дуплирањем овог дела у другом одсеку стављен акценат управо на већу смиреност, међутим, управо је промена ритмичке компоненте у мелодијској пратњи условила значајне промене и на кинетичком плану.

У изразитом бром темпу од почетка до краја (М.М. 180), са извесним агогичким нијансирањем у смирењу делу С, ова композиција је примамљива и представља виртуозитет и за саме свираче.

Иако је на музичком и играчком плану кореографија *Пашона* формално четвородел, њено драматуршко обликовање реализовано је кроз тродел уводног, развојног и завршног дела. Граница између почетка развојног дела у музици и игри није на истом месту, због поменутог нелогичног понављања А дела, али се уочава управо са променом мелодијског дела, односно, обрасца корака и формације. Завршни део је такође врло јасно постављен на нивоу музике и игре. Сложени развојни део из одсека у одсек степенује се све већом сложеносту образаца корака и формација у све краћим временским интервалима, а на музичком плану допушта се већа слобода у понављању музичких делова, а тиме и већег простора за развој игре. У кореографији нема певаних делова, нити посебности у ритму и темпу, те се драматургија ове троминутне КНИ остварује кроз садејство играчких елемената – кинетике и простора – у садејству са музичким елементима – првенствено мелодијом и хармонијом. Дакле, драматургија игре је овде реализована кроз специфичне играчко-музичке односе.

ПРИЛОГ

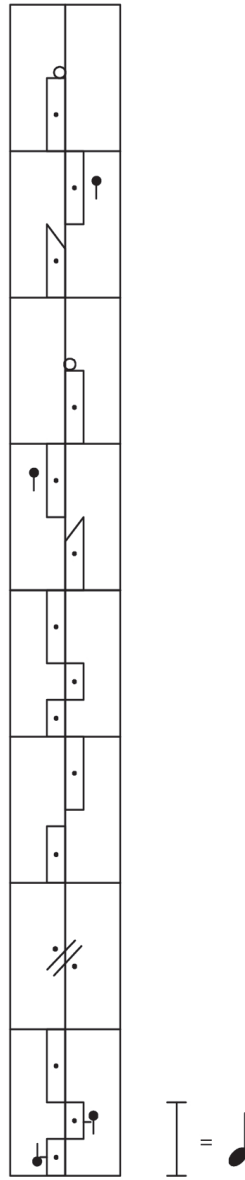
КИНЕТОГРАМИ



Пример 1а: Пашона (делови А, А1, А1v и В)

The image shows two musical staves, labeled D and E, representing parts of a folk play. Both staves are written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).
Staff D consists of eight measures of music. The first measure contains a double bar line and a fermata. The second measure contains a quarter note with a dot. The third measure contains a quarter note with a dot and a slash. The fourth measure contains a quarter note with a dot. The fifth measure contains a quarter note with a dot and a slash. The sixth measure contains a quarter note with a dot. The seventh measure contains a quarter note with a dot and a slash. The eighth measure contains a quarter note with a dot. A double bar line and a fermata are placed at the end of the staff. A vertical line with a horizontal bar at the top and bottom indicates a measure rest, with an equals sign and a quarter note symbol below it.
Staff E consists of four measures of music. The first measure contains a quarter note with a dot and a slash. The second measure contains a quarter note with a dot. The third measure contains a quarter note with a dot and a slash. The fourth measure contains a quarter note with a dot. A double bar line and a fermata are placed at the end of the staff. A vertical line with a horizontal bar at the top and bottom indicates a measure rest, with an equals sign and a quarter note symbol below it.

Пример 16: Пашона (делови D и E)

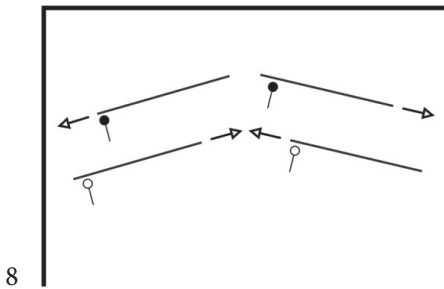
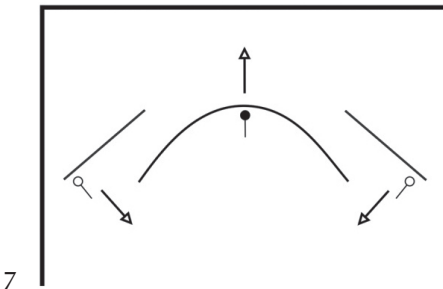
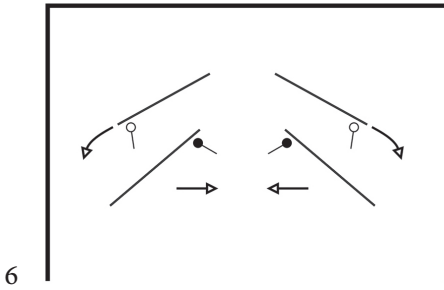
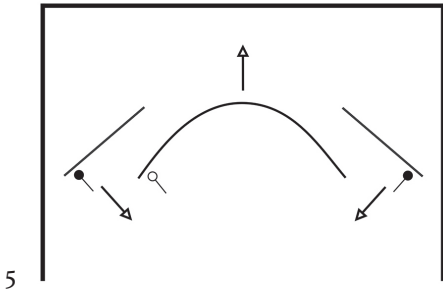
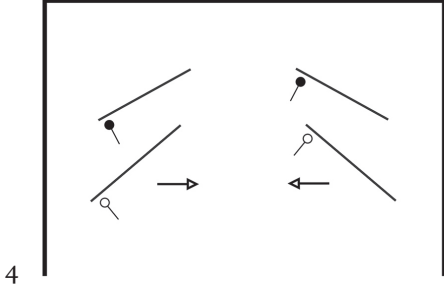
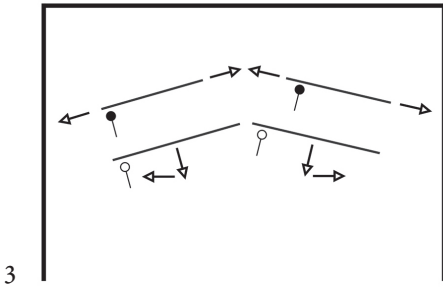
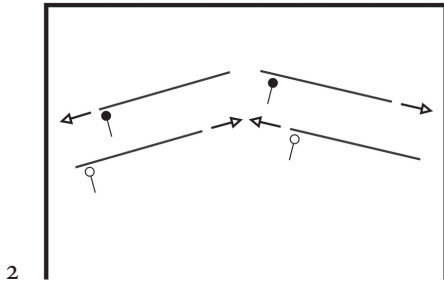
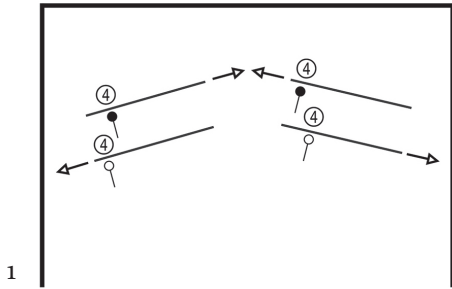


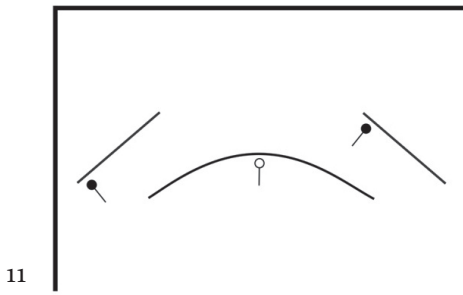
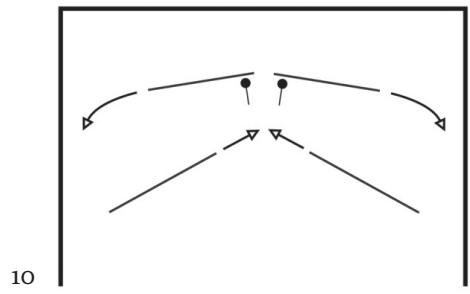
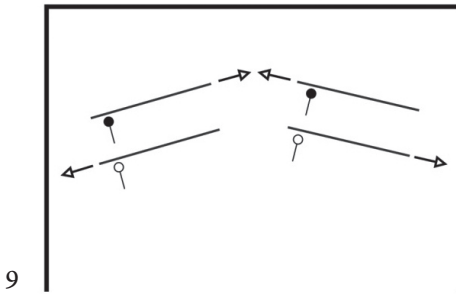
F

Пример 1в: Пашона (део F)

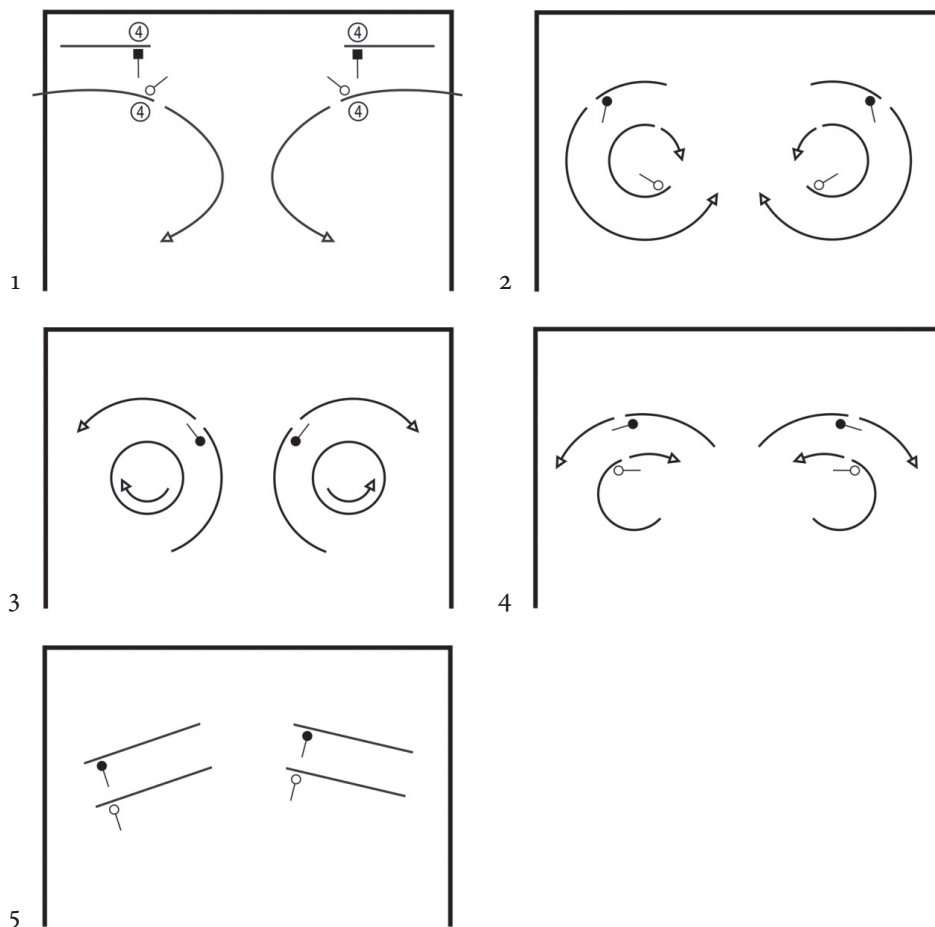
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

Пример 1: смењивање леса





Пример 2: уводни део



НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Весна Бајић Стојиљковић
(према извођењу ансамбла "Коло", Београд)

A

♩ = 180 B

6

B

10

Bv

17

C

30

D

36

Dv

Назив КНИ (Топус)		Пациона			
Делови драматуршке композиције		уводни део	развијни део		завршни део
МУЗИКА					
Одсепци	[A]	[A ₁]	[A ₂]	[A ₃]	
Делови	A A 8	B Vv C C D Dv 8 8 8 8 8 8	A A C C C C D Dv 8 8 8 8 8 8	A A B Bv C C D Dv Dv 8 8 8 8 8 8 8 8	A A Coda 8 8 4
Фразе	$\frac{A}{4} \frac{A_1}{4}$	$\frac{B}{4} \frac{Bv}{4}$ $\frac{C}{4} \frac{C_1}{4}$ $\frac{D}{4} \frac{Dv}{4}$ $\frac{Dv}{4} \frac{Dv_1}{4}$	$\frac{A}{4} \frac{A_1}{4}$ $\frac{C}{4} \frac{C_1}{4}$ $\frac{D}{4} \frac{Dv}{4}$ $\frac{Dv}{4} \frac{Dv_1}{4}$	$\frac{A}{4} \frac{A_1}{4}$ $\frac{B}{4} \frac{Bv}{4}$ $\frac{C}{4} \frac{C_1}{4}$ $\frac{D}{4} \frac{Dv}{4}$ $\frac{Dv}{4} \frac{Dv_1}{4}$	$\frac{A}{4} \frac{A_1}{4}$ $\frac{Bv}{4} \frac{Bv_1}{4}$ $\frac{C}{4} \frac{C_1}{4}$ $\frac{D}{4} \frac{Dv}{4}$ $\frac{Dv}{4} \frac{Dv_1}{4}$
Тонални план	B	b	B b	B b	B
Укупан број музичких тактова	24	56	64	88	20
ИГРА – кинетички план					
Делови драматуршке композиције		развијни део			
Одсепци	[A]	[A ₁]	[A ₂]	[A ₃]	
Делови	A A A A 4 4 4 4	B C C C v D D 8 8 8 8 8 8	E E D ₁ Bv Bv 8 8 16 8 8	Bv ₁ E D ₂ F F ₁ D 8 8 8 8 8 8	E E Fv 8 8 4

Фразе	$\frac{A}{4} \frac{A}{4} \frac{A}{4} \frac{A}{4}$ $\frac{B}{4} \frac{B}{4}$ $\frac{C}{4} \frac{C_1}{4}$ $\frac{Cv}{4} \frac{Cy}{4}$ $\frac{D}{4} \frac{D_1}{4}$	$\frac{A}{4} \frac{A_1}{4}$ $\frac{E}{4} \frac{E}{4}$ $\frac{D_1}{8} \frac{D_1}{8}$ $\frac{Bv}{4} \frac{Bv}{4}$	$\frac{A_1}{8} \frac{A_1}{4} \frac{Av}{4}$ $\frac{Bx_1}{4} \frac{Bx_1}{4}$ $\frac{E}{4} \frac{E}{4} \frac{D_2}{8}$ $\frac{F}{4} \frac{d_1}{2} \frac{d_1}{2} \frac{d_1}{2} \frac{F}{4}$ $\frac{F_1}{4} \frac{E_1}{4} \frac{D_1}{4} \frac{D_1}{4}$	$\frac{A}{4} \frac{A}{4}$ $\frac{Av}{4} \frac{F_1}{4}$ $\frac{A}{4} \frac{A}{4}$ $\frac{E}{4} \frac{E}{4}$ $\frac{Fv}{4} \frac{Fv}{4}$	Мс, М	
Кинетичка фактура	Мс, М	Мс, М	Мс, М, П	Мс, М	Мс, М	
ИГРА – план просторне композиције						
Просторни мотиви	a b b	c c c	c c a	c c c c	c c c c	c c
Просторна фраза	$\frac{A}{4} \frac{B}{4}$	$\frac{C}{4} \frac{D}{4}$	$\frac{C_1}{4} \frac{A_1}{4}$	$\frac{B_1}{4}$	$\frac{A_2}{4} \frac{B_2}{4}$	$\frac{C}{4}$
Просторни део	A B	C	C	B	A	C
Путање кретања (макроплан)	2 2	- 1 2	-	- 2 1	2 2	- 1 1
Просторна фактура	Мс П Мс	Мс	П	М	П Мс	
Динамика сегмената	Д	С Д С	С	С Д С	Д С	Д С Д

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ Паиона Олге Сковран и Борџа Караклајића

Влашке иїре

- ❖ Аутор кореографије: Драгомир Вуковић Кљаца
- ❖ Аутор музичке обраде: Петар Јосимовић
- ❖ Изводи: Ансамбл „Коло“, Београд
- ❖ Година настанка: 1970.

Кореографија под називом *Влашке иїре*⁴¹ се састоји од три различите нумере: прве две изводе искључиво женски играчи, у трећој улазе момци, и након четири дела њихове самосталне игре, прикључују им се женски играчи - иако у позадини, оне остају у игри до самог краја КНИ. Форма КНИ је и на музичком и на играчком плану тродел А В С.

Кинетички план КНИ *Влашке иїре* је базиран на четворотактним фразама као основним јединицама. Фразе су кроз кореографско-композициони поступак понављања груписане у осмотактне делове које је могуће издвојити из овог, врло умреженог кореографског ткива, управо захваљујући истом кореографско-композиционом поступку понављања. Скоро сваки део у КНИ је поновљен два пута. Дословног понављања фраза, међутим, нема, с обзиром на то да је увек у питању њена једноставнија или сложенија варијанта. Услед тако варираних делова, са великим бројем разноврсног тематског материјала, сваки одсек / појединачна нумера представљена је другачијим садржајем, који није „правилно“ распоређен (графикони 7 и 8) – као што је то случај на музичком плану, о чему ће бити речи даље у тексту.

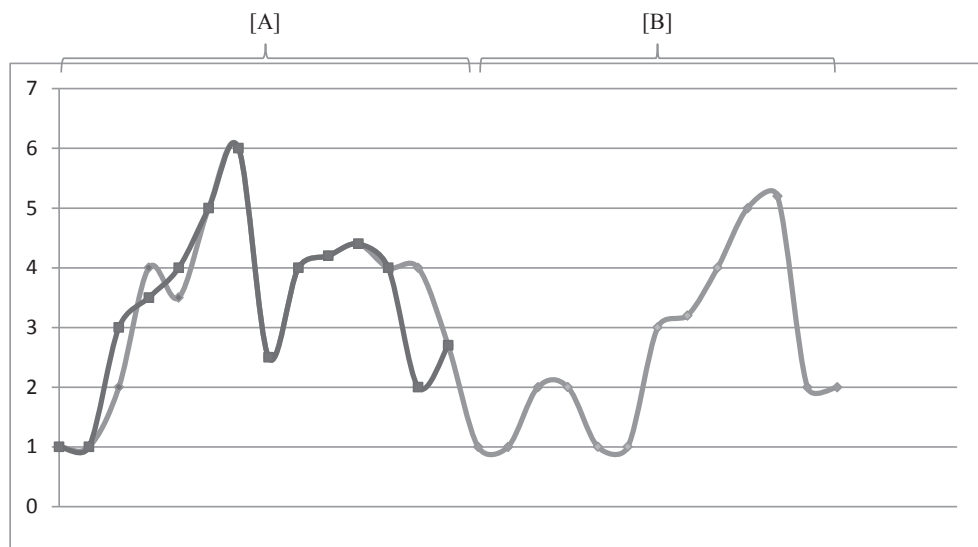
Услед изразито варираних фраза, њихова структура такође не показује извесне особине доминантних образаца корака који би уједно били носиоци кинетичког корпуса појединачне нумере. Одређене фразе су, стога, упечатљивије јер садрже препознатљиве елементе влашке плесне традиције. Ови препознатљиви елементи су, да набројимо само неке од њих: ударци слободне ноге о под (тзв. ропота), уситњено оплитање, трокораци, избацивање слободне ноге поред тела, скокови итд. (кинетограми, примери 1–4). Нарочито је истакнута брзина у извођењу игара.

Све комбинације корака су вешто вођене уз музику, не само према форми у правилном трајању, већ и у складу са карактером музике. Услед њиховог сукцесивног понављања, а у складу са музиком, и ове фразе могу функционисати као својеврсни обрасци корака, јер их играчи тако и памте.

⁴¹ Кореографија је постављена најпре у ОКУД-у „Иво Лола Рибар“ у Београду почетком шездесетих година, када је Драгомир Вуковић постављен за уметничког директора овог друштва, где је остварио и своја прва кореографска дела, међу којима су и *Влашке иїре*. Када постаје директор ансамбла „Коло“ од 1970. године, он преноси своје кореографије и у овај ансамбл. Видео-пример који је коришћен за ову анализу новијег је датума, у извођењу играча ансамбла „Коло“ из Београда: https://www.youtube.com/watch?v=VzCO6_uV1QI (приступ 2. 4. 2011). С обзиром на то да су на снимку музика и игра нескладни, било је потребно изједначити њихово трајање.

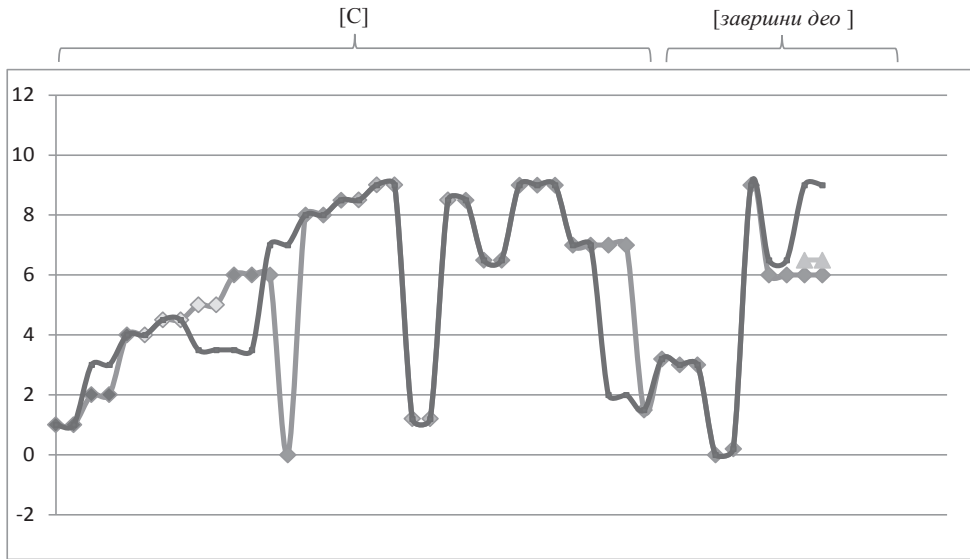
Образац корака типичне влашке игре *влаина (влајна)* који је ипак препознатљив за ово плесно подручје, представљен је свега два пута: у првом одсеку, у којем је изведен ударима у структури обрасца 4,2+2 и на самом почетку завршног дела, где је изведен корацима са привлачењем, и то само једном (кинемограм, пример 3).

Поликинетичка фактура је у овој КНИ изузетно присутна, те чини већ довољно сложени кинетички план још богатијим. Појављује се у првом одсеку између две групе женских играча (графикон 7) и у трећем одсеку између две групе мушких играча, мушких и женских играча или чак и једних и других и трећих, као што је то случај у завршном делу (графикон 8). Симетричност на кинетичком плану (Мс) јавља се такође у одређеним тренуцима, али ипак не тако често.



Графикон 7: Кинетички план првог и другог одсека КНИ *Влашке игре*⁴²

⁴² Нијансама сиве боје је означена линија вођења кинетичког плана двеју група женских играча, тј. полифактура, присутна у првом одсеку. У другом одсеку је у питању монофактура. Варирање кинетичког плана је представљено вредностима које су прерачунате тако, да сваки нови део носи бод више (прелазни сегменти – 0, А – 1, В – 2, С – 3, D – 4, Е – 5, F – 6 итд.), а мање промене са супскриптом 1 или 2 додају поједином делу вредност 0,2, односно, 0,4, док је за варирани део додата вредност 0,5. Вредности појединих делова и њихових варијанти постављене су на осу Y, док је на оси X представљен редослед њиховог појављивања у КНИ.



Графикон 8: Кинетички план трећег одсека КНИ Влашке ијре

Услед изразитог варирања кинетичког плана, просторни план је смире- нији. Мада, у одређеним тренуцима, паралелним активирањем просторног и кинетичког плана остварује се изразита динамизација кореографског тока. То може, као по правилу, бити примећено у свакој појединачној нумери у њеном развојном и завршном делу.

Кореографија је према коришћеним формацијама препознатљива најпре по лесамa, и то са три играча (просторни мотив а); тројке изводе и женски (први одсек), и мушки играчи (трећи одсек) у уводним деловима наведених одсека. Формација лесе присутна је и са шест играча (a_1) и са дванаест (a_2). Формација отвореног кола (b) заступљена је са дванаест мушких или женских играча у сва три одсека. Затворено коло (c) јавља се такође неколико пута, али у првом и трећем одсеку у виду пролазнице, док се конкретно и јасно јавља на почетку завршног дела у којем учествују сви играчи. Солистичку игру (d) изводе мушки играчи у развојном делу трећег одсека, а ова формација од дванаест мушких играча позиционирана је на сред позорнице у упечатљивом геометријском облику троугла (графички прикази, пример 1, мизансцени 13–15).

Значајно је истаћи да су све формације у КНИ јасно представљене и имају своје одређено време и место. Не смењују се без неког посебног разлога, већ у складу са развојем кинетичког плана и музике, поступно, у одређеним тренуцима чак врло споро (на пример, у тренутку формирања дијагонале дуж целе позорнице у другом одсеку; графички прикази, пример 1, мизансцени 2–6). Нарочито је значајно имати у виду да је њихов развој условљен оном

што претходи и циљу који се жели постићи.

У просторној композицији ове КНИ, као што је истакнуто, преовлађује формација лесе, а форма просторне композиције је вишеделна: А В С / А В А / Д В С А (линије показују границе између одсека).

Однос кинетичког и просторног плана је складан, тј. компензујући; када је мотивски рад развијенији, формација је статична, односно, допушта да се исказе варираност корака. У тренуцима када су кораци једноставнији (трчећи или са оплитањем), активирана је путања кретања на макроплану, померајући одређене формације (најчешће тројке) по простору.

Путање кретања су, складно са избором формација, најчешће праве дијагоналне и директне, али присутне су и криве као заобилазне. Заступљено је и кружење тројки у првом одсеку.

Просторна фактура је у првој половини КНИ најчешће монофактурна сложена, док је у другој половини КНИ сложенија, тј. полифактурна, а то је у тренутку када на сцену ступају мушки играчи.

Динамика сегмената показује извесну правилност у смењивању динамичних и статичних сегмената. Статичност се углавном јавља у тренуцима када формација дуже време стоји, а таквих примера има доста. То је оправдано јер треба, како је истакнуто, представити велики број варијанти корака, те је потребна смиреност просторне композиције.

Да ли је музика за ову КНИ компонована или не – не можемо са сигурношћу тврдити, јер би за то било потребно додатно истраживање рада композитора Петра Јосимовића. Међутим, према мелодијско-хармонској звучности, она засигурно упућује на влашку традицију. Таквој звучности доприноси и избор инструмената заступљених у оркестру који прати извођење ове КНИ, где је могуће чути и лимене дуваче, поред иначе доминантних гудача.

На нивоу формалног уобличења сва три одсека постоји извесна правилност у редоследу излагања музичких делова, иако је и на плану музике, као и на кинетичком плану, присутно варирање на нивоу фразе, али ипак у мањем обиму. У низању различитих делова и њиховом варирању нарочито се издваја трећи одсек, који својом комплексношћу (на пољу ритма, модулационих промена и хармоније) доминира у односу на обе претходне нумере, те захваљујући томе даје овом делу потребну „тежину“.

Мелодије појединачних одсека, услед изразите мелодичности и богате хармоније, чине да све три нумере звуче изузетно динамично. Хармонски план је ослоњен на дур-мол систем, уз примену молских сегмената на другом и шестом ступњу основног тоналитета, што у честој комбинацији са дурском тоником и доминантом обогаћује основни хармонски израз (видети нотни запис у прилогу). КНИ је хармонски заокружена – почиње и завршава се у D-дуру. Модулације су ретке, али и оне су функционалне – наглашавају одређену идеју,

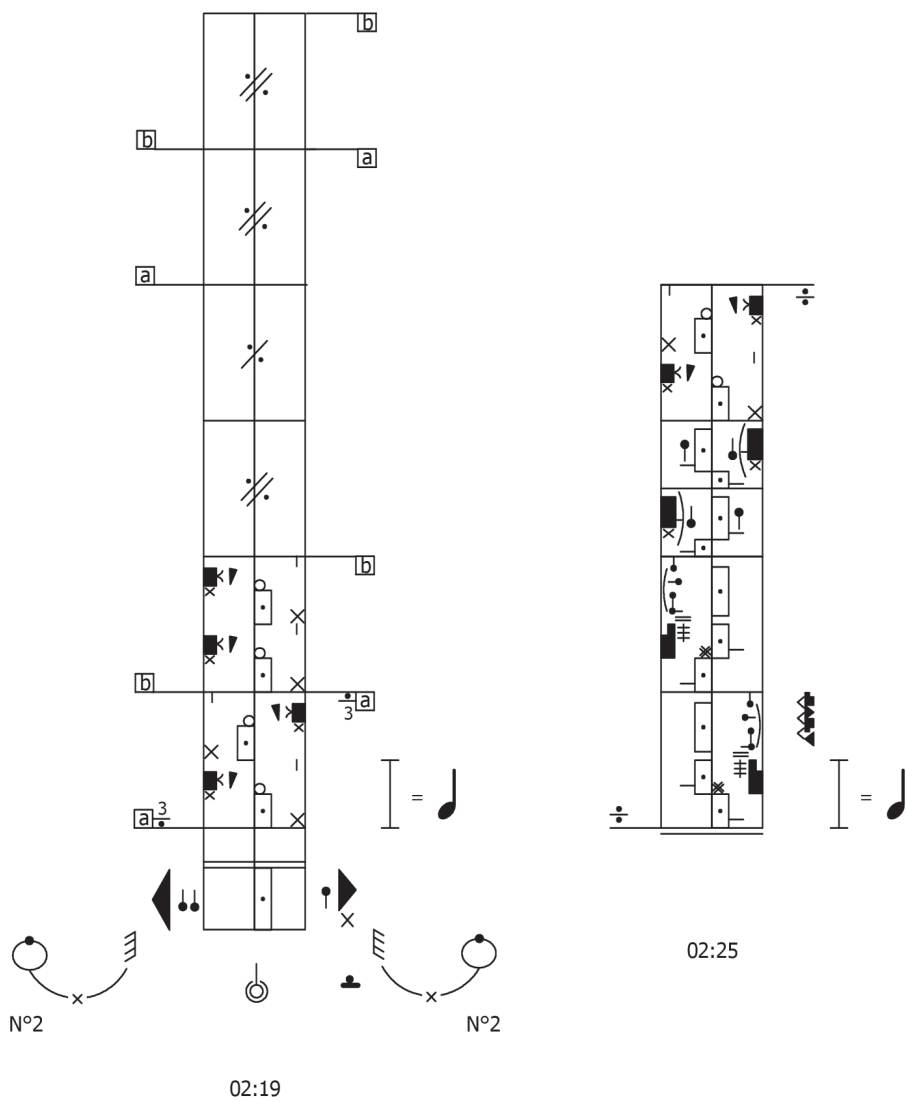
мисао, кинетички или просторни моменат. Од самог почетка до краја музика је у 2/4 ритму, и то веома брзом (М.М. 155–185). Рубато сегменти чују се у уводу КНИ и у уводном сегменту С одсека, приликом уласка мушких играча.

Музика је носилац и покретач најпре кинетичког, а затим и просторног плана. Формална анализа указује на изразиту повезаност између музике и игре, на макроформалном, али и микроформалном уобличавању. Постоје, међутим, извесни занимљиви сегменти где је намерно направљено неподударане између музике и игре, а то је, на пример, у првом одсеку на преласку из А у В део и на преласку из С у А део. У првом случају играчки мотив наступа пре почетка музичке фразе у својеврсној антиципацији, док се у другом одсеку мотивски рад развија без обзира на почетак другог А дела у музици. Ови случајеви сугеришу на присуство независности кинетичког плана у односу на музику – што је, ипак, у одређеном смислу неопходно – док просторни план у таквом садејству прати и мелодијску и кинетичку промену.

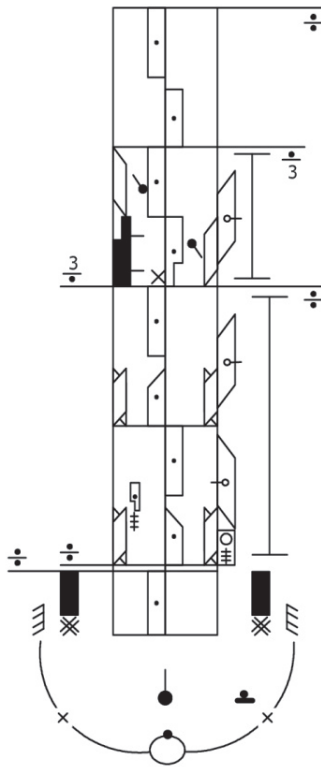
Драматургија КНИ темељи се управо на односу музике и кинетичког плана: играчки мотиви који су у овој КНИ бројни и технички захтевни у складу су са интензивним музичким темпом и непрекидном мелодиком, која је такође значајно варирана. Осим тога, развоју драматургије доприноси смена и допуњавање женске и мушке групе играча, нарочито у последњем одсеку, у којем је њиховом игром и позицијом у простору створен својеврсни контрапункт.

У односу на претходна два примера, чије је трајање три, односно, четири минута, ова КНИ је скоро дупло дужа – њено трајање је непуних седам минута. Сходно томе је и структура драматуршке линије другачија, са већим падом у сред развојног дела, а излагање комплетног материјала је спорије, те КНИ делује помало развучено.

ПРИЛОГ
КИНЕТОГРАМИ

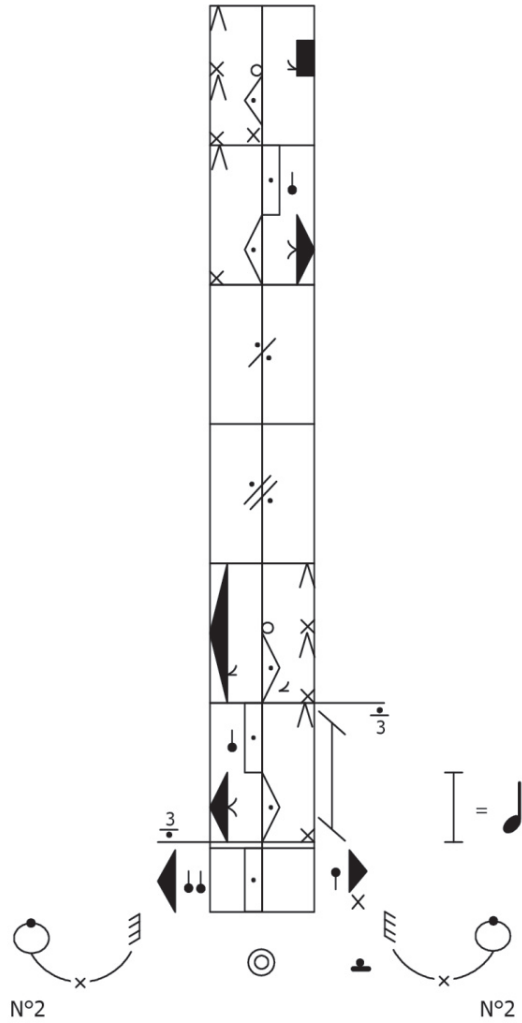


Пример 1: Друга женска игра



04:22

Пример 2: Мушка игра



06:56

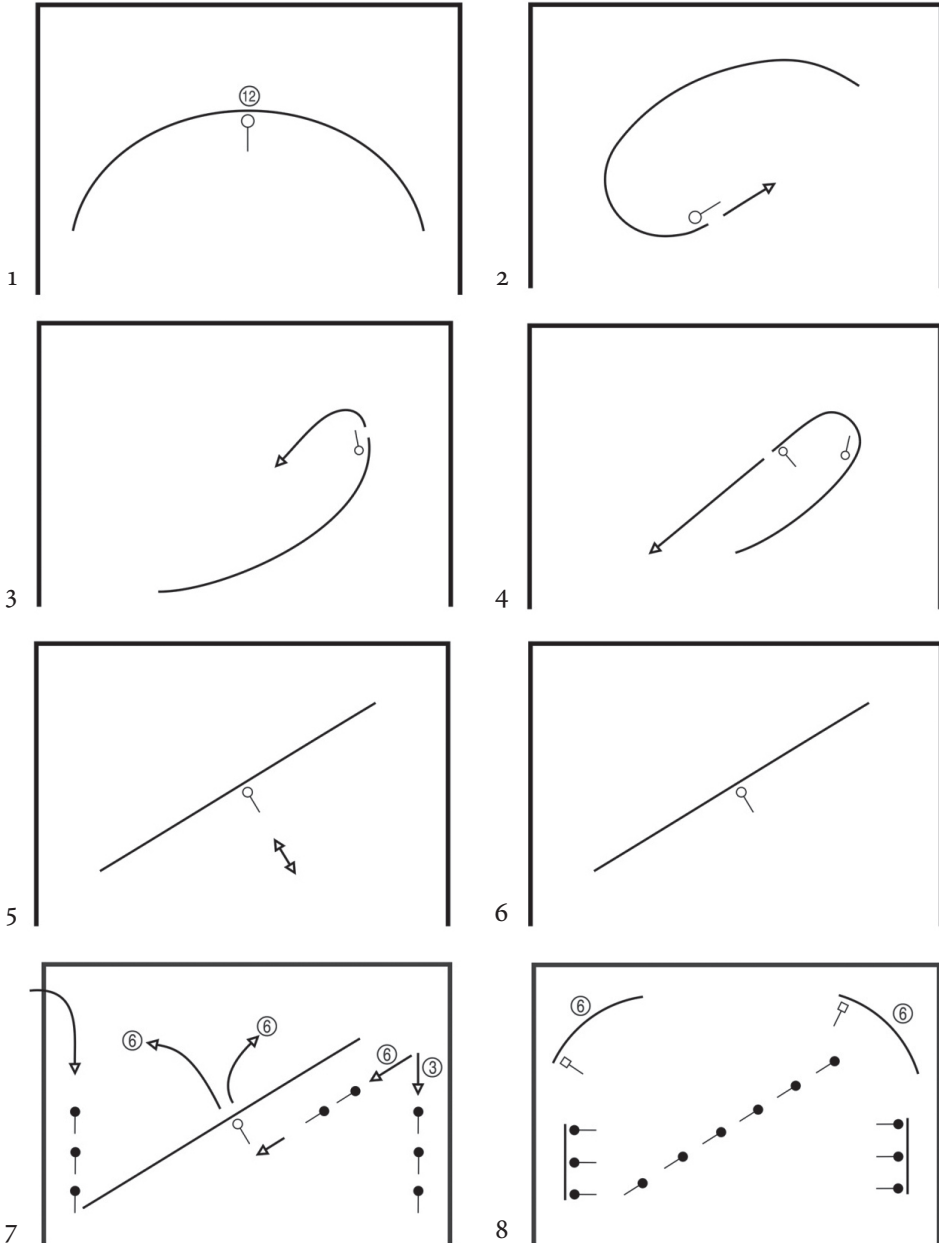
Пример 3: Образац корака влаине

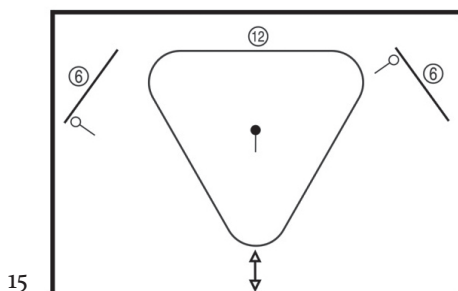
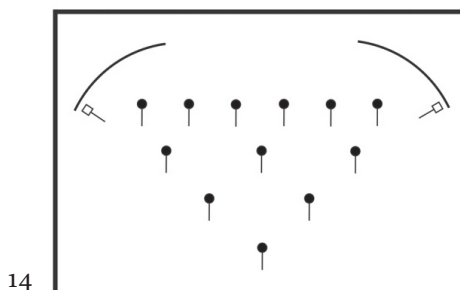
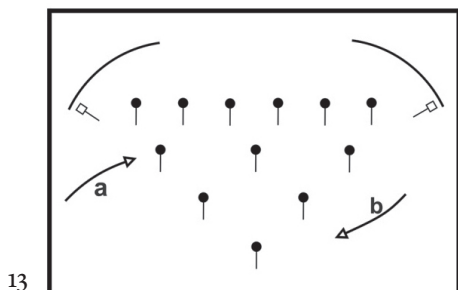
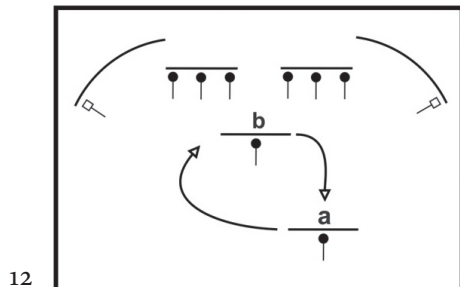
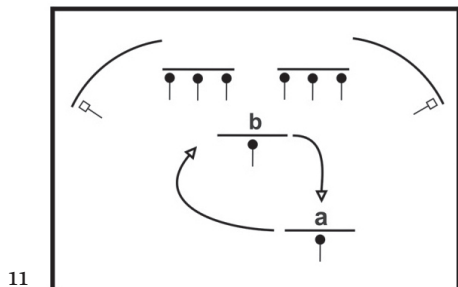
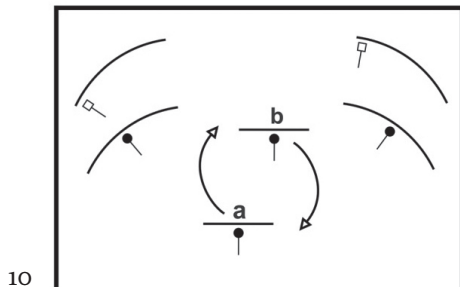
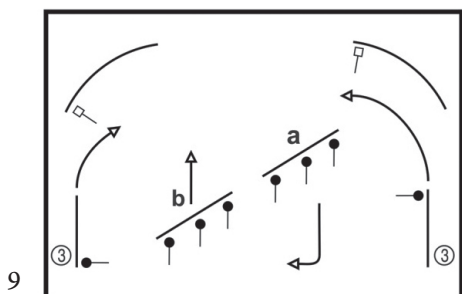
07:25

Пример 4: Мушка варијанта корака у финалу

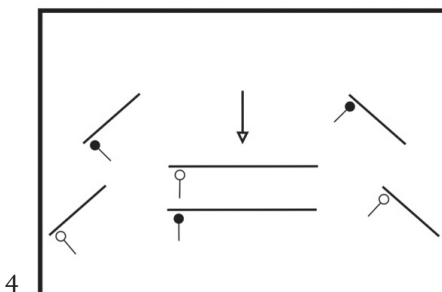
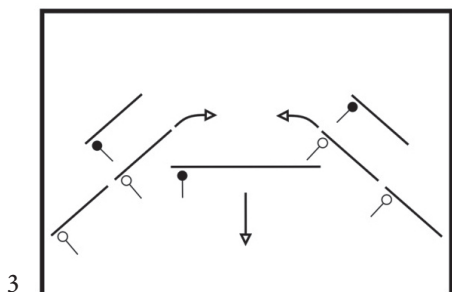
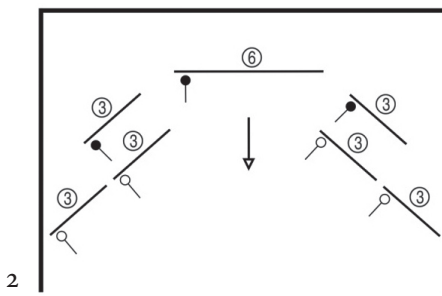
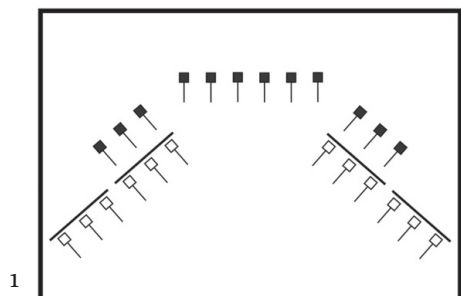
ГРАФИЧКИ ПРИКАЗИ

Пример 1: Друга женска и трећа мушка игра





Пример 2: Финале



НОТНИ ЗАПИСИ

Нотни запис: Весна Бајић Стојиљковић
(према извођењу ансамбла "Коло", Београд)

A 1. Одсек

A 2. Одсек

52 A Hm A **Bv** Hm A Hm

3. Одсек

58 $\text{♩} = 50$ A **Uv** A° A A° A C

68 C° C **A** C° C C C G C

77 G C **B** G C G C C

85 C **C** G7 C C C

94 G7 C **D** Dm

104

114 C **E**

119 1. 2. etc.

Назив КНИ (Топус)	Влашке игре					завршни део
	уводни део	развијени део			завршни део	
		[A]	[B]	[C]		
Делови драматуршке композиције	МУЗИКА					
Одсеци	U				[C]	
Делови	U U ₁	A A V A A V ₁ B ₁ C C 8 8 8 8 8 8 8 8 16 16 A A B B 8 8 8 8	A A A V A V B V 8 8 8 8 8 8 A A A V A V B V A A 8 8 8 8 8 8 8 8	U U A A B B C C D D E E F F G G H H 8 8 8 8 8 8 8 8 16 8 8 8 8 8 8 8 8 D E E F F G G H H 16 8 8 8 8 8 8 8 8 E E E D D V D D V p 8 8 8 8 8 8 8 8		A A B B p 8 8 8 8 10 F F F F 8 8 8 8
Фразе	U U ₁ 4 4 U _x U ₁ 4 4	A A V 4 4 B B V 4 4 C D E F 4 4 4 4	A A ₁ 4 4 A V A V ₁ 4 4 B B 4 4 B V B V 4 4	U U ₁ 4 4 A A ₁ 4 4 B B ₁ 4 4 C C ₁ 4 4 D D ₁ D V D ₁ 4 4 4 4 E E ₁ 4 4 F F V 4 4 G G ₁ 4 4 H H V 4 4		A A ₁ 4 4 B B ₁ 4 4 F F V 4 4
Тонални план	D	G	D	G	A C	C
Укупан број музичких тактова	16	128	D	h	D h D	288
					d	C
					G D g F	D
						74

ИГРА – кинетички план				
Делови драматуршке композиције	р. о.	развијени део	завршени део	
Одсеци				
Делови				
-				
Фразе				
-				
Кинетичка фактура				

		ИГРА – план просторне композиције																					
Просторни мотиви	-	аааа	ааа ₁	б	с	аааа	б	а ₂	а	аа	а ₂	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁	а ₁
Просторна фраза	-	А	В	В	С	А	В	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А
Просторни део		А	В	В	С	А	В	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А	А
Путање кретања (макроплан)	-	11 □ 22		13				12 22				22 13											
Просторна фактура	-	Ме, Мј		Мј				П, Мс				Мј, Мс											
Динамика сегмената	-	С Д С Д С		С --- Д С				Д С Д С - - - - - Д				С Д											

Табела 1: Структурално-формална анализа КНИ *Влашке ијре* Драгомира Вуковића Кљаце и Петра Јосимовића

УПОРЕДНА АНАЛИЗА ПРИМЕРА

Циљ и ове упоредне анализе јесте указивање на сродности између три претходно анализирана примера КНИ које припадају жанру варијације. Њихове заједничке карактеристике су уједно и означитељи овог жанра, с обзиром на то да су све три КНИ огледни узорци овог жанра у српској кореографској пракси.

Најзначајнија карактеристика варијација КНИ јесте варирање покрета у игри, што се односи, пре свега, на кораке, односно, обрасце корака. Обрасци корака, како је то већ истакнуто раније, у сценској народној игри представљају шири концепт у односу на традиционалну плесну праксу. Иако сâм термин *образац* сугерише на нешто што је фиксно и што већ постоји у традицији (или у одређеном плесу) као својеврстан модел који се следи и обogaђује или варира новим, али често сличним мотивским садржајем, у кореографском стваралаштву *образац* је изолована градивна јединица заступљена често само у одређеном сегменту кореографског тока. Тако, у целој КНИ, а нарочито у варијацијама о којима је сада реч, постоји велики број различито структурисаних образаца. Другим речима, непрекидно се у њима стварају нови обрасци који ће послужити за даљу разраду тематског садржаја у КНИ.

Сви обрасци корака, постављени у одређеном редоследу, постају носиоци структуре КНИ – јасно се могу издвојити из кореографског тока, а чине такође специфичну кине-просторну целину условљену музиком.

У варијацијама, обрасци корака могу бити четворотактне или осмотактне целине сачињене од одабраних елемената и мотива народних игара из одређеног географског подручја,⁴³ за које је карактеристично да се у кореографском току понављају мањи број пута. У нашим примерима дословно понављање је спроведено само једном (*Влашке иџре, Пашиона*), након чега је уследио нови или варирани садржај; затим, у сва три примера је понављање реализовано и на растојању, као својеврсно подсећање на претходно изложени садржај; има и случајева да се одређени обрасци корака не понављају, већ се кинетички план у датом сегменту гради на основу сукцесивног појављивања новог тематског садржаја.

Кореографско-композициони поступци понављања и промене су у варијацијама, дакле, у извесном складу – приоритет су промене, али понављања, ипак, имају специфичну функцију, а то је да назначе дијалог између група играча, са акцентом на њиховој игри, или да се њима истакну занимљиви сегменти варираних образаца корака, пре свега оних који су технички захтевнији за извођење.

⁴³ Осликавање одређеног региона покретом/кораком је и у жанру варијација значајно, те се, чини се, још више профилишу специфични играчки елементи као маркери одређеног подручја.

Значајно је истаћи да обрасци корака примењени у варијацијама представљају искључиво ауторски рад; и не само што нису као такви забележени на терену, они заправо и не постоје пре настанка кореографског дела. Због тога, рад на стварању образаца корака представља чисто кореографско-композicionи рад, специфичан за сваку КНИ понаособ. У томе је и једна од основних разлика у односу на претходна два жанра.

У анализираним примерима могу бити препозната само два обрасца корака из традиционалне плесне праксе централне и североисточне Србије, а то су образац *кола у иџри* (у КНИ *Пашона*) и *влашко коло* или *влаина* (у КНИ *Влашке иџре*). Њихова примена је у обе КНИ различита (сходно, пре свега, идеји аутора КНИ), али ипак, генерално, нису доминантни, штавише, у КНИ *Влашке иџре* образац се излаже само једном у два облика.

На основу до сада реченог у вези са радом на кинетичком плану, могу бити издвојена два начина рада, која уједно могу функционисати на нивоу поджанровске категорије жанра варијације. Првом поджанру припадају она кореографска дела која су изграђена на теми једне игре, као што је, на пример, *Пашона*, али и друга кореографска дела, као што су *Буњевачко момачко коло* Олге Сковран (1948), *Дуј, дуј – женска иџра из Врања* Миле Пенић (1949), *Сџародосанско немо коло из Гламоча* Олге Сковран (1949), *Качерац – иџра из зайадне Србије* Добривоја Путника (1951), *Рујово – бордена иџра са Косова* Олге Сковран (1951), *Шојта – свадбена иџра са Косова албанској живља* Олге Сковран (1952), *Кашанка – иџра из Нишаве* Олге Сковран (1954) и друге.⁴⁴

Другом поджанру припадају она кореографска дела базирана на коришћењу елемената и мотива различитих игара, у циљу приказивања општих карактеристика једне области, као што су, на пример, *Тројно или Влашке иџре*, али и друге кореографије Драгомира Вуковића – *Кљаце: Шојске иџре* (1970), *Пелиштер* (1970), *Иџре из зайадне Србије* (1973), *Иџре са Сџаре њланине* (1978), као и *Невестинско – мојиви женских иџара из Македоније* Десанке Десе Ђорђевић (1973).⁴⁵

У односу на кинетички план, просторни план нема значајнији развој и специфично се не разликује у односу на жанрове *силетиа* и *граматизације*. Рад на просторној композицији условљен је сâмом идејом варијација, која подразумева приказ што веће варијантности покрета/корака, у смислу „игра ради игре“. Простором је, дакле, омогућена ова идеја. У анализираним примерима је забележен мањи број формација, а те су елементарне: лесе и отворено/затворено коло – међу којима за нијансу преовлађују лесе.

У оквиру просторне композиције значајну карактеристику представљају

⁴⁴ Подаци о називима КНИ, ауторима и годинама су преузети са (старије) интернет странице ансамбла „Коло“: www.kolo.rs (приступ 5. 12. 2011).

⁴⁵ Исто.

тзв. статични мизансцени (СМ), чија је функција попут генерал-паузе у музици. Акцентовањем предаха услед брзе и разигране игре, иза ког следи још већа промена, утиче се на динамичност кореографског тока у целини, након чега напетост у игри расте још брже ка кулминационој тачки (*Тројно, Влашке ијре*). Статични мизансцени су и звучно обогаћени краћим и одсечним узвизима или звиждуком.

Понављања истих мизансцена, сведеност путањи кретања, као и недовољна развијеност просторне композиције сведоче да овај сегмент играчког плана ауторима КНИ није био мотив за стварање КНИ. Ово је сасвим оправдано, с обзиром на то да је тежиште рада у варијацијама постављено на кинетички план. Ипак, складност између оба плана постоји. То се огледа у смењивању и компензовању динамичних и статичних сегмената – када је у фокусу развој кинетичког плана, у датом тренутку је формација статична, и обрнуто, када су на кинетичком плану присутни једноставнији кораци, динамичност се огледа на просторном плану.

На плану музике, варијације су представљене једном, двама или највише трима различитим музичким темама које садрже по неколико делова, такође варираних. Богатство мелодике, као и сведених хармонских решења, представљени су кроз, такође, осмотактне целине. Оно што разликује структуру музике и кинетике јесте својеврсна правилност и ред на музичком плану, што се за форму кинетичког плана не може рећи.

Музика је углавном компонована, али то није правило (постоје примери из наше кореографске традиције где је мелодија народна, на пример, *Буњевачко момачко коло* Олге Сковран). Значајна је, међутим, честа промена тематизма, ритма и темпа између појединих одсека, а темпо је углавном брз (мада и то није правило, што показује КНИ *Македонско оро* Бранка Марковића).

У овом жанру углавном нема приче, поруке, тј. елемената драматизације, већ је у првом плану игра – „игра ради игре“ која се, према таквом утиску, реализује „у једном даху“. Драматургија је, стога, реализована кроз драматургију плеса (игре и музике), садејство кинетичког и просторног плана, као и музике.

Драматуршка структура представљена уводним, развојним и завршним делом такође је приметна, с обзиром на то да у њиховом одређивању учествују сви параметри игре и музике. Нарочито су завршни сегменти истакнути понављањем А дела или генерал-паузом.

Форма КНИ жанра варијације није свитна, већ је то, како и примери показују, најчешће тродел А В А₁ или А В С. У односу на КНИ из жанра *сйлейта* и *драмайизације*, варијације су временски најкраће, мада могу достићи и до седам минута (*Влашке ијре*). Време је изузетно значајно у варијацијама, јер је сажето, а у таквом кратком времену (попут трејлера у филму) приказују се искључиво есенцијални и суштински важни играчки елементи, међу који-

ма преовлађују захтевније комбинације корака, са циљем, такође, да оставе утисак на публику изразитим техничким могућностима извођача. Путем извођења *варијација* играчи желе да покажу јединство, увежбаност, технику и складност, пре свега, на нивоу групе.⁴⁶

Услед праћења кореографско-композиционог рада на плану игре и музике у варијацијама, може се разматрати и ниво стилизације у овим КНИ. С обзиром на то да се њихов рад односи на стварање нових градивних јединица са бројним варијацијама по узору на традиционалну праксу, те да се у складу са музиком ови традиционални елементи групишу у нову и другачију целину која у традиционалној пракси не постоји, ниво стилизације би могао да буде одређен као највиши, дакле, трећи ступањ, тј. *композиција*.

На крају, потребно је указати на чињеницу да сва три анализирана примера *варијација* КНИ датирају из периода између 1955. и 1970. године. Значајан представних овог жанра у почетном периоду кореографског стваралаштва је Олга Сковран (мада је за њен опус, ипак, доминантан жанр *силетија*), али у средњем периоду, до осамдесетих година представник жанра *варијација* је кореограф и уметнички руководилац АКУД-а „Иво Лола Рибар“ из Београда, а касније и директор ансамбла „Коло“, Драгомир Вуковић Кљаца, са чијим се кореографским стваралаштвом овај жанр, може се рећи, и завршава.

У периоду након осамдесетих година, све до данас, варијације у правом смислу те речи нису створане. Иако је присутно варирање на различитим нивоима КНИ, оно је, ипак, у другом плану, односно, у склопу доминантног жанра сплета или драматизација. Један од могућих разлога за то јесте све већа доминација жанра сплета, који је једноставношћу изградње и масовнијом продукцијом представљао најпрактичније решење за стварање ових сценских дела. Са друге стране, за варијације је потребна већа инвентивност аутора КНИ, већа слобода у изразу и више кореографско-композиционог рада на кинетичком плану. Потоњи аутори КНИ, међутим, били су усредсређени углавном на просторни план (што показују и примери из савремене кореографске праксе).

Други могући разлог јесте општи став оних који су се у то време бавили традиционалном игром и музиком, што је нарочито очигледно после деведесетих година, у настојању да се игра и музика прикажу у свом аутентичном виду, односно, онако како су забележени на терену, да се верно пренесу на сцену, са циљем да се ни на који начин не наруши традиција одређеног краја. Од деведесетих година, када је забележен интензивнији теренски рад на истражи-

⁴⁶ С обзиром на поменуто, варијације КНИ функционишу као *дивертисмани* у балетским делима, те и није случајно што је Бранко Марковић, састављајући целовечерњи програм за АКУД „Бранко Крсмановић“ из Београда, своју варијацију *Шојску шројку* најчешће стављао у циклус са две КНИ, *Игре из Србије* и *Влашке игре* (према речима његовог играча Слободана Прокића Цобе, интервју обављен 15. 6. 2016. у Београду).

вању традиционалне сеоске праксе у Србији и код Срба ван Србије, истраживачи су бележили и све варијанте основних образаца корака које су могли да уоче (што, занимљиво, није био случај претходних деценија). Варирани обрасци корака презентовани су на семинарима за народну игру, где су кореографи аматери стицали потребна знања, а нарочито оно које се односи на „узорно“ преношење свега што се односи на игру и музику са терена на сцену. Користећи основне и вариране обрасце корака са семинара, они су на овај начин обогатили кинетички корпус КНИ, али су и даље остали доследни жанру сплета – не само у форми КНИ, која је и даље била вишеделна, већ у самој реализацији кинетичког плана у кореографском току који је такође био попут сплета (на то упућују многе структурално-формалне карактеристике представљене у раду). Варијанте нађене на терену су, дакле, увелико надокнадиле ауторску интерпретацију основних образаца корака и углавном су у истом облику преношене на сцену. Млади аутори су се ослонили на постојеће обрасце, не добивши тако могућност да унапреде своју креативност и кореографску интерпретацију у правцу развоја кинетичког корпуса својих КНИ.⁴⁷

⁴⁷ Велику улогу у спутавању развоја КНИ жанра варијације имала су и такмичења, на којима је стручни жири често оповргавао сваку инвентивност у правцу рада на кинетичком плану, другим речима, КНИ који су садржали другачије мотиве и варијанте образаца корака од оних нађених на терену и представљених на семинарима, били су подложни негативној критици.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА:

**(РЕ)ДЕФИНИСАЊЕ СТРУКТУРАЛНИХ,
ДРАМАТУРШКИХ И ЕСТЕТСКИХ
АСПЕКТА У СЦЕНСКОМ ПРИКАЗИВАЊУ
ТРАДИЦИОНАЛНЕ ИГРЕ И МУЗИКЕ ЗА ИГРУ
У СРБИЈИ**

(Ре) дефинисање структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији подразумевало је најпре њихово појединачно сагледавање на примерима девет заокружених и репрезентативних играчко-музичких сценских форми под називом *кореографија народне игре* (КНИ). У процесу рада уведени су нови концепти и дефинисани одређени термини помоћу којих је остварен покушај утемељења позиције овог феномена у оквиру етнокореолошко-етномузиколошког поља проучавања. То су: *сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру*, *кореографија народне игре* (КНИ), жанровски систем КНИ, жанрови КНИ: *силети*, *драматизација* и *варијација*, и структурално-формална анализа репрезентативних КНИ. Осмишљен је и обухватан аналитички апарат којим је омогућено упоредно сагледавање игре и музике за игру у оквиру овог заокруженог сценског израза.

Друштвено-историјске околности, разматране у периоду од друге половине XIX века до данас, погодовале су развоју ове сценске форме. Периодизација, која је учињена на основу, најпре значајних друштвено-историјских промена у Србији, али и кључних дешавања на подручју сценске народне игре и музике, подудар се и са променама у развоју КНИ, структуралним, драматуршким и естетским аспектима њеног стваралачког развика. У овом, завршном поглављу, праћењем развоја овог играчко-музичког сценског феномена у дијахронијској перспективи, биће обухваћена досадашња сазнања у правцу промишљања процеса њиховог (ре)дефинисања њихових структуралних, драматуршких и естетских аспеката који ће имати за циљ да одговоре на хипотезу постављену на почетку рада о условљености кореографско-композиционог рада, односно, принципа стварања КНИ и друштвено-историјског контекста у разматраном периоду.

На основу упоредних анализа структурално-формалних особености појединачних жанрова КНИ (*силетова*, *драматизација* и *варијација*), може бити закључено да генералну карактеристику представља **вишеделна форма**, која је најприсутнија у жанровима *силетова* и *драматизација* у различитим периодима њиховог развоја, од самих почетака кореографског израза до данашњег дана, када и у структуралном смислу кореографско стваралаштво постаје профилисаније. Вишеделност је присутна и у жанру *варијација*, али у њима није доминантан формални образац.

Вишеделна или свитна форма је најчешће заснована на већем броју различитиог тематског материјала (музичког, кинетичког, просторног), који се излаже, готово по правилу, сукцесивно. Ово се може објаснити потребом стваралаца за приказивањем што већег броја различитих игара и мелодија у оквиру једног кореографског дела. Анализе су показале да је ауторима КНИ у првом реду значајна музика, прецизније, мелодије, ритам и темпо појединачних ига-

ра, али одмах затим и структура корака и њихова разноврсност, као и могућности за њихово варирање. Поменута чињеница потцртава један од значајних естетских критеријума који се односи на композицију КНИ, а у вези је са избором игара и проналажењем начина за њихово повезивање, пре свега на начин да „то звучи/изгледа складно и публици допадљиво“. Познавање сцене, осећај за усклађивање мелодија и логично вођење корака, водећи су принципи у раду аутора КНИ у свим периодима његовог развоја.

У варијацијама, дакле, свитна форма је ређе присутна, али примери постоје (на пример, *Влашке иџре*, анализа 3), без обзира на то што је главни кореографско-композициони рад заснован на варирању мањег броја тематског садржаја и интензивнијем раду на микроплану, те је и форма из тог разлога сведенија, односно, најчешће троделна.

Ипак, вишеделна форма показала се најприкладнијом у процесу стварања и развоја КНИ. У оквиру ове форме, превагу над жанровима КНИ преузели су **сплетови**. На основу примера у овом раду, који се распростиру кроз цео историјски период кореографског стваралаштва, може бити речено да се развојност жанра сплета може пратити на нивоу усложњавања форме, примене традиционалног инструменатријума у оркестрима, промене вокалне пратње, инсистирање на приказивању традиционалних игара онако како су забележене (у стилу и техници) на терену и фокусирања на мање географске области у избору грађе. Усложњавањем вишеделне форме учињен је покушај својеврсног негирања вишеделности, те приоритет постаје рад на постизању што веће кохерентности дела и превазилажењу граница између појединачних игара или, насупрот томе, појачању разлике као значајном драматуршком моменту у КНИ. У периоду након деведесетих година акценат је постављен на изворне обрасце корака и варијанте игара, традиционалнијем звуку певања (увођењем певања „на бас“ у КНИ) и применом традиционалних инструмената у оркестрима, док су у формалном смислу иницирана потпуно нова кореографска решења, као што је, на пример, умрежавање две различите игре у једну нумеру.

Сплетови су били окосница сценског приказивања и у међуратном периоду, у периоду након Другог светског рата, као и у периоду од 1991. године, те и у актуелној пракси показују изузетну виталност. Врло често је садржај сплетова попуњен драматизованим садржајима, на пример, драматизацијама песама или појединачних игара где је присутан играчки дијалог, као и варирањем кинетичког корпуса игре. Таквим међужанровским прожимањима значајно је обogaћен жанр *сйлейта*, што иде у прилог чињеници да кореографски рад постаје све комплекснији на нивоу сва три параметра – кинетике, простора и музике за игру.

Драматизације, међутим, достижу развој у другом смислу, а не у форми. За њих је значајно усредсређење на причу, те се сва средства игре и музике користе у правцу подржавања приче. Прича је фокусу, ка њој гравитирају све

компоненте. У оквиру вишеделне форме, аутори ипак, без обзира на причу, излажу различит играчко-музички тематски материјал у циљу приказивања разноликости игара и музике одређеног краја. „Идеја сплета“ је латентно присутна и у овом жанру од његовог настанка.

Да ли ће прича бити испричана на почетку, са појединим сегментима постављеним у току кореографије, или ће бити „стопљена“ са игром и музиком од почетка до краја КНИ, односно, да ли ће бити паралелно вођене две приче, и у којој плесној техници ће бити приказане, одлука је аутора. С обзиром на то да *драматизације* КНИ захтевају другачији кореографско-композициони рад у односу на сплетове, будући да је потребно усагласити све структуралне елементе кореографије у гравитацији према наративу, овај жанр се налази на вишем ступњу стваралачке замисли и реализације. Сва три анализирана примера *драматизација* (као и многи други који су узети у обзир за упоредно сагледавање) јесу структурално и формално различита. Но, без обзира на то, фокус је на причи, а на који начин ће је аутор представити средствима музике и игре, врло је индивидуално. Ауторство у овом жанру, дакле, долази значајније до израза.

Драматизације се такође јављају од Другог светског рата, међутим процентуално мање од сплетова. Рад на наративу инспирисао је многе ауторе, али су то били углавном појединачни покушаји приказа, најчешће обичаја који је специфично везан за одређено географско подручје. Разумевању наратива свакако доприноси начин извођења покрета приликом извођења одређене радње. Док су у првим деценијама развоја кореографског стваралаштва покрети софистициранији и спојени са извођењем игре и музике за игру (анализе 1 и 2), у каснијој пракси покрети којима се приказује радња су натурализовани, односно, потпуно издвојени од сегмента игре (анализа 3). Таква естетика у реализацији драматизација односи се на различито поимање и квалитете наративног тока. За разлику од апстрактног наративног тока који је присутан у раду Олге Сковран у периоду непосредно након Другог светског рата (за које је потребно одређено знање да би се схватио у односу на опис на основу којег је осмишљен) или врло умреженог наратива са игром и музиком у раду Бранка Марковића, прикази од осамдесетих година и актуелни прикази имају непосредну, лако читљиву и разумљиву форму наративног тока, било да су у питању коледари, лазарице, свадбени обичај и т. сл. Врло значајан аутор за развој драматизације КНИ у Србији, који је свој кореографски опус утемељио управо на примени приче у оквиру КНИ, јесте Бранко Марковић.

Упркос процентуално најмањој заступљености **варијација** КНИ у целокупном кореографском стваралаштву у Србији, њихова виталност се огледа кроз другачију ауторску тенденцију – разрађивање микроформе, односно, дубински рад на кинетичкој поставци КНИ. Најприсутније су у периоду између педесетих и осамдесетих година, а чине углавном појединачне ауторске ре-

лизације одређених аутора кореографија (Олге Скворан, Добривоја Путника, Бранка Марковића). Најпосвећенији аутор кореографском жанру *варијација* био је Драгомир Вуковић Кљаца чије су кореографије и данас узор многим ствараоцима млађе генерације који понекад цитатно преузимају њихове делове (нажалост, не наводећи извор), те његове кореографије настављају да живе у неком другом облику. Естетски критеријум *варијација* ослања се на виртуозитет извођаштва, играчког и музичког, и саму композицију ове кратке форме КНИ, која би требало да импресионира гледаоце. У кореографском стваралаштву након деведесетих година варијације као засебан жанр нису регистроване. У овом периоду, као и у данашње време, микроформално усложњавање кинетичког корпуса јавља се као кореографско-композициони захват у жанровима *сйлеџа* или *драматизација*, али не и као самосвојна форма. На овом месту, такође, ова појава може бити посматрана као међужанровско прожимање, или са аспекта варијација, као својеврсно преобличавање овог жанра.

Иако су међужанровска прожимања присутна и у КНИ из почетног периода, она су ипак значајније приметна у периоду након деведесетих година. Један од разлога би могао да буде ишчезавање варијација као засебног жанра, а други разлог, трагање за новим формама сценског приказивања, прецизније, новим реализацијама у оквиру постојеће вишеделне форме КНИ. Међужанровска прожимања значајно обогаћују и нуде могућности за нове реализације.

На плану развоја **музике за игру** уочена је разлика не само у различитим периодима, већ и међу жанровима. Специфична звучност оркестра ансамбла „Коло“, у првим деценијама након Другог светског рата, условљена је различитим приступом обради народне игре и музичком аранжману, тоналности и хармонским решењима, услед изразитог композиторског рада, те се симфонизирани звук од средњег периода, тј. од шездесетих година, постепено напушта у корист „фолклористичког“, „народно-оркестарског“ звука, чији су узори потицали од имитирања звучности познатих и уважених оркестара Радија Београда. Међутим, све учесталијом применом традиционалних инструмената и инкорпорирањем традиционалног певања у аранжманску форму, нарочито од деведесетих година, мења се и звучност музике за игру, односно, аранжман бива прилагођен могућностима традиционалних инструмената, поједностављује се тонски слог, али и форма.

Генерално, ипак, одређене музичке карактеристике представљају парадигму „музике уз игру“ за КНИ. Тонална основа мелодија је у потпуности сведена на природни дур, са местимичним елементима молдура, и на природну или хармонску варијанту мола. Начин промене тоналитета је најчешће дијатонски – као што у целом музичком ткиву изразито претеже дијатоника. Афирмација дурско-молског тоналитета и његових функционалних односа подразумева

изразиту предност главних ступњева и заменичку улогу споредних. Промене тоналитета најчешће воде до првог степена квинтног сродства навише и наниже, што су практично подручја доминантног и субдоминантног, као и њихових паралела и паралеле основног. Присутни су и тонални скокови, тј. почеци новим тоналитетом после каденце у претходном, и то често за ступањ навише. У поставци хармонске подлоге, нарочито у мелодијама са југа Србије и Косова и Метохије, примењени су и модални хармонски односи (на финалисима различитих модуса). Каденце имају значајну улогу не само у уобличавању музичких фраза и делова, већ и у спрези са заокруживањем играчких фраза и делова, што се у КНИ, најчешће, подудара. Хармонски ток, осим што представља основу за оркестарско извођење музике за игру, латентно подстиче и динамизацију кореографског тока кроз развој кинетичке и просторне димензије.

Улога других традиционалних инструмената, како је већ речено у ранијим поглављима, значајно се огледа у последњих двадесетак година, применом нарочито фруле, двојница, гајди, трубе и кавала. Њихова улога може бити класично оркестарска, али је она ипак значајније присутна у функцији колорита, с обзиром на то да су њихов звук и тембр означитељи музичког стила одређеног региона. Услед недостатка традиционалних инструмената, класични инструменти (као што су флаута, хармоника, виолина) могу их подражавати посебном техником извођења (уп. Бајић 2004). Позиционирање традиционалних инструмената у кореографском току може да има и драматуршку улогу. Остали инструменти, попут хармонике, виолине, гитаре, контрабаса, али и тапана (и евентуално добоша, као допуна звучности и одржавања „стабилног“ ритма), представљају својеврсну окосницу оркестара који су изводили, а као такви и данас изводе музику за игру у КНИ.

Ипак, значајно је истаћи да је састав оркестара значајно модификован у зависности од многих чинилаца. Наиме, у КУД-овима свирачи најчешће нису плаћени за своје свирање, осим шефа оркестра, те постоје случајеви да се из генерације у генерацију састав оркестара, али и извођачке могућности свирача драстично промене. Тако, исти аранжман који је извођен двадесетак година уназад, у другачијем саставу звучи, наравно, другачије. Другим речима, шеф оркестра сваки аранжман прилагођава тренутном саставу оркестра и могућностима појединачних свирача. Стога је скоро немогуће пратити развој оркестара у КУД-овима Србије, будући да сваки КУД развија своју историју, не само на подручју поставке игре у кореографијама, већ и на плану оркестарског састава.

Дакле, генерална одлика кореографских приказа у целом разматраном периоду односи се на потребу аутора за приказивањем што већег броја препознатљивих игара и музике из одређеног региона, у настојању да се направи целовита слика кроз једно дело, односно, да се прикаже одређена прича/радња из традиционалне сеоске праксе у њеном натуралистичком, компресованом

виду. Артистички прикази игре примећени су у појединачним случајевима (на пример, у *Русалијама* или *Банатским мојивима*), али у првом плану је „натурализам“ или једноставност у извођењу покрета.

Садржај кореографија значајно је мењан у периоду након Другог светског рата до данас. Поред доминантне примене српских народних игара у кореографијама, од важности је споменути да су наши аутори након Другог светског рата често посезали за играма других народности или етничких група са територије Србије. Међу њима посебно су препознатљиве кореографије влашких, буњевачких, циганских, шопских игара, русинске, румунске игре итд. За време Југославије, кореографије посвећене играма других народа или етничких заједница често су биле присутне на репертоару КУД-ова и ансамбла „Коло“, а као по правилу, сваки ансамбл у Србији имао је по једну КНИ из свих република Југославије. Након распада Југоаславије и под утицајем Центра за проучавање народних игара Србије, интензивнијим истраживањем и едукацијом, кореографски су се представљале игре Србије и подручја где живе или су живели Срби ван Србије (Бела Крајина у Словенији, западна Славонија у Хрватској, Банат у Румунији), а задржане су поједине КНИ мањина или етничких заједница (најчешће влашке и циганске игре) док су КНИ народа Југословенских република у потпуности изостале. Друштвено-политички контекст значајно је утицао на промене у избору кореографског садржаја.

Поред структуралних карактеристика у развоју појединачних жанрова КНИ, сагледавање драматуршких аспеката отворило је нову перспективу посматрања кореографских дела у етнокореологији. Вођење драматургије кроз густу структуру игре и музике, а у драматизацијама и наратива, свакако захтева познавање драматуршких принципа. Како кореографи углавном нису били обучени драматургији, драматургија у КНИ је стварана у првом реду према индивидуалном осећају – за комбиновање елемената, њихово трајање, понављање истих сегмената, увођење контрастних сегмената, тренутак за генерал-паузу и слично. Готово задивљујуће је како су многи ови елементи испоштовани у КНИ из различитих периода развитка КНИ и у оквиру различитих жанрова. У сплетовима је драматургија ослоњена, углавном, на ритам и темпо музике, при чему је градација у темпу неизбежна, уз постављање једног до два врхунца у средњем делу или на самом завршетку. У драматизацијама су драматуршке особености видљиве највише на плану наратива, уз поштовање логике изградње драмског дела у оквиру троделне пирамидалне структуре. У варијацијама, међутим, драматургија је најочигледнија на нивоу кинетике, тј. варирања сегмената обрасца корака, саодношавање одређених комбинација корака, њихово постављање у одређени след, у спреси са просторном композицијом и музиком. Дакле, драматуршки аспекти у различитим фазама развоја КНИ и у различитим жанровима приметни су, с обзиром на то да на њима почива кохезија свих сегмената структуре и форме.

У следеће две табеле сумарно су изложени резултати анализа КНИ, односно, структурално-семантичке и синтаксичко-формалне особености према којима су појединачни жанрови КНИ издвојени. Иако и унутар појединачних жанрова постоје извесне разлике, што је било могуће сагледати из анализа, њихове опште карактеристике ипак су довољно препознатљиве.

<i>Жанр КНИ</i>			
<i>Структурално-семантички параметри</i>	<i>Сплей</i>	<i>Драмаџизација</i>	<i>Варијација</i>
Избор и број игара	3–8 игара, из једног или више региона	3–6 игара, углавном из једног региона	1–2 игре, углавном из једног региона.
Форма	Циклична – свитна	Циклична – свитна, рондо	Најчешће дводел или тродел
Просторна композиција	Основне и сложеније формације, активне путање кретања	Основне и сложеније формације, активне путање кретања	Углавном основне формације, мање активне путање кретања
Музика	Комбинација инструменталне, вокално-инструменталне и вокалне	Комбинација инструменталне, вокално-инструменталне и вокалне	Најчешће инструментална
Драмска игра	Могу постојати само елементи драматизације (драмска радња у уводном делу, међуоднос играча итд.).	Постоји прича, обичај, драмска радња. Драмску игру изводе углавном сами играчи.	Могу се видети само елементи драматизације (драмска радња у одређеном сегменту, међуоднос играча итд.).
Нивои стилизације	<i>џрерада, обрада, композиција</i>	<i>џрерада, обрада, композиција</i>	<i>обрада, композиција</i>
Извођачи	Аматерске фолклорне групе (дечије, омладинске, ветеранске) и професионални ансамбли.	Аматерске фолклорне групе (дечије, омладинске, ветеранске) и професионални ансамбли.	Аматерске одрасле фолклорне групе, али најчешће професионални ансамбли.
Одевање	Народна ношња или реконструкција (фолклорни костим)	Народна ношња или реконструкција (фолклорни костим)	Народна ношња или реконструкција (фолклорни костим)
Сценографија	Није обавезна на сцени.	Није обавезна на сцени.	Није обавезна на сцени.
Трајање	приближно 5–10 минута	приближно 6–12 минута	приближно 2–5 минута

Табела 11: Структурално-семантичка одређења жанрова КНИ

Жанр КНИ			
Синтаксичко-формалне стратегије	Сплет	Драматизација	Варијација
Наратив	Кореографија се развија смењивањем различитих игара и песама. Уводни део, разрада и крај су профилисани кроз одређене склопове игара. Игре (и песме) су груписане према ритмичкој, мелодијској и темпоралној градацији.	Кореографија се развија кроз драмску радњу и издвојене улоге извођача, њиховим дијалогом, смењивањем, супротстављањем. Уводни, развојни и завршни делови су јасно дефинисани (има драмску структуру).	Кореографија се развија градацијом мотивског рада на кинетичком плану. Уводни, средишњи и завршни делови могу али и не морају да буду дефинисани. У првом плану је техничка довршеност покрета, „игра ради игре“.
игра/музика	Подударане структура. Музика је у функцији игре. Песма допуњује структуру, али често нема функционалну условљеност са осталим играчким садржајем.	Подударане структура. Музика је посебно осмишљена за игру и драмску радњу. Такође, песма је у функцији приче.	Музика је компонована, врло се подудара са игром која је такође компонована. Вокални делови најчешће не постоје.
игра/наратив	Нема радње, могу да постоје само одређени елементи глуме. Својеврстан драмски елемент остварују сами играчи у међусобној комуникацији.	Постоји јасна радња, која је уплетена у играчке делове током целе кореографије.	Уколико постоји радња, она је део плесне целине – радња се такође изводи плесним корацима и чини елемент структуре кореографије.
музика/наратив	Музика је у функцији игре, може имати релативно самосталну улогу.	Музика је у функцији драмске радње, оцртава драмско збивање различитим параметрима (мелодиком, хармонијом, темпом, ритмом).	Уколико постоји драмска радња, она је праћена одговарајућом музиком и аранжманом.
игра/игра	Низање игара, смењивање варијанти корака, према ритму, темпу, динамици, контрасту.	Релације између појединих игара у кореографији су чвршће, једна се надовезује на другу одређеним мотивом и функцијом.	Врло изражајан варијациони поступак, инвенција аутора, импровизација.

Табела 12: Синтаксичко-формалне стратегије жанрова КНИ

Важно је истаћи да аутори кореографија у свим периодима нису били школовани за позив кореографа. Док су у међуратном и првим деценијама после Другог светског рата значајни аутори КНИ били најпре учитељи физичке културе или гимнастике (Олга Сковран, Добривоје Путник, на пример), у каснијим деценијама овим позивом се баве поједини играчи ансамбла „Коло“ из Београда (Драгомир Вуковић Кљаца, Миодраг Деспотовић Цига, Десанка Ђорђевић, Бата Грбић, на пример), али постепено и све масовније позицију кореографа заузимају играчи који постају уметнички руководиоци фолклорних ансамбала по многим градовима Србије. Знања о поступку рада на изради кореографије су стицали углавном искуственим путем, изводећи кореографије поменутих кореографа у својим ансамблима. Осим тога, знања о игри стицали су, за време Југославије, на семинарима у Хрватској у организацији др Ивана Иванчана, а након 1990. године на семинарима Центра за проучавање народних игара Србије у организацији др Оливере Васић. Из ових редова, заправо, кројена је не само структура КНИ и њихова драматургија, већ, пре свега, естетика постављања игара и музике на сцену. Фолклористички приступ, који је промовисан у оквиру ових семинара, а под којим се подразумева у првом реду, „изворно“ и „нестилизовано“ третирање одабраних узорака из традиционалне сеоске праксе (иако је све било у мањој или већој мери стилизовано), били су, дакле, значајни правци кореографско-композиционог рада од настанка КНИ. Свако одступање од предложених смерница од стране уважених етнографа и етнокореолога, није било сматрано добром сценском реализацијом и критиковано је на свим јавним извођењима.

У периоду након Другог светског рата, међутим, било је ипак значајних одступања, попут кореографског стваралаштва Бранка Марковића; у периоду након деведесетих година, донекле, у кореографијама Милорада Лонића, а у сасвим ново доба, када кореографска продукција нараста услед значајног учешћа српске дијаспоре у овим сценским приказима, појављују се и млађи аутори са новим идејама и мотивима, али у суштини значајних промена ипак нема. Опорање о идеал „очувања традиције“ и укљештеност о постојећу, предложено и „проверену“ вишеделну форму на изванредан начин је успорило развој овог сценског облика код нас.

Концепт према којем аутор кореографије ствара, ослоњен је са једне стране на узор из традиционалне праксе, а са друге на кореографску традицију претходника. Усмерења стваралачког кореографског деловања у којима преовлађују поступци реферирања на прошлост, Нахачевски означава синтагмом „рефлективна активност“ (Nahachewsky 2012: 230). Према овом аутору, веза са традицијом или „живим окружењем“ (*vival settings*) је евидентна, али рефлективна активност не може бити посматрана као деконтекстуализована из таквог, живог окружења, већ је и реконтекстуализована у новом окружењу које,

да употребим речи Нахачевског, „храни” његову егзистенцију (Исто: 231). Путем КНИ је, на изванредан начин, спојена прошлост и садашњост. Другим речима, прошлост је представљена језиком садашњости. Ипак, свако кореографско дело постаје део свог времена, огледало стварности и потреба у друштвеном животу.

На плану оркестара, њиховог руковођења и рада на музичким аранжманима, значајно је истаћи да су у почетном периоду музику за игру приређивали познати, музички школовани композитори, па отуда и проширени тонски слог, симфонизирани звук, што није било увек у спрези са нивоом обраде игре. Убрзо су композиторе заменили хармоникаши који су постали шефови оркестара, често и корепетитори, и сарадници уметничких руководилаца, аутора КНИ. Обрада музике за игру постала је сведенија, једноставнија, али и пријемчивија за ширу публику, која је путем медија већ навикла на звуке „народнокомпоноване“ музике извођене оркестарским саставима РТВ Београда.

Осим наведеног, значајно је указати на чињеницу да су на развој КНИ, као сценску форму, утицале позоришне форме, као што је балет, а присутни су и трагови модерног плеса, остављени нашој плесној сцени у наслеђе од стране Маге Магазиновић. Поменуто је нарочито приметно у кореографским концептима Бранка Марковића, балетског уметника и Ђака Маге Магазиновић. Иако се структурално КНИ и балетске кореографије не подударују, утицај балета је евидентан на подручју плесне реализације, кроз специфичан начин извођења корака и покрета других делова тела, држање тела и покретање свих делова тела (не само рад ногу), сценски израз, а на композиционом нивоу чврста умреженост музике, игре и наратива. Утицај овог аутора у начину стварања и изради кореографске концепције приметан је код одређеног броја савремених аутора (на пример, Милорада Лонића). Иако овакав начин стварања није доминантан пут у кореографском стваралаштву у Србији, Марковићев допринос са данашње перспективе показује се изузетно значајним.

Водећи се законитостима позоришног дела, КНИ свакако припада пољу где публика, иако у функцији искључивог посматрача, утиче на његов развој. Иако се често упућују речи да се не би требало „дворити публици“ или прибежавати укусу публике, ипак, сви аутори обликују свој кореографски концепт према очекивањима публике, која „одобрава” дело и сматра га успешним. Пољски етнокореолог Гражина Дабровска (Grażyna Dąbrowska) наводи да „данашње фолклорне групе које играју, певају и сценски приказују ритуале и обичаје, раде то наменски, као спектакл, али не за себе, већ да прикажу ритуале и обичаје публици ван њихове заједнице” (Dąbrowska 2002: 96). Турски етнокореолог Арзу Остуркмен наглашава да су нове „колекције“ увек добродошле, како би привукле пажњу публике (Öztürkmen 2005: 249). Чињеница јесте да је КНИ специфичан концепт стварања, у ком истовремено учествују аутор,

извођачи и публика. На релацији сцена и публика успостављен је комуникацијски систем између пошиљаоца, поруке и примаоца. „Они стварају заједнички код помоћу којих се обликују естетске и етичке форме једног дела и сцене кроз визуру опажања и уобличавања представе“ (Красин 2011: 139). КНИ није изолована у креативном процесу стварања, већ врло смишљен концепт, умрежен са културним и историјским развојем друштвене заједнице.

У преплету бројних културних чиналаца, друштвено-историјских и политичких околности у којима је ова специфична сценска форма базирана на традиционалној игри и музици, настајала и развијала се у Србији као једној од република некадашње Југославије и држави која се налази на истоку западног Балкана, од важности је раздвојити две суштински важне одреднице. Једна се односи на постојање и функционисање КНИ као препознатљиве сценске форме у српском друштву, у којем и данас има изузетну улогу у аматеризму и професионализму, не само у Србији већ и у српској дијаспори. Друга одредница односи се на унутрашње референце КНИ, на питања њене структурисаности, примену кореографско-композиционог рада на плану игре и музике као елементарних структура које у садејству са сценским и драмским елементима чине жив и развијајући организам. Аналитички поступак спроведен кроз КНИ из различитих деценија XX и XXI века имао је за циљ да се укаже на могућу условљеност стваралачког рада друштвено-историјским околностима у којима су ова дела настајала. Резултати су показали да:

- друштвено-историјске и политичке околности утичу на обликовање репертоара КУД-ова у садржајном смислу, њихово постојање и место у друштву, међутим,
- кореографско-композициони принципи и примењени поступци у великој мери зависе од нивоа стручности и знања, стваралачког импулса и креативности аутора КНИ који традиционалну музику и игру обликују за сценско приказивање.

Vesna Bajić Stojiljković
STAGE FOLK DANCE AND MUSIC

Processes of (re)defining structural, dramaturgical and aesthetic aspects of stage presentation of traditional dance and dance-music in Serbia

SUMMARY

Staging traditional dance and music has a long tradition in Serbia. The vitality of this phenomenon, traced back to the mid-nineteenth century, can generally be characterized as part of the romantic activities of the “revival” of the tradition. However, this phenomenon has been present and contemporary in every period of its historical development. This is indicated, first of all, by the wide extent of its application in amateur folklore activities, but also by the large domestic and foreign audiences who are lovers of traditional folk dance and music.

The fact is that stage forms exist and develop in parallel with the forms that are nurtured in rural and urban dance and music practices, drawing from them the precious substance, the core or the very essence that significantly draws on the original, folk, i.e. traditional forms. First of all, this refers to the structural elements of dance (kinetic and spatial) and music, but also to the whole rural context in which these forms originated, which significantly determines the way they are portrayed on the stage – the style of performance and the transmission of the national spirit, by characterizing certain characters in dramatic events, etc. This, to use Anthony Shay’s syntagm, a ‘parallel tradition’ (Shay 1999), much more visible and public compared to rural traditional practice, has, however, been neglected in dominant ethnomusicological and ethno-choreological studies in Serbia. Sporadic records indicate the importance of this phenomenon, but comprehensively and systematically, the stage presentation of dance and music has not been subjected to significant scientific treatment in Serbia to date. There are several reasons for this. During its expansion, and since the Second World War, many criticisms have been made of the ways in which traditional dance and music were presented on the stage, by experts at the time, who saw them as the degradation, annulment or breakdown of village values and traditions which are insufficiently representative of the image of rural life and its most sensitive segments, dance and music. Members of the official music institutions turned to composing art music and collecting Serbian rural folklore, and they often had a negative attitude towards music performed by the folklore ensembles of the cultural artistic societies (KUDs). The advocacy of this idea has been continuously transmitted from generation to generation by many experts, researchers of traditional folk music and, later, dances, often without valid arguments, who see misrepresentations in folklore amateurism that are not convincing enough for the high ranges of scientific inquiry.

In contemporary ethnochoreology, however, several notable dance scholars and theorists published studies on the phenomenon of the stage, that is, as it was formulated by Nahachewsky, of 'reflective dance' (Nahachewsky 2012: 230). Their angle of observation relates, first of all, to the contextual positioning of this phenomenon. The method of formal structural comparative analysis of dance and music in folk dance choreographies presented in this book is an original contribution to the analytical study in ethnochoreology and ethnomusicology, the aim of which is to establish a valid scientific apparatus by which the analysis of choreographies will be facilitated, as well as the reconstruction of the creative principles of their authors. Since 2009, my reflections on understanding my own choreographic works and those of other authors (not only from Serbia, but also from Bulgaria, Macedonia, Romania, Russia and other countries) become theoretically supported, and the results have been presented at several international symposium inside the Study Group on Ethnochoreology, the Study Group for Music and Dance in South East Europe ICTM and symposium for Labanotation ICKL.

Formal structural analysis proved to be a powerful analytical tool and an effective method for the analytical observation of the composition of choreographic works and their comparative observation, thus providing guidance for the future correlative choreographic and ethnomusicological research. The contribution of this book is an attempt to comprehensively review the process of creating and shaping the practice of Serbian authors over many decades, whose creativity refers to a specific formal model within the stage representation of traditional dance and music, which I named and conceptualized as Folk Dance Choreography (shortened FDC).

The author's ethnochoreological and ethnomusicological research of this issue is the result of many years of practical experience in stage music and dance, through engagement in activities in the field of folklore amateurism, that have given insights into its contemporary development, and, later, a scientific examination of the phenomenon of traditional dance and music in the wider contextual framework of socio-historical practice in Serbia. A significant shift and impetus to the work on this issue was initiated by intensive fieldwork with my colleague Maja Krasin Matić during the production of the first series of books in Serbia named Serbian Choreographers of the Folk Dance, within which we published two monographs. The first one is devoted to the choreographer Desanka Desa Djordjević (Krasin, Bajić Stojiljković, 2014) and the second one to maestro Branko Marković (Krasin Matić, Bajić Stojiljković, 2017), which is a pioneering endeavour in the field of studying folk dance in Serbia.

Being aware that the authors of choreographies in Serbia were not educated in the field of choreography and that there are many choreographic works that are compositionally insufficient, and therefore do not offer the potential for scientific examination, in the long-term development of this tradition, with a certain type of

selection, I singled out some choreographies because of their stable choreographical structure, on the one hand, and the continuity of their performance on stages due to their popularity. These choreographies have been given priority in this research. To a greater extent, their authors have devoted their lives to working with the stage setting of folk dance and music, designing and finding new and original solutions, thus pushing the boundaries of their predecessors and contemporaries, while remaining largely consistent with the guidelines made by the authors before them.

*

The beginnings of this choreographic genre, structurally and formally shaped into a complete stage work, date back to World War II, but the foundations of its development were laid much earlier. The year 1948 is taken as a turning point, since that year the National Ensemble of Folk Songs and Dances “Kolo” was founded in Belgrade, and some semi-professional folklore ensembles based in Belgrade, including the academic folklore ensemble “Branko Krsmanović”, OKUD “Ivo Lola Ribar”, KUD “Branko Cvetković”, etc. were created with the first stage works, which have outlived other stage forms by their continuity. Since some of the oldest choreographic creations are still in the repertoire of many folk ensembles, and thanks to the available videos from previous decades, it was possible to perceive, reconstruct and integrate structural, dramatic and aesthetic peculiarities in the development of this choreographic genre in the diachronic as well as synchronic perspective in Serbia.

Among the first prominent authors of FDC was the first director and artistic director of the “Kolo” ensemble, Olga Skovran. Her first choreography *Dances from Serbia* (1948) is still in the repertoire not only in this ensemble, but also in various segments of many amateur folk ensembles. The number of choreographic performances in Serbia starting from this period and continuing to the present, cannot be accurately determined. In addition to the choreographies created by the artistic directors of Belgrade ensembles, there are an increasing number of those who have created choreographies within their local associations or KUDs. The fact is that Belgrade-based choreographers were, after all, “leading” figures and very influential in the significant historical period of the stage folk dance in Serbia and other Yugoslav republics. Their method of creation was a model followed by many amateur choreographers.

The representative choreographers of the first generation were: Olga Skovran, Dobrivoje Putnik, Branko Marković, Dragomir Vuković Kljaca and Desanka Djordjević. None of the aforementioned authors are among us anymore, but their works are still in the repertoire of many folklore ensembles in Serbia and the Serbian diaspora. Since the research problem relates, above all, to the diachronic view of

the development of the FDC, the references relating to the contemporary activities within the subject of the research concern the choreographic activity of the younger authors of FDC today from the middle generation, of whom there are quite a number. For this work, one choreographic work by Milorad Lonić and Slavica Mihailović was singled out, according to certain specifics of the choreographic structure that I wanted to highlight. A significant impetus in the selection of these authors was exemplary copies of their FDC, in which the most important personalities were identified in the direction of identifying individual FDC genres, which is one of the concepts that has received considerable attention in this work.

Many of the choreographic works are available today through YouTube and from the social network, Facebook, which made it easy to search for the oldest recordings and, if possible, for those that were created immediately after the creation of the choreographic work. Certain recordings were taken from the archives of the Ethnographic Museum in Belgrade. In some cases, however, the oldest video examples could not be accessed. Thus, there is a discrepancy between the time of origin and the year of construction. Being aware of this time distance, however, I point to the immutability of the choreographic structure, which is the focus of this book.

The relative availability of video material facilitated the research process, but the problem was that there was only a rare ethnographic record of the historical development of the phenomenon of the stage presentation of traditional dance and music in Serbia. There were also few foreign sources in which the phenomenon of stage folk dance was systematically studied that included the history of the phenomenon, diachronically and synchronically, with a comprehensive analysis of the choreographies and choreographers and its development in social and cultural circumstances during the last century. Literature was also studied that covered the composition of the dramaturgy and structure, of FDC, drawing on sources covering theatre and film, to the extent necessary for this work. In addition to all of the above, significant research work involved organized field research conducted through interviews with choreographers of mid-generation, artistic directors and individual dancers. Their knowledge has added significant value to those segments of the work where the analytical process is unable to reach, and this relates, above all, to the motivation to engage in choreographic work, the individual approach to the processing of folk dance, understanding the creative act, perception of choreographic work, choreographic work of individual creators, as well as the terminology used in its current application in a vernacular context.

The inconsistency of terminology in literature and in contemporary amateur and professional discourse ranges from the object of the work itself – the folk dance choreography, through its constituents and other characteristics that they describe. In this book, considerable attention has therefore been paid to finding

adequate terminology and defining several concepts. The first term often used in ethnomusicological-ethnochoreological discourse, is the term and concept of the stage and the derived adjective, staging. **The first chapter** deals with these concepts, and their definition that has arisen from consideration of their application in theatrical, ethnochoreological and ethnomusicological narratives both in Serbia and elsewhere. Stage/staging do not include only the spatial dimension, but also the creative act in preparing stage work, professional performance (through learning, practicing and systematic teaching) and public performance.

The second, chapter is based on detailed historiographical and ethnographic sources in order to provide as complete information as possible on the socio-historical circumstances in which the phenomenon of the stage originated in Serbia, from the second half of the 19th century until the present. Significant social, historical, political, economic and cultural trends have conditioned the emergence, but also significantly directed the development, of this phenomenon which can be marked by the so-called folklore amateurism.

The next important concept is discussed in the **third chapter**, which refers to the subject of research and study in this paper, suggested by the syntagm of folk dance choreography (FDC). The term 'choreography' is discussed first, and then the application and use of the syntagma 'folk dance' within this concept. At this point it is important to indicate that the term 'folk dance' has been used in folklore amateurism, from which the choreographic achievements have developed and over time it reached a very complex meaning in the Serbian language (beside 'traditional dance' which is a newer syntagm).

With an effort to classify and systematize the broader choreographic material and different approaches, in **chapter four** I conceptualized the genre system of the FDC, and also constructed a complex hierarchy of categories of genres which include *mega-genre* 'stage presentation of traditional dance and music', *meta-genre* 'stage folk dance and music', *over-genre* 'Folk Dance Choreography', and three *genres*: medley, dramatization and variation. Systematization of the choreographic genres was necessary in order to provide opportunities to track the development of individual genres through a period of almost one hundred years, as dynamic and evolving entities, which was also one of the goals in this book.

The explanation of the methodological apparatus of structural and formal analysis of the dance, music and narrative of FDC is the subject of the **fifth chapter**, and in it, individual systems that are subject to analysis are systematically and consistently separated. Considerable attention has been paid to ethnochoreological, ethnomusicological and ethno-theatrical analysis, as well as to the comparative analysis of all three components of the FDC.

Despite the collectivity that characterises it in a performance setting, the stage presentation of traditional dance and music rests on the individual work of

choreographers. **Chapter six** presents the structural analysis of nine choreographies by the aforementioned authors which represent key individuals in different periods of development of the phenomenon of the stage folk dance in Serbia. The examples are sorted by individual genres. Each genre is represented by three examples, and each analysis by description, kinetograms, graphical representation of the spatial composition, musical notation, tables, diagrams and graphs. The representative samples of the individual genres in which their specifics are most evident played a decisive role in the selection of examples. The idea was also to show one choreography by each of the above mentioned authors of the older and newer generations. The exceptions to this are the three choreographies of Olga Skovran, doyen of the Serbian stage folk dance, whose rich choreographic activity extends across different choreographic genres. Next to maestro Branko Marković, who gained performance and choreographic skills in the National Ballet in Belgrade, Olga Skovran attended a type of choreography school in Prague – unlike all the later and contemporary choreographers who have acquired knowledge through their practical experience only.

Based on the two goals presented for this research – reviewing the social and historical circumstances of the development of the stage presentation of traditional dance and music in Serbia and setting up a comprehensive structural and formal analysis of the FDC – the proposed hypothesis covers both goals, related to the question of whether and in what ways socio-historical circumstances have an impact on the creativity of the individual choreographer. Based on the analytical procedure conducted on nine representative examples of FDC, taking into account the socio-historical circumstances of different periods of their origin, it was possible to answer the hypothesis. The last **chapter** summarizes, therefore, the results of the analyses. (Re)defining the structural, dramaturgical and aesthetic peculiarities of the stage presentation of traditional dance and music in Serbia, in fact, stems from a unifying analytical and ethnographic approach to this phenomenon.

Working intensively on the issues of establishing principles in the creation of FDC, from a practical and theoretical side, in consultation with many local and foreign choreographers, influential ethnochoreologists, labanotators and dance researchers from other cultures and traditions, I had the opportunity to get to know the development trends and dominant forms of the stage performance of traditional dance and music in other countries and to compare them with the circumstances in Serbia. The specific developmental path of stage folk dance and music in Serbia, the wild creativity in the hands of lovers of dance and music, firmly resting on the creativity and talent of the individuals who gave their life paths to the stage, and their sufficiently different and original creativity, are just some of the characteristics of this phenomenon. Regardless of the strong individuals who undertake choreographic work in Serbia, it has been observed that there is a basic lack of a more solid foundation in the transfer of knowledge and experience that could be acquired

through formal education. Another goal of my doctoral thesis emerged from these reflections that is to encourage certain changes in our country that would entail creating the foundations for the formal education for our choreographers and the development of a ethnochoreological and ethnomusicological discipline, with the aim of finally establishing this type of amateurism at the level in which knowledge about these works of art will be systematically and consciously shaped, as well as their future observation from many aspects of related and non-related disciplines. These efforts resulted in the idea of establishing the first higher education program in our country called “Stage Folk Dance and Music” within the Belgrade Dance Institute, in which the first generation of students enrolled in the school year 2018/2019 .

*

On the basis of a comparative analyses of the formal-structural characteristics of FDC genres (medley, dramatization and variation), it can be concluded that the general characteristic is a multi-part, cyclic or suite form, which is mostly present in the genres of medleys and dramatization in all periods of their development. Multiplicity is also present in the genre of variations, but it is not dominant. The suite form is usually based on a wide range of thematic material (musical, kinetic, spatial), which is exhibited, almost as a rule, in succession. This can be explained by the creators’ need to portray as many different dances and melodies as possible within a single choreographic piece.

Analyses have shown that the music is very important, precisely, its melody, rhythm and tempo but immediately thereafter the structure of the steps and the possibilities for varying them. The aforementioned fact underlines one of the significant aesthetic criteria related to the composition of FDC, and is related to the selection of dances and finding ways to connect them, above all in the way that “it sounds / looks harmonious and appeals to the audience”. Knowledge of the scene, a sense of harmonizing the tunes and logical steps, are the guiding principles in the work of the choreographers during all periods of the development of FDC.

In variations, therefore, the suite form is less frequent, but examples exist (for example, *Vlach dances*, analysis 3), regardless of the fact that the main choreographic and compositional work is based on variation of elements and motifs as the smallest units. The form is for this reason more reduced, that is, usually in three-parts.

Nevertheless, the multi-part form has proven to be the most abundant in the process of creating and developing FDC. Within this form, the predominance of FDC genres has been taken over by **medleys**. Based on the examples in this paper, which spread throughout the historical period of choreographic creativity, it can be said that the development of medleys can be traced to the level of complexity of the form, the application of traditional instrumentation in orchestras, changes of vocal

accompaniment, insistence on the presentation of traditional dances in the same way as they were recorded in the field (in style and technique) and focusing on smaller geographical areas in the selection of materials. In order to make the multipart form more complex, the priority was to work on achieving the highest coherence of the choreography and overcoming the boundaries between individual dances or, on the contrary, enhancing the difference as a significant dramatic moment in the FDC. In the period after the 1990s, the emphasis was placed on the 'original' step patterns and variants, a more traditional singing sound (introducing as well the second voice, *a bass*), and introducing traditional instruments into orchestras, while new choreographic forms were initiated, such as networking two dances into one.

Medleys were the backbone of the stage presentation in the interwar period, in the aftermath of the Second World War, as well as in the period from 1991, and in current practice they show exceptional vitality. Very often the content of the medleys is supplemented with dramatized content, for example, dramatizations of songs or individual dances where the dialogue between the dancers is present, as well as variations of the dance's kinetic corpus. Such inter-genre permeation significantly enriches the genre of the medley, which supports the fact that choreographic work becomes more complex at the level of all three parameters – kinetics, space and music.

Dramatizations, however, do not reach a special development in their form. They remain as a cycle form similar to medleys – but their development involve a new theme. For them, the focus on the story is significant, and all the elements of dance and music are used to support the story. The story is the focus, everything is gravitating towards it components. Within the multi-part form, the authors nevertheless, regardless of the story, exhibit different dance-music material in order to show the variety of dances and music of a particular area. The "idea of the medley" has been latently present in this genre since its inception.

The author's decision is whether the story will be told at the beginning, with certain segments put in during the choreography, or will it be "melted" with dance and music from the beginning to the end of the FDC, or whether two stories will be run in parallel during which the dance technique will be shown. Since a FDC in the genre of dramatizations requires different choreographic and compositional work from medleys, it is necessary to harmonize all the structural elements of the choreography in importance according to the narrative, so this genre is at a higher level of a creative conception and realization. All three examples of dramatizations that were analyzed (like many others considered for comparative consideration) are structurally and formally different. Nonetheless, the focus is on the story, and how the author will present it through the means of music and dance is very individual. Authorship in this genre, therefore, comes to the fore more significantly.

Dramatizations have also existed since World War II, however, with a smaller percentage than the medleys. The work on the narrative inspired many authors,

but these were mostly individual attempts at depiction, most often of a custom that was specifically tied to a certain geographical area. The way in which movement is executed when performing a particular action certainly contributes to the understanding of the narrative. While in the first decades of the development of choreographic creativity the movements were more sophisticated and connected with the performance of dance and music (analyses 1 and 2), in later practice the movements depicting the action were performed more naturally and closer to the original village dance, completely separated from the segment of the dance (analysis 3). Such aesthetics in the realization of dramatization refer to different understandings and qualities of narrative flow. Unlike the abstract narrative flow that is present in the work of Olga Skovran in the period immediately after World War II (which requires some knowledge to be understood in relation to the description from which it was designed similar to a ballet that has a synopsis and written narrative that should be read before looking at the choreography) or a highly networked narrative with dance and music in the choreographies of maestro Branko Marković, representations from the eighties and current representations have an immediate, easily readable and comprehensible form of narrative flow, be it *calendars*, *lazar* processions, *wedding*, etc. Maestro Branko Marković is a very significant author for the development of dramatization of the FDC in Serbia, who based his choreographic opus precisely on the application of the story within the FDC.

Despite the lowest number of representations of **variations** in the entire choreographic creation in Serbia, their vitality is reflected in a different authorial tendency – elaboration of microform, that is, in-depth work on the FDC kinetic setting. They are most prevalent in the period between the fifties and eighties, and they are very individual creations made by some choreographers (Olga Skovran, Dobrivoje Putnik, Branko Marković). The most dedicated author in the choreographic genre of variations was Dragomir Vuković Kljaca, whose choreographies are still a role model to many younger generations who sometimes cite their parts (unfortunately, without citing the source), and so his choreographies continue to live in some other form. The aesthetic criterion for variation relies on the virtuosity of performance, dance and music, and the very composition of this short form which should impress viewers. Variations as a separate genre were not registered in the choreographic works dating after the 1990s. In this period, as in the present day, microformal shaping of the kinetic corpus appears as a choreographic and compositional intervention in medleys or dramatization, but mostly not as an independent form. Here, too, this phenomenon can be seen as an inter-genre, or from the aspect of variation as a kind of reshaping of this genre.

Although inter-genre infiltrations are also present in the FDC from the initial period, they are still more noticeable in the period after the 1990s. One reason could be the disappearance of variations as a separate genre, and the other reason, the

search for new forms of stage presentation, more precisely, new realizations within the existing multi-part form of FDC. Cross-genre intersections significantly enrich each other and usually offer opportunities for new creations.

In terms of the development of dance music, a distinction has been made not only in different periods, but also among genres. The specific sound of the 'Kolo' ensemble in the first decades after the Second World War was shaped by a different approach to the processing of folk dance and musical arrangement, tonality and harmonic solutions, due to the work of the composer, and a symphonized sound from the middle period, i.e. since the 1960s, has gradually abandoned the benefit of the "folkloristic", "folk-orchestral" sound, whose samples came from imitating the sound of the well-known and respected Radio Belgrade orchestras. However, with the more frequent use of traditional instruments and the incorporation of traditional singing into the form of the arrangement, especially since the 1990s, the sound of the music is changing, that is, the arrangement is adapted to the possibilities of traditional instruments, simplifying the tone style as well as the form.

In terms of orchestras, their management and work on musical arrangements, it is important to emphasize that in the initial period the music was prepared by well-known composers with music education, hence the extended tone and symphonized sound, which was not always in conjunction with the level of adaptation of dance for the stage processing. Soon the composers were replaced by accordion players who became heads of orchestras, often also accompanists, and associates of the artistic directors and choreographers. Dance music has become clearer, simpler, but also more receptive to a wider audience, who is already accustomed to the sounds of "folk-composed" music performed by orchestral ensembles of RTV Belgrade through the media.

Apart from the above, it is important to point out that the development of FDC, as a stage form, was influenced by theatrical forms, such as ballet. There are also traces of modern dance introduced to the Serbian dance scene through the inheritance of Maga Magazinović. This is especially noticeable in the choreographic concepts of Branko Marković, who was a ballet maestro and dance student of Maga Magazinović. Although structurally FDC and ballet choreographies do not match, the influence of ballet is evident in the field of dance performance, through a specific way of performing steps and movements, the posture and movement of all body parts (not just legs), stage expression and a solid network of music, dance and narrative. The influence in the way of creating and elaborating a choreographic conception is noticeable in some of the works of contemporary authors. Although this method of creation is not a dominant path in choreographic creativity in Serbia, Marković's contribution from today's perspective proves to be extremely significant.

Guided by the laws of the theatre, FDC certainly belongs to the field where the audience, as active participants through their observation, although as a sole

observer, influences its development. Although it is often said that one should not “court the audience” or resort to the taste of the audience, nevertheless, all authors design their choreographic concept according to the expectations of the audience, which “approves” the work and considers it successful.

*

In the interplay of numerous cultural factors, socio-historical and political circumstances in which this specific stage form, based on traditional dance and music, emerged and developed in Serbia as one of the republics of the former Yugoslavia and a state located in the east of the Western Balkans, it is important to separate the two essential determinants. One relates to the existence and functioning of the FDC as a recognizable stage form in Serbian society, in which it still plays an exceptional role in amateurism and professionalism, not only in Serbia but also among the Serbian diaspora. The second determinant relates to the internal references of the FDC, to the questions of its structure, the use of choreographic and compositional procedures and principles that, in conjunction with the stage and dramatic elements, make it an organism that is living and developing. The analytical process conducted on the FDC from different decades of the 20th and 21st centuries was intended to indicate the possible connections and influences of creative work in the socio-historical circumstances in which these works originated. The results showed that:

- socio-historical and political circumstances influence the formation of the repertoire of the KUDs in terms of content, their existence and place in society, however;
- the choreographic and compositional principles and procedures applied in the FDC structure depend to a great extent on the level of expertise and knowledge and the creative impulse and creativity of the FDC authors who shape traditional music and dance for stage presentation.

БИБЛИОГРАФИЈА

АБРАШЕВ, Георги.

1989. *Вџпроси на хореографската теорија*. Софија: Наука и изкуство.

АКТАЏ, Gürbüz.

2012. „Azerbaijani folkdance from Gobustan caves to proscenium stage.“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavčlová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, Study Group on Ethnochoreology ICTM, 85–96.

ALTMAN, Rick.

1984. „A semantic/Syntactic Approach to Film Genre.“ *Cinema Journal*, 23/3. University of Texas Press, Society for Cinema & Media Studies, 6–18.

1999. *Film/Genre*, BFI, London.

АНЂЕЛКОВИЋ, Јелена.

2007. „Традиционална игра на сцени – на примеру српске традиционалне игре“. *Зборник деоградске ојворене школе*. Радови студената, генерација 2005/2006. Београд: Београдска отворена школа, 69–78.

ANTONIJEVIĆ, Dragoslav.

1968. „Borba protiv folklorizma jedan od uslova stvaralačkom razvitku savremenog folklor.“ *Zbornik radova XII kongresa SUFJ*. Ljubljana: Udruženje folklorista Slovenije, 61–65.

АРНАУТОВИЋ, Јелена.

2010. „Новокомонована народна музика на Радио Београду 1945–1990 – полигон за експанзију комерцијализације.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 425–438.

2013. „Редефинисање концепта музичког жанра у постмодерној медијској култури: прожимање уметничке, популарне и традиционалне фолклорне музике.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 583–593.

АРНХАЈМ, Рудолф.

1998. *Моћ ценџра*. Београд: Студентски културни центар, Универзитет уметности у Београду.

ВАВАС, Marko.

2000. *Jezik montaže pokretnih slika*. Beograd, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Clio.

БАЈИЋ, Весна.

2004. а) *Подражавање тајдашке свирке на разноврсним инструментима (кроз примере тајдашких мелодија)*, семинарски рад из етномузикологије. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.
2004. б) *Од дихотомне до трихотомне структуре (са освртом на завршне сегменте у примерима традиционалних игара Србије)*, семинарски рад из етнокореологије. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.
2006. *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији (музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији)*, дипломски рад. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

2014. „Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије *Игре из Србије* Олге Сковран).“ *Дани Владе С. Милошевића*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 406–425.
2015. „Кореографско-композициони принципи и поступци у изградњи кореографија народне игре (КНИ) у Србији: етнокореолошки наратив.“ *Дани Владе С. Милошевића*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 346–362.

ВАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Vesna.

2012. „Application of Kinetography/Labanotation to the Serbian Choreographed Dance Tradition.“ *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference (2011)*, ed. Marion Bastien, János Fügedi, Richard Allan Ploch. Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute of Musicology, International Council of Kinetography Laban, 95–103.
2014. „Dance and Stage: a proposal for structural analysis of space of folk dance choreography.“ *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin and Catherine E. Foley. Limerick: The Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland, ICTM Study Group on Ethnochoreology, 11–18.
2015. а) „Staged folk dance in theatrical narratives.“ *Dance, Narratives, Heritage: 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, ICTM Study Group on Ethnochoreology, 37–42.
2015. б) „Links between the Moiseyev Dance Company and the Folk Dance Choreography production in Serbia.“ *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, ed. Ivana Medić and Katarina Tomašević. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts – Institute of Musicology, 165–185.

2016. „Stage folk dance in Serbia as a phenomenon of professionalization.” Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action: *4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, ed. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of Music, University of Arts, 218–225.

BAKKA, Egil; KAROBLIS, Gediminas; MÆLAND, Siri; STRANDEN, Marit.

2014. „How performer-spectator relationship affects private and public place distinction.“ *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin and Catherine E. Foley. Limerick: The Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland, ICTM Study Group on Ethnochoreology, 205–217.

BEISWANGER, George.

1962. „Chance and Design in Choreography“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, No. 1. Wiley-Blackwell, 13–17. www.jstor.org/stable/427633

БЕЛОВИЋ, Мирослав.

1994. *Уметносног њозоришне режије*. Београд: Универзитет уметности у Београду и Завод за уџбенике и наставна средства Београд.

BEZIĆ, Jerko.

1971. „Kronika – XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije (Poreč, 9–13. rujna 1970).“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 8/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 366–367.

1986. „Narodne pjesme uz instrumentalnu pratnju u scenskom izvođenju.“ *Зборник од XXXI конгреса на Сојузои на здруженијата на фолклористите на Југославија* (Радовиш 1984). Скопје: Сајуз на здруженијата на фолклористите на Македонија, 547–551.

БЈЕЛАДИНОВИЋ-ЈЕРГИЋ, Јасна.

2003. „Тридесет година сабора народног стваралаштва Србије.“ *31. сабор народног стваралаштва Србије*, бр. 1, год. XVII. Топола: Савез аматера Србије, 6–9.

ВЛАНА, Ivo.

2008. *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*. Београд: Дом културе Студентски град и Академски филмски центар.

БОГДАНОВИЋ, Миле.

2004. *Завичају, мили крају*. Одабране српске народне песме и народна кола из XIX и XX века. Београд: издање аутора; Смедерево: FIN&EK.

BOŽANIĆ, Zoran.

2007. *Muzička fraza*. Београд: Clío.

BOŠKOVIĆ-STULLI, Маја.

1985. „Представљачки аспекти усменог приповиједанја.“ *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol.2 No.1. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 69–82.

BRAJOVIĆ, Tihomir.

1995. *Poetika žanra*. Beograd: Narodna knjiga i Alfa.

BUCKLAND, Theresa Jill.

2002. „Multiple Interests and Powers: Authenticity and the Competitive Folk Dance Festival.“ Authenticity – Whose Tradition?, ed. by László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 70–78.

ВАСИЋ, Оливера.

1997. „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње.“ *Изузетности и сајосвојање, V. међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 266–274.

2002. „Основни играчки обрасци Србије.“ *Музика кроз мисао*, ур. Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић. Београд: Факултет музичке уметности, 157–177.

2004. *Етнокорологија. Трагови*. Београд: Арт График.

2005. а) *Етнокорологија. Сећање*. Београд: Арт График.

2005. б) *Етнокорологија. Опстајање*. Београд: Арт График.

2011. *Србија, музички и играчки дијалекти*, ур. Димитрије Големовић. Београд: Факултет музичке уметности у Београду.

VESELINOVIĆ, Mirjana.

1987. „Duh antifolkloru u savremenoj srpskoj muzičkoj kulturi.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 219–231.

1991. „Folklorni uzorak pred izazovima elektronskog medijuma u muzici postmoderne.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 443–464.

VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana.

1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.

БУЈАКЛИЈА, Милан.

1996/97. *Лексикон створених речи и израза*. Београд: Просвета.

VUKIČEVIĆ-ZAKIĆ, Mirjana.

2006. „Funkcije komunikativnog čina u muzičkom folkloru.“ *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 32–41.

ВУЧЕТИЋ, Радина.

2008. *Престоница независне Србије (1878–1918)*. Београд: Креативни центар.

2010. *Београд између два рата (1918–1941)*. Београд: Креативни центар.

GALIN, Jasna.

1986. „Jedan svirač u dvije sopele oblik prilagodbe tradicije ya folklornu scenu.“ *Зборник од XXXI конгрес на Сојузој на здруженијата на фолклористите на Југославија* (Радовиш 1984). Скопје: Сајуз на здруженијата на фолклористите на Македонија, 563–567.

GILBERT-SCOTT, Nick.

2003. „Perception of the Body in 2D and 3D Space.“ *Dance Zone. Review for contemporary dance, VII/2. Praha: Sdružení pro podporu vydávání revue současného tance, 69–70.*

GIURCHESCU, Anca.

2001. “The Power of Dance and its Social and Political uses.” *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33. Los Angeles: ICTM, UCLA, 109–121.

2012. „A disputed issue: contemporizing (safeguarding) the ritual căluș (Romania).“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, Study Group on Ethnochoreology ICTM, 105–116.

GIURCHESCU, Anca and BLOLAND Sunni.

1995. *Romanian Traditional Dance*. Mill Valley, California: Wild Flower Press.

GIURCHESCU, Anca and KRÖSCHLOVÁ, Eva.

2007. „Theory and method of dance form analysis. Revised version of the ICTM Study Group on Ethnochoreology collective work: „Foundation for folk dance structure and form analysis“ (1962–1976).“ *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*, ed. B Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Budapest: Institute for musicology of the Hungarian academy of sciences, 21–53.

GIURCHESCU, Anca and TORP, Lizbet.

1995. “Dance-music relationships: an introduction.” *Dance, Ritual and Music*, ed. Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski. Warszawa: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art and Polish Academy of Sciences, 143–148.

ГОЈКОВИЋ, Андријана.

1987. а) „Уз 35-годишњицу постојања удружења фолклориста Југославије“, *Народно стваралаштво – Folklor*, год. XXVI, св. 1–4. Београд: Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, 78–80.

1987. б) „Музички фолклор и музички фолклоризам – прилог дискусијама.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Београд: Факултет музичке уметности, 37–47.

ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије.

1984. „Народни музичар Крстивоје Суботић.“ *Истичавања 1. Ваљевска Колубара*. Ваљево: Народни музеј, 9–153.

2002. „Нова градска музика.“ *Музика кроз мисао*, ур. Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић. Београд: Факултет музичке уметности, 23–26.

GOLEMOVIĆ, Dimitrije.

2001. „Narodna pesma: od obreda do spektakla.“ *Opera od obreda do umetničke forme*. Београд: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju, Факултет музичке уметности, 21–25.

2006. a) „Tradicionalna narodna muzika u vreme Prvog srpskog ustanka.“ *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 123–161.
2006. b) „World music.“ *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 233–244.
2006. c) „Novokomponovana narodna muzika i novokomponovana stvarnost.“ *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek, 245–251.

ГОЛОВИНСКИЙ, Григорий Л.

1981. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX—XX века. Москва.

GREEN, Nick.

2012. „Dance practices in Banat: ‘contra-timp’ from the Banat mountain villages in the urban context.“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, Study Group on Ethnochoreology ICTM, 117–123.

DABROWSKA, Grażyna W.

2002. „The Place of Tradition in Culture: Authenticity and the Stage.“ *Authenticity – Whose Tradition?*, ed. by László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 93–99.
2005. „Re-Appraising Our Past, Moving into the Future: Research on Dance and Society.“ *Dance and Society*, ed. by Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felföldi. Budapest: Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute, 95–98.

DAVID, Ann.

2012. „Dancing in the deities’ space: questions of sacredness in British Hindu dance practice.“ *From field to text & dance and space: 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Anca Gurchescu, Csilla Könczei. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities. 177–182.

DESPIĆ, Dejan.

1996. *Višeglasni aranžmani. Tonski slog – četvrti deo*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

ДИНУЛОВИЋ, Радивоје и БОШКОВИЋ, Романа.

2010. „Проширена сценографија: сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси.“ *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 17. Београд: Факултет драмских уметности, 47–55.

ДУМНИЋ, Марија.

2013. „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата.“ *Зборник матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 49. Нови Сад: Матица српска, 77–90.

ДУМНИЋ, Марија и ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка.

2014. „Институционализација етнокорологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ.“ *Музикологија* 17/2014. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 259–272.

ЂОРЂЕВИЋ, Деса.

1988. „Примена народних игара у раду са извођачким групама.“ *Зборник радова ХХХV конгреса СУФJ*. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 489–492.

ЂОРЂЕВИЋ, Oliver.

2012. „О заћесима и роћесима world music u Srbiji tokom 1980-ih i 1990-ih godina.“ *Etnomlje 19–22. World music u Srbiji: Prvih 30 godina, 1982–2012*. Jagodina: World music asociјacija Srbije, 98–132.

ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир.

1907. „Српске народне игре.“ *Српски етнолошки зборник, IX*. Београд: Српска краљевска академија, 1–89.

ЕJZENŠTEJN, Sergej M.

1999. *Umenie mizansceny II*. Bratislava: Divadelný ústav.

ЕРЧИЋ, Јелена.

2005. *Коло српских сесћара (пример женској хуманићарној друшћива)*, дипломски рад. Београд: Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет.

ЗАЈЦЕВ, Милица.

2014. „Владимир Логунов, уметник лирских играчких снови. Поглед из критичарске ложе.“ *Orchestra*, часопис за уметничку игру, Београд. *Зборник маћице српске за сценске уметности и музику* 50. Нови Сад: Одељење за сценске уметности и музику, Матица српска, 173–190.

ЗАКИЋ, Мирјана.

2002. „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугоћа.“ *Музика кроз мисао*, ур. Ивана Перковић-Радак и Драгана Стојановић-Новичић. Београд: Факултет музичке уметности, 133–139.

2008. „Контекст – конситуација – текст.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука и Музиколошко друштво Републике Српске, 215–227.

2009. *Одредне ћесме зимској ћолућоћа. Системи звучних знакова у ћрадицији јућоисћочне Срдије*. Етномузиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009. Београд: Факултет музичке уметности. VELIKOST!!!

2014. „Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије.“ *Музикологија* 17/2014. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 245–258.

2015. „Добривоје Тодоровић – музичка креативност и имагинација.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 309–322.

ZAKIĆ, Mirjana.

2014. Intercultural communication and multicultural context: the place of the *kaval* in Serbian musical practice. *Third Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Liz Mellish, Ivona Opetcheska-Tatarchevska. Skopje: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, National Committee ICTM Macedonia, 269–278.

ZAKIЋ, Мирјана и ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка.

2013. „Сусрети музичких култура на Поноћном концерту Драгачевског сабора трубача у Гучи.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 203–213.

ZAKIĆ, Mirjana and RAKOČEVIĆ, Selena.

2011. „Institutionalizing traditional music and dance: a case study of post-Yugoslav Serbia.“ *2nd Symposium of the International Council for Traditional Music, Study Group on music and dance in Southeastern Europe*, ed. Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Öcal Özbilgin. İzmir: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Ege University State Turkish Music Conservatory, 226–232.

ZAKIĆ, Mirjana i NENIĆ, Iva.

2012. „World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali.“ *Etnoumlje 19–22. World music u Srbiji: Prvih 30 godina 1982–2012*. Zagodina: World music asocijacija Srbije, 166–171.

ZEBEC, Tvrtko.

1996. „Istraživanje plesa u Hrvatskoj.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 33/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 89–111.

2002. „Izazovi primijenjene folkloristike i etnologije.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 39/2. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 93–110.

2006. „Etnokoreolog na terenu: kontinuitet istraživanja i dileme primjene.“ *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*, ур. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić, Goran Pavel Šantek. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, 167–190.

2009. „Lado i ples“. *Lado. Hrvatsko narodno blago. Croatian National Treasure. 1949.– 2009*, ур. Zorica Vitez i Miroslava Vučić. Zagreb: Lado, Školska knjiga, 151–167.

ЗЕМЦОВСКИЙ, Изалий.

1971. „Жанр, функция, система.“ *Советская музыка*, № 1, Москва, 24–32.

1978. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград – Москва.

ЗЕЧЕВИЋ, Слободан.

1977. „Народне игре источне Србије.“ *Гласник Етнографског музеја*. Београд, Етнографски музеј, 141–164.
1981. *Српске народне игре*, приручник за аматерске групе, II издање. Београд: Савез аматера Србије.
1983. *Српске народне игре, њихово порекло и развој*. Београд: „Вук Караџић“, Етнографски музеј.

IBERSFELD, An.

1982. *Čitanje pozorišta*. Београд: Biblioteka Zodiak.

ИЛИЈИЋ, Милка.

1968. „Uvodna reč za diskusiju o prednacrtu strukturalne analize narodnih igara (Syllabus).“ *Rad XII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Celje 1965*. Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 393–394.

ИЛИЕВА, Анна.

2007. Теорија и анализа на фолклорниот танц. Принципи на формообразувањето во бугарскиот танцов фолклор. Софија: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.

ИВАНОВА, Даниела.

2001. „Фолклорниот танцов состав во преход.“ *Музикални хоризонти*, кн. 5. Софија: Сјюз на бугарските музикални и танцови дейци, 33–37.
2002. „Современни посоки во интерпретирањето на фолклорната танцова лексика: експериментите – «за» и «против». По материјали од теренски проучувања во Бугарија, Македонија, Србија и Словенија во периодот 2000–2002.“ *Музикални хоризонти*, кн.10. Софија: Сјюз на бугарските музикални и танцови дейци, 22–27.

ИВАНОВА-НАЈБЕРГ, Даниела.

2011. Составот за народни танци како културно явление во Бугарија. Софија: Марс 09.
2012. „Shopska syuita forever? Bulgarian folk stage repertoire in the U.S.A. today.“ Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, ed. Elsie Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 124–131.

IVANČAN, Ivan.

1964. а) „Dva tečaja narodnih plesova.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 2/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 233.
1964. б) „Narodna umjetnost na radiju, televiziji i gramafonskim pločama.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 3/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 165–170.

1965. „Festivalske priredbe godine 1964.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 3/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 244–246.
1966. a) „Folklorни festival »XX. Strážnice« (Strážnice, ČSSR, srpanj 1965), sastanak studijske grupe plesne komisije IFMC-a (Strážnice, srpanj 1965).“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 4/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 281–282.
1966. b) „Škola za rukovodioce folklorних grupa (Pula i Zagreb).“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 4/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 282–283.
1971. Folklor i scena. Priručnik za rukovodioce folklorних skupina. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

IVANČIĆ DUNIN, Elsie i VIŠINSKI, Stanimir.

1995. *Dances in Macedonia – performance genre – Tanec*. Skopje: Open Society Institute Macedonia.

IVANCICH DUNIN, Elsie.

2012. „Performing local folklor (dances): lindjo in Croatia and čoček in Macedonia, two case studies.“ Dance, gender and meanings. *Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 97–104.
2014. „Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpelles, and Gertrude Kurath.“ *Музикологија 17-2014*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 197–217.

ИМАМИ, Petrit.

2012. *Dramaturgija igranog filma*. Beograd: NNK internacional.

IFMC Folk Dance Study Group.

1974. Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: A syllabus. Report of the I.F.M.C. Study Group for Folk Dance Terminology, 1972. *Yearbook of the IFMC*. Vol. 6. 115–135.

JANKOVIĆ, Ljubica.

1975. “The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances.” *Ethnomusicology*. Journal of the Society for Ethnomusicology, Vol XIX. Number 1, ed. Frank J. Gillis and Alan P. Merriam, 31–46.

ЈАНКОВИЋ, Љубица.

1964. „Етномузикологија и етнокорееологија.“ *Сјоменица у часћи новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, САНУ*, ур. Милан Бартош, Посебна издања, књ. CCCLXXVII, Споменица, књ. 26. Београд: Научно дело, 86–92.

1974. „Комплексне методе етнокорологије.“ *Симпозијум о методологији етнолошких наука*, ур. Душан Недељковић. Београд: Српска академија наука и уметности, 215–227.

ЈАНКОВИЋ, Љубица; ЈАНКОВИЋ Даница

1934. *Народне ијре*, књига I, Београд: издање аутора.
 1937. *Народне ијре*, књига II, Београд: издање аутора.
 1939. *Народне ијре*, књига III, Београд: издање аутора.
 1948. *Народне ијре*, књига IV, Београд: Просвета.
 1949. *Народне ијре*, књига V, Београд: Просвета.
 1951. *Народне ијре*, књига VI, Београд: Просвета.
 1952. *Народне ијре*, књига VII, Београд: Просвета.
 1964. *Народне ијре*, књига VIII, Београд: Просвета.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена.

1998. „Оживљавање српског музичког фолклора, његове могућности и методолошки проблеми.“ *26. сабор народној сиваралаштва Србије*, бр.1, год. XII. Топола: Савез аматера Србије, 29–31.
 2000. „Српска сеоска песма данас – интерференција сеоског и градског културног модела.“ *Pro musica*, бр. 162, апр–мај–јун. Београд: Удружење музичких уметника Србије, 33–42.
 2002. „Сећање на Милицу Илијин – поводом десетогодишњице смрти.“ *Музикологија*, 2. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 321.
 2003. „Сеоска музика у српским градовима и два супротна поимања лепог у њеној публици.“ *Човек и музика*. Београд: *Vedes Beograd*, 541.
 2012. „Идентитети изражени кроз актуелизацију свирања и градње кавала у Србији 90-их година XX века.“ *Музичке праксе Балкана: етномузиколошке ијерсијективе*. Зборник радова са научног скупа (23–25.X 2011), ур. Дејан Деспић, Јелена Јовановић, Данка Лајић-Михајловић. Верзија рада на српском језику на приложеном ДВД-у. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1–27.

ЈОВАНОВИЋ, Јелена и МИЛАНОВИЋ, Биљана.

2000. „Приступи оживљавању сеоског народног певања у Србији.“ *Pro musica*, бр. 164. Београд: Удружење музичких уметника Србије, 36–38.

JOVANOVIĆ, Milica.

1999. *Balet – od igre do scenske umetnosti*. Beograd: Clio.

JOVIĆEVIĆ, Aleksandra i VUJANOVIĆ, Ana.

2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.

KAEPPLER, Adrienne.

2007. „Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance.“ *Dance studies. Perspectives on the analysis of human movement*, ed. By Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian academy of sciences, 53–102.
2012. „Playing with fire: contemporizing *Pele*, the volcano goddess.“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 132–138.

KEALIINOHOMOKU, Joann.

2001. „An Antropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance.“ (1970). *Moving History/ Dancing cultures: a Dance History Reader*, ed. Ann Dils and Ann Cooper Albright. Middletown, CT: Wesleyan UP, 33–43.

KEKEZ, Josip.

1986. *Usmena književnost*, u: *Uvod u književnost*, ur. Zdenko Škreb, Ante Stamać. Zagreb: Globus. www.scribd.com/doc/47523267/Usmena-knji%C5%BE-Kekezpdf

KILICHIAN, Naira.

1998. „The formation of new elements in Armenian folk dance style.“ *Dance, Style, Youth, Identities. Proceedings of the 19th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. By Thereza Buckland and Georgiana Gore. Strážnice: Institute of Folk Culture & International Council for Traditional Music, 132–134.

KLAJN, Hugo.

1995. *Osnovni problemi režije*, treće izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

КНЕЖЕВИЋ, Бојана.

2013. *Кореографски језик маестра Бранка Марковића*, семинарски рад. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.
2015. *Музика за кореографију народне игре: дистинктивне одлике формалног обликовања и хармонског језика*, мастер рад. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

KNUST, Albert.

1997. *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Vol. 1 (Second edition). Poznań: Instytut Choreologii.

КОСТИЋ, Лаза.

1972. „Народно глумовање.“ (1893) *Одабрана дела II*. Нови Сад: Матица српска, 331–347.

KOS, Neja.

1982. *Ples od kod in kam*. Zveza kulturnih organizacij Slovenije. Ljubljana.

2002. „Dramaturgija u plesu”, *TkH*, Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 3, april.
 Beograd: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 42-45.

KOTUROVIĆ, Branka i MARINKOVIĆ, Aleksandar.

1981. *Narodne igre Jugoslavije. Partizanske narodne igre*. Beograd: Nišro „Jež“.

КРАСИН, Маја.

2011. Традиционална игра на сцени (фестивали, концерти и смотре) – спектакл или чување традиције у интерпретацији публике, играча и уметничких руководилица у периоду од 2010. до 2011. године, дипломски рад. Beograd: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

2013. „Спектакл или очување традиције на сцени – перцепција публике и играча“. Дани Владе Милошевића, ур. Соња Маринковић и Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 291–305.

КРАСИН, Маја и БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

2014. *Десанка Деса Ђорђевић* (монографија). Едиција Српски кореографи народне игре. Beograd: Кореос.

2017. *Маестро Бранко Марковић* (монографија). Едиција Српски кореографи народне игре. Beograd: Кореос.

KRENG, John

2008. *Fight Choreography: The Art of Non-Verbal Dialogue*. Boston: Thomson Course Technology PTR.

KUBINOWSKI, Dariusz.

1987. „The folk dance movement in Poland.“ *International monograph on folk dance - Poland, Portugal, Sweden*, 2. Budapest: CIOFF, Methodological Institute of the Hungarian National Centre for Culture, 57–68.

LABAN, Rudolf.

2002. *Mojstrstvo gibanja. The mastery of movement*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

LAVRINEC, Jekaterina.

2011. „Urban Choreography: Bodily Experience, Emotions and Rituals.“ *Coactivity: Philosophy, Communication/Santalka: Filosofija, Komunikacija*, 19/1, ed. by Tomas Kačerauskas. Vilnius: Vilnius Gediminas Technical University, 62–73. <http://www.cpc.vgtu.lt/index.php/cpc/article/view/coactivity.2011.07>

LAZIĆ, Radoslav.

2000. *Rečnik dramske režije. Imenik osnovnih pojmova dramske režije*. Beograd: Janus, tehnologije, izdavaštvo i agencija. http://www.rastko.org.rs/drama/recnik_rezije/index.html

2003. *Umetnost rediteljstva. Uvod u teoriju režije*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.

ЛИТРИЋ, Ана.

2004. „Стилизација као вид трансформације традиционалне музике на примеру ансамбла „Коло.“ Семинарски рад. Београд: Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности.

LOPUCHOV, Fiodor Vasiljevič.

1984. *Úprimne o choreografii* (preklad vybranych kapitol). Bratislave: Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobna fakulta.

ЉУБИНКОВИЋ, Ненад.

2001. „Прилог расправи да ли је народно стваралаштво уметност? Некоји проблеми теоријског одређивања уметности.“ *Интердисциплинарности теорије књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 223–229.

МАГАЗИНОВИЋ, Мага.

1951. *Историја игре*. Београд: Просвета, издавачко предузеће Србије.

MAGAZINOVIC, Maga.

2000. *Moj život*, priredila Jelena Šantić. Београд: Clio.

MALETIĆ, Ана.

1983. *Pokret i ples*. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

1986. *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

MANERS, Lynn D.

2002. „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance in Former Yugoslavia: Whose Tradition, Whose Authenticity?“ *Authenticity. Whose Tradition?*, ed. László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 79–92.

MARINKOVIĆ, Sonja.

1987. „Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva između dva rata.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa, Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 191–203.

1991. „Nacionalni stil – terminološka problematika i metode istraživanja.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa, Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 157–170.

2007. „Pojam *dramaturgija forme* u analitičkoj praksi.“ *Zbornik katedre za muzičku teoriju*. Muzička teorija i analiza 4. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.

МАРИНКОВИЋ, Соња.

2000. *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

МАРЈАНОВИЋ, Петар.

2006. *Зайиси театрологиа*. Нови Сад: Стеријино позорје.

MARKOVIĆ, Aleksandra, HOFMAN, Ana.

2006. „The role of Cultural-Artistic Societies in Emphasising the Identity of Bunjevci.“ Shared Musics and Minority Identities-Papers from the Third Meeting of the ”Music and Minorities” Study Group of the International Council of Traditional Music (ICTM), eds. Naila Ceribašić and Erica Haskell. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, Roc: Cultural-Artistic Society „Istarski željezničar“, 315–333.

МАРКОВИЋ, Василије.

1998. *Театри окупиране територије 1941 – 1944*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

МАРКОВИЋ, Младен.

1994. „Етномузикологија у Србији.“ *Нови звук* 3, 1/1994. Београд: Савез организација композитора Југославије, 19–30.

2004. „World contra ethno... против као и обично.“ *Нови звук* 24. Београд: Савез организација композитора Југославије, 48–51.

MARKOVIĆ, Tatjana.

2001. „Uloga narativnih scena u dramaturgiji opere.“ *Opera od obreda do umetničke forme*. Beograd: Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 122–132.

MELLISH, Liz.

2012. „Choreographic networks and dance styling in the Banat region of Southwest Romania.“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance:26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 145–152.

МИЛАНОВИЋ, Биљана.

2014. „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва.“ *Дани Владе С. Милошевића*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 17–30.

МИЛАНОВИЋ, Жарко.

1983. Приручник за рад са народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима. Београд: Савез аматера Србије.

МИЛЕНКОВИЋ, Мирјана.

2000. *Са неба само киша пада*. Божидар Боки Милошевић. Београд: Издавачка кућа ДРАГАНИЋ.

МИЛИЈИЋ, Бранислава.

1993. Семиотичка естетика. Проблеми – могућности – ограничења. Београд: Институт за књижевност и уметност.

MILIN, Melita.

1987. „Primena folkloru u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965).“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa, Београд: Факултет музичке уметности, 205–218.

2003. „The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917.“ *Музиколоџија*, 3-2003. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 65–80.

МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ.

1876. *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија.

1884. *Краљевина Србија*. Београд: Државна штампарија.

МИЛОЈЕВИЋ, Милоје.

2004. *Народне њесме и ипре Косова и Мејхохије*. Приредио др Драгослав Девић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Карић фондација.

MISA LOVIĆ, Milenko.

1990. *Dramaturgija kostimografije*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“

2000. а) *Kreativna dramaturgija. Uvod u filozofiju pozorišne umetnosti*. Tom I. Novi Sad: Sterijino Pozorje, Prometej. Užice: Kadinjača.

2000. б) *Kreativna dramaturgija. Uvod u filozofiju pozorišne umetnosti*. Tom II. Novi Sad: Sterijino Pozorje, Prometej. Užice: Kadinjača.

MITTELL, Jason.

2004. *GENRE and TELEVISION, From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York and London: Routledge.

МЛАДЕНОВИЋ, Оливера.

1962. „Сценско извођење партизанских игара.“ *Народно стваралаштво – Folklor*, св. 1. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 21–26.

1964. „Питање књиге естрадних кореографија наших народних игара.“ *Народно стваралаштво – Folklor*, св. 9–10. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 747–749.

1973. *Коло у Јужних Словена*. Београд: Етнографски институт САНУ.

1974. „Традиционално играчко наслеђе и савременост.“ *Етнолошко ипроучавање савремених ипромена у народној култури*. Посебна издања 15. Београд: Етнографски институт САНУ, 245–251.

1984. „Професор Душан Недељковић – главни и одговорни уредник часописа „Народно стваралаштво.““ *Народно стваралаштво – Folklor*, Год. XXIII, св. 1–4. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 19–26.

MOAN, Rafaela.

2006. *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.

MOSUSOVA, Nadežda.

1987. „Folklor i kompozitor.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, referati sa naučnog skupa, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 141–146.

2008. „The legend of Ochrid and Zorba the Greek. The popularity of ethnic ballets in Serbia and elsewhere.“ *Musical folklore as a vehicle?* ed. Mirjana Veselinović-Hofman. Belgrade: Serbian Musicological Society, International Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology, Faculty of Music Belgrade, 161–168.

МОСУСОВА, Надежда.

2004. „Кореографске интерпретације Охридске легенде Стевана Христића.“ *Музика и медији, шестии међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело* (2002). Beograd: Факултет музичке уметности, 167–175.

2012. „Модерна игра у Србији. Поводом стотридесетогодишњице рођења Маре Марациновић и стогодишњице њене школе.“ *Играј, играј, играј*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, ур. Милена Петровић. Beograd: Факултет музичке уметности, 7–19.

NÁFRÁDI, László; MANNINGER, György; LÁNYI Ágoston.

1962. *Együtteseink műsorából I*. Budapest: Népművelési Intézet.

НАНАЧЕВСКИ, Andriy.

1995. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories.“ *Dance Research Journal* 27 (1), 1–15.

1997. „Conceptual Categories of Ethnic Dance, The Canadian Ukrainian Case.“ *Canadian Dance Studies* 2, Graduate Programme in Dance. Ontario: York University, 137–150.

2001. „Strategies for theatricalizing folk dance.“ *Proceedings 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Tvrtko Zebec. Zagreb: International Council for Traditional Music, 228–234.

2006. „Shifting Orientation in Dance revivals: from „national“ to „spectacular“ in Ukrainian Canadian Dance.“ *Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, 43/1. Zagreb: Narodna umjetnost, 161–178.

2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.

НЕДЕЉКОВИЋ, Миле.

1987. „Колективни следбеник Вука.“ *Народно сиваралашићво – Folklor*, год. XXVI, св. 1–4. Beograd: Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, 81–84.

НЕНИЋ, Ива.

2004. *Мишљење о музици, мишљење музичкој: Ка тематизацији културно – музичке праксе на примеру овчарске свирке муслимана Пешићерско-сјеничке висоравни, дијломски рад.* Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

NEUBAUER, Henrik.

2005. *Karakterni plesi – plesi evropskih narodov na gledališkem odru.* Ljubljana: Slovensko komorno glasbeno gledališče.

2006. *Umetnost koreografije.* Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

NILSSON, Mats.

2012. „Contemporizing traditional dance?“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, 153–155.

НИЧЕВ, Боян.

1976. „Възникване на жанровете в южнославянските литератури.“ *Ош фолклор към либература.* Софија: Български писател, 152–169.

NOVER, Žan Žorž.

2011. *Pisma o plesu i baletu (1760).* Beograd: Samostalna izdanja D. Ilića Theatrica.

NOSÁL, Štefan.

1984. *Choreografia l'udového tanca.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

OBBER, Loran.

2007. *Muzika drugih.* Novi izazovi etnomuzikologije. Beograd: Biblioteka XX vek.

OBRADOVIĆ, Aleksandar.

1997. *Uvod u orkestraciju.* Beograd: Univerzitet umetnosti.

ОГЊЕВИЋ, Тамара.

2005. „Амбасадор српске игре.“ *Магазин Фолклор*, бр. 8. Београд: Арт График, 4–9.

ÖZTÜRKMEN, Arzu.

2002. „I dance folklore: the National, the Urban, and the Social of the Folk Dance Clubs.“ *Fragments of Culture: The Everyday Life of Turkey*, ed. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. London, New York: I. B. Tauris & Co Publishers, 128–146.

2005. „Staging a ritual dance out of its context (the role of an individual artist in transforming the Alevi Semah).“ *Asian Folklore Studies*, Vol. 64. 247–260. Nagoya: Nanzan University.

ÖZBILGIN, Mehmet Öcal.

2012. „From field to stage.“ *From field to text & dance and space: 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Anca Gurchescu, Csilla Könczei. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities, 75–78.

ПАНИЋ-КАШАНСКИ, Драгица.

2003. „Коме је данас секунда лепа.“ *Човек и музика*. Београд: *Vedes Beograd*, 517–526.

PAVIS, Patrice.

1997. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 124.

ПЕЈОВИЋ, Роксанда.

1986. „Певачка друштва 2.“ *Сценско музичко извођаштво 1831–41*, посебно издање. Београд: Pro musica.

2001. „Вредновање београдског оперског извођаштва између два светска рата (1920–1941).“ *Opera od obreda do umetničke forme*. Београд: Katedra za muzikologiju i etno-muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, 153–162.

2004. „Музика у служби омасовљавања музичке културе у Београду између два светска рата (1919–1941).“ *Музика и медији, шести међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело* (2002). Београд: Факултет музичке уметности, 189–200.

PERIČIĆ, Vlastimir.

1997. *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Београд: Srpska akademija nauka i umetnosti, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti.

ПЕТРОВИЋ, Јелена С.

2013. Употреба и третман хоризонтално-просторних образаца на примеру кореографија народних игара у Србији, семинарски рад. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

2016. Косово и Метохија у кореографијама народне игре са репертоара Ансамбла игара и песама Србије „Коло“, дипломски рад. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

PETTAN, Svanibor.

1995. „Uloga znanstvenika u stvaranju pretpostavki za suživot: u susret primijenjenoj etnomuzikologiji.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 32/2. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 217–234.

ПОДЛУБНОВА, Юлия.

2005. „Жанр и метажанр: к проблеме разграничения.“ <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>

POLOVINA, Himzo i FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ, Miroslava.

1986. „Alteracija muzičko-poetskog folklornog štiva putem javnih (komercijalnih) izvođenja.“ *Zbornik od XXXI kongresa na Sojuzotī na združeniјatīa na folklористийте na Југославија* (Радовиш 1984). Скопје: Сајуз на здруженијата на фолклористите на Македонија, 605–609.

ПОПОВ, Marinko.

1996/7. *Melodije igara centralne Srbije 1. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

1998. *Melodije igara centralne Srbije 2. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2000. a) *Melodije igara Zapadne Srbije 3. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2000. b) *Melodije igara Zapadne Srbije 4. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2001. *Melodije igara jugoistočne Srbije 5. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2002. *Melodije igara jugoistočne Srbije 6. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2004. *Melodije igara jugoistočne Srbije 7. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2005. *Melodije igara Vojvodine 8. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2008. a) *Melodije igara Vojvodine 9. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

2008. b) *Melodije igara Vojvodine 10. Melodije igara Srbije*. Gornji Milanovac i Beograd: Folklorни ansambl „Tipoplastika“ i Centar za proučavanje narodnih igara Srbije.

ПОПОВИЋ, Berislav.

1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, Kulturni centar Beograda.

ПОПОВИЋ, B.

2004. „Decenije igranja.“ <http://91.222.6.37/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:158103-Decenije-igranja> (приступ 22. 7. 2006).

ПОПОВИЋ, Vaso.

1986. *Narodne igre iz Bosne. Koreografija narodnih igara iz Grmečkog kraja*, knjiga 1. Banjaluka: autor.

ПОТОЧНИК, Zlatko.

1986. „Neka pitanja oko scenskog izvođenja vokalno-instrumentalne glazbe.“ *Zbornik XXXI Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije*. Скопје: Здружение на фолклористите на Македонија, 593–597.

RADOJIĆIĆ, Marko.

2014. „Prof. dr Alkis RAFTIS, predsednik Međunarodnog saveta za igru CID-UNESCO – intervju.“ <http://bgedtculture.blogspot.com/2014/09/alkis-raftis-predsednik-cid-unesco.html> (приступ 9. 1. 2015).

РАКОЧЕВИЋ, Селена.

2002. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
2004. „Шта је то игра? Етнокореолошки поглед на термилошка и концептуална одређења појма.“ *Дани Владе С. Милошевића*. Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука & Vedes Београд, 96–117.
2014. „Етнокореолошка делатност Оливере Младеновић.“ *Гласник Етнографског института САНУ LXII (2)*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности, 235–250.

РАКОЉЕВИЋ, Selena.

2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – disertacije. Sveska 2/2011. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
2013. „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia.“ *New Sound 41, 1/2013*, ed. Mirjana Veselinović-Hofman. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 58–86.
2014. а) „Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline.“ *Музикологија 17*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 219–244.
2014. б) „Rukopisna ostavština etnokoreologa i koreografa Jelene Doruđe.“ *Дани Владе С. Милошевића*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 388–405.

РАНКОВИЋ, Сања.

2001. „Прилог оживљавању српског сеоског певања и свирања – Етномузиколошки одсек Музичке школе „Мокрањац“ у Београду.“ *Pro musica*, бр. 165, јан–феб–март. Београд: Удружење музичких уметника Србије, 32.
2006. „Српски музички код на вратима Београда.“ *Магазин Фолклор*, бр. 10. Београд: Арт График, 62.

RANKOVIĆ, Sanja.

2016. „The role of formal music education in the process of professionalisation of rural traditional singing in Serbia.“ *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action: 4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, ed. Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of Music, University of Arts, 179–184.

RAFTIS, Alkis.

1999. „Fidelity instead of authenticity.“ <http://alkisraftis.orchesis-portal.org/index.php/fidelity-instead-of-authenticity> (приступ 9. 1. 2015)

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja.

1971. „Položaj tradicionalne kulture u suvremenom društvu.“ *Narodna umjetnost, godišnjak Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu*, knjiga 8, ur. Maja Bošković-Stulli, Marijana Gušić, Zoran Palčok i Vinko Žganec. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost, 3–17.

RIHTMAN, Cvjetko.

1975. „O mjestu i ulozi tradicionalne narodne umjetnosti u našem savremenom društvu“, *Narodno stvaralaštvo – Folklor*, Год. XIV, св. 53–56. Београд: Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, 105–108.

РИСТИЋ, Вера.

2002. „Ово мало чисте националне културе.“ Магазин *Фолклор*, бр. 4. Београд: Арт График, 56–57.

SAMSON, Jim.

2001. „Genre.“ *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 9, ed. By Stanlie Sadie. Oxford: Uxford University Press, 657–659.

SARGENT, Anthony.

1996. „More Than the Sum of its Parts: Cultural Policy and Planning in Birmingham.“ *Cultural Policy 2* (2). The Netherlands: Harwood Academic Publishers GmbH, 303–325.

SZENTPÁL, Mária Sz.

1967. „Csopartos néptánc-koreográfiák formai elemzése. [Formal analysis of group folk dance choreographies.]“ *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 77–112.

SKOVAN, Dušan i PERIČIĆ, Vlastimir.

1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

СКОВАН, Олга.

1965. „Сценска примена народних игара у ансамблу „Коло.““ *Годишњак игара Београда*, књ. XI–XII. Београд: Новинско издавачко предузеће „Седма сила“, 431–464.

СКОЧЕ, Стипе.

2003. „Навијачки фолклор.“ Семинарски рад. Београд: Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности.

SMIT, Antoni D.

1998. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.

СОХОРОВ, Арнольд Наумович.

1981. *Вопросы социологии и эстетика музыки II*. Ленинград: Советский композитор, 232–293.

SPARTI, Barbara.

2012. „Partitioning the terrain“: the importance of space in 15th-century Italian dance.“ *From field to text & dance and space: 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Anca Gurchescu, Csilla Könczei. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities. 195–198.

SREMAC, Stjepan.

2010. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Zagreb: Biblioteka Etnografija.

Српска музичка сцена.

Зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125-годишњице Народног позоришта. Прир. Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова и Катарина Томашевић, ур. Надежда Мосусова. Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд 1995.

STAVĚLOVÁ, Daniela.

2012. „Traditional dancing on the stage: seeking authenticity.“ *Dance, gender and meanings. Contemporizing traditional dance: 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová. Prague: Academy of Performing Arts, Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic, Study Group on Ethnochoreology ICTM, 249–256.

СТОИН, Елена.

1982. „За развитието на музикалнофолклорните жанрове.“ *Фолклор и историја*. Софија: Издателство на българската академия на науките, 76–112.

СТОЈАНОВИЋ, Весна.

2003. „Коло живота Олге Сковран.“ *Маџазин Фолклор*, бр. 5. Београд: Арт График, 32–36.

STOJKOVIĆ, Borivoje S.

1977. „Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera).“ *Teatron, časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, ur. Petar Volk. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, 13–23.

STRAJNER, Julijan.

1986. „Problemi prilaganja tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju.“ *Zbornik XXXI Kongresa Saveza folklorist Jugoslavije*. Skorlje: Здружение на фолклористите на Македонија, 553–556.

Studijní texty Konzervatoře Duncan Centre.

2005. *Čítanka světové choreographie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre.

SUBIN, Jelena.

2004. „Narodno kolo skoro bankrotiralo.“ <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:160068-Narodno-kolo-skoro-bankrotiralo> (приступ 22. 7. 2006).

2006. „Ne daj, kolo, da staneš.“ <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:186093-Ne-daj--kolo--da-stanes> (приступ 22. 7. 2006).

SHAY, Anthony.

1999. „Parallel traditions: state folk dance ensembles and folk dance in „The Field“. *Dance research journal* 31(1). University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance, 29–56.

2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power.* Middletown: Wesleyan University Press.

SCHECHNER, Richard.

1985. *Between Theater and Anthropology.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

2006. *Performance Studies: An introduction.* Second Edition. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

ТАПУŠКОВИЋ, Vasilije.

(b.p.) „Amaterizam u kulturi.“ http://www.rastko.rs/isk/isk_30.html (приступ 3. 3. 2006).

TARTALJA, Ivo.

1985. „Žanr.“ *Rečnik književnih termina.* Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 894.

TORP, Lizbet.

1990. *Chain and Round Dance Patterns. A Method for Structural Analysis and its Application to European Material.* Copenhagen: University of Copenhagen.

ТРЕНЕСКИ, Бошко.

2001. *Койачија: кореографија за фолклорен ансамбл.* Скопје: Ансамбл на народни игри и песни на Македонија „Танец“.

TURNER, Victor.

1989. *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre.* Zagreb: August Cesarec.

ЂАЛДОВИЋ, Мићо.

2006. „Наша ризница.“ *Маџазин Фолклор*, бр. 10. Београд: Арт График, 33–37.

FIELD, Syd.

2007. *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky.* Praha: Rybka Publishers.

FEARNOW, Mark.

2012. „Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre (review).“ *Theatre Journal*, Volume 64, Number 1, March 2012, pp. 138–139. Published by The Johns Hopkins University Press. http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/vo64/64.1.fearnow.html

FELFÖLDI, László.

2002. „Authenticity and Culture.“ *Authenticity – Whose Tradition?*, ed. by László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 110–129.

HANNA, Judith Lynne.

1992. „Dance.“ *Ethnomusicology an Introduction*, ed. Helen Myers. Macmillan Press, 315–326.

HASKELL, L. Arnold.

1945. *Ballet: A Complete Guide to Appreciation: History, Aesthetics, Ballets, Dancers*. London: Penguin Books.

HEWITT, Andrew.

2007. „Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics.“
www.tkh-generatir.net/sr/openedsourcesandrew-hewitt-choreography-a-way-thinking-about-relationship-aesthetics-politics

HOŘÍNEK, Zdeněk.

2008. *Drama, divadlo, divák z oboru drama, dramaturgie a autorská tvorba*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

HOFMAN, Ana.

2008. „Music of „working people“: musical folklore and the creation of Yugoslav identity.“
Musical folklore as a vehicle? ed. Mirjana Veselinović-Hofman. Belgrade: Serbian Musicological Society, International Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology, Faculty of Music Belgrade, 59–67.

2010. „Socialist stage: politics of place in musical performance.“ *New Sound* 36, II/2010. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 120–134.

HORTON, Endru.

2004. *Likovi – osnova scenarija*. Beograd: Clio.

HRISTIĆ, Ljubomir.

2009. *Antropologija folkloru u delu Richarda M. Dorsona*. Beograd: Univerzitet umetnosti, Filozofski fakultet.

HUTCHINSON GUEST, Ann.

2005. *Labanotation. A System of Analyzing and Recording Movement* (4th edition). New York and London: Routledge.

CERIBAŠIĆ, Naila.

2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

ČÍSAŘ, Jan.

2009. *Základy dramaturgie*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, DAMU.

ЦАЦЕВИЋ, Драгослав.

1988. „Начини и проблеми ревитализације народне орске традиције у Србији.“ *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ*. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 482–488.

DŽADŽEVIĆ, Dragoslav.

2005. *Igra*. Novi Sad: Prometej.

ДЖИДЖЕВ, Тодор. (DJIDJEV, Todor)

1997. „Савремени професионализам у интерпретацији и оживљавање фолклорног музичког наслеђа.“ *Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 428–431.

2005. *Bulgarian folk music*, ed. Chriker. Sofia: Publishing House „Videlina“.

ШАНТИЋ, Јелена.

1995. „Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора“, *Српска музичка сцена*, уред. Надежда Мосусова. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 501–510.

ШАРИФОВА, Салида Шаммед.

2010. „Понятие, механизмы и формы жанрового смешения в современной Романистике.“ Институт Литературы Национальной Академии Наук Азербайджана. http://actualresearch.ru/nn/2010_4/Article/philology/sharifova.pdf

ŠKREB, Zdenko.

1985. „Dramatizacija.“ *Rečnik književnih termina*. Београд: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 135.

ŠUVAKOVIĆ, Miško.

1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Београд: Srpska akademija nauka i umetnosti, Novi Sad: Prometej.

WILLIAMS, Drid.

2004. *Anthropology and the Dance*. Ten lectures. Second edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Анонимус.

„Суптилно прожимање традиционалног и савременог“. *Маџазин Фолклор*, бр. 4, Арт График, Београд 2002, 33–36.

Дискографија:

Живковић, Радојка.

2006. *Хармонико, љубави*. CD I–III. Аутор издања Димитрије Микан Обрадовић. ПГП РТС 406997.

Milanović, Žarko.

2005. *Zapisano u vremenu*. CD I–III. PGP RTS 406355.

Павковић, Љубиша.

2012. *Зайисано у времену*. CD I–III. ПГП РТС 408687 СОКОЈ.

Царевац, Властимир Павловић.

1997. *Народни оркестар Властимира Павловића Царевца (1954–1964)*. CD I–III. Аутор издања Димитрије Микан Обрадовић. ПГП РТС 403255.

Веб сајтови:

<http://www.rts.rs>
<http://www.kolo.rs>
<http://translate.google.com/#sr/en/scena>
<http://www.nova-akropola.rs/arhitektura%20grckog%20pozorista.htm>
<http://www.writingproject.fas.harvard.edu>
<http://www.studentskismet.com>
<http://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>
<http://www.sanu.ac.rs>
<http://www.artacademyplovdiv.com>
<http://www.unatc.ro>
<http://www.mtf.hu>
<http://www.hamu.cz>
<http://www.htf.vsmu.sk>
<http://clas.uiowa.edu/ccl/node/21>
<http://beogradskaka5anija.cyberfreeforum.com/t2094-recnik-pozorisnih-termina>
<http://www.narodnopozeriste.rs>
<http://www.publicdomainreview.org/collections/choregraphie-1701>

Интервјуи:

Десанка Ђорђевић, марта 2006. у Београду (Бајић 2006) и 17. јула 2011. у Београду.
Мирко Рамовш, јуна 2006. у Љубљани – Словенија (Бајић 2006)
 и 6. маја 2012. у Изоли – Словенија.
Милосав Татарих, 10. августа 2011. у Темишвару.
Владимир Марушин, 14. маја 2012. у Братислави – Словачка.
Владета Влаховић, 3. октобра 2012. у Београду.
Славко Митровић – Цале, 3. октобра 2012. у Београду.
Никола Рацков, 4. октобра 2012. у Београду.
Славица Михаиловић, 5. октобра 2012. у Крагујевцу.
Оливера Васић, 5. октобра 2012. у Крагујевцу.
Живка Грбић, 6. октобра 2012. у Београду.
Бруно Равникар, 12. јула 2013. у Љубљани.
Милан Граовац, 31. јула 2013. у Београду.
Бранко Мاستиловић, 13. августа 2013. у Београду.
Јанош Фугеди, 28. августа 2013. у Будимпешти.
Војин Марковић, 28. априла 2015. у Београду.

Горан Марковић, 28. априла 2015. у Београду.

Душан Шапоња, 26. маја 2015. у Београду.

Јасмина Шефер, 14. јуна 2016. у Београду.

Србољуб Нинковић, 16. јуна 2016. у Београду.

Слободан Прокић, 17. јуна 2016. у Београду.

Милан Мартић, 18. јуна 2016. у Београду.

Други извори:

Статут Удружења кореографа народних игара Србије (УКНИС), Београд, 2005.

Катедра за музикологију и етномузикологију, Факултет музичке уметности, Београд 1997.

Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, CD-ROM, ur. Marko Babac, Univerzitet umetnosti Beograd, 2002, pojam Scena.

Семинари 1990 – 2005, Центар за проучавање народних игара Србије, ФМУ Београд, Београд 2005.

Proceedings for the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. (2012) Cluj, July 10–16, 2006. Ed. Elsie Ivancich Dunin, Anca Giurchescu, Csilla Könczei, Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities.

Каталоги Национални Ансамбл Коло. Београд, 2008 и из 1998.

Etnoumlje 2012, br. 19–22. *World music u Srbiji: Prvih 30 godina, 1982–2012*. Jagodina: World music asocijacija Srbije.

La Chine, Encyclopédie par l'image. Paris: Nachette, 1958: 46.

Магазин Фолклор, три прилога *Специјал*, 2004 и 2005.

Проектиције Европске смотре српског фолклора дијаспоре и Срба у региону, 2010.

О књизи су рекли...

Сценска презентација народне игре својеврстан је пандан Мокрањчевим руковетима, а потом у свом развоју и сложенијим облицима, за које је заједничко то да се заснивају на фолклорној инспирацији. Почевши од цитата, како на музичком, тако и на играчком плану, и сценска презентација народне игре временом се од њега одвојила, изнедривши различите, неретко веома развијене музичко-сценске облике.

Тиме се, али и многим другим особинама сценске презентације народне игре, у својој књизи детаљно и студиозно бави Весна Бајић Стојиљковић. Говорећи о еволуцији овог „жанра“, она указује на три његова основна облика: сплет, драматизацију и варијацију. Они су у књизи разматрани са разних аспеката, сконцентрисаних у две групе и названих: структурално-семантички параметри и синтаксичко-формалне стратегије. Избор и број игара, форма, просторна композиција, музика, драмска игра и други, с једне стране, и оно што се овде назива наративом (у том контексту говори се о игри, а и музици), с друге, умногоме појашњавају и на неки начин доводе у ред елементе који чине сценску презентацију, што помаже да се она схвати како просторно, тако и дијахронијски.

Иако ову појаву у нашој култури у њеном трајању не одликује сталан узлазни ток, сценска народна игра је, то се види из књиге Весне Бајић Стојиљковић, временом ипак доживела свој развој, што је несумњива последица промене „културних потреба“ оних којима је овај облик уметничког стваралаштва упућен.

*др Димитрије О. Големовић, етномузиколог и композитор
редовни професор Факултета музичке уметности у Београду*

Ово монографско дело др Весне Бајић Стоиљковић оригинални је научни допринос српској и европској етнокореологији и етномузикологији, као и јединствени допринос српској хуманистици у целини. Резултат је ауторкиних дугогодишњих преданих истраживања у садејству са њеним практичним искуством у постављању фолклорних игара на сцену. У фокусу ове обимне студије су *кореографије народне игре* (КНИ); ауторка је, сходно свом истраживачком искуству, увела овај термин у српски научни дискурс, у циљу именовања појма извођења традиционалних плесова на сцени.

Књига представља први синтетички рад ове врсте у домаћој етнокореологији, са темељно елаборираним појмом сценског приказивања традиционалне игре, историјским фазама развоја његових форми, објашњењем жанрова и поджанрова КНИ, као и са обимним анализама елемената КНИ и њихових међуодноса. КНИ ауторка сагледава холистички, као јединствени спој кинетичких, просторно-визуелних и музичких елемената. Узимајући за основ методу структурално-формалне анализе музичких облика, она је примењује на све структурне елементе КНИ као синкретичне целине, омогућујући компаративно сагледавање њихове просторне и музичке компоненте. Основни аспекти КНИ сагледани су кроз анализе укупно девет одабраних примера, разврстаних и образложених према жанровима КНИ којима припадају: *силетиа*, *драматизације* и *варијације*. У овим равнима, ауторка минуциозно образлаже садејство структурних елемената КНИ.

Посебан допринос монографије јесте у успостављању везе између структурних елемената КНИ као ауторских дела и друштвено-историјских околности у којима су оне настале и живеле на сцени, узимајући у обзир и рецепцију код публике. На тај начин ова студија, својим универзалним закључцима ослоњеним пре свега на резултате структурне анализе, отвара пут и ка интердисциплинарним етнокореолошко-етномузиколошко-социолошким сагледавањима, али и разматрањима у домену естетике, нарочито кад је реч о сферама професионалних и аматерских стваралачких кореографских деловања.

*др Јелена Јовановић, етномузиколог
Дописни члан САНУ
Виши научни сарадник Музиколошкој институцији САНУ*

Сви облици подражавања и имитације су последица човекове потребе да партиципира у неком вишем трансцендентном поретку.

Ритуал и обред тако представљају дисконтинуитет реалности, суспензију реалног времена и *ex-stasis* учесника, који свој идентитет замењују, маскирају, поништавају или трансформишу.

Весна Бајић Стојиљковић у својој књизи полази од ове премисе која је заједничка за све облике сценског постојања. Ауторка смешта народну игру и музику у шири контекст, препознајући иманентну наративну компоненту као парадигматски слој, везан за концепт промене у времену (почетак – средина – крај).

На тај начин и сама тема и методолошки и концептуално бива измештена из уских оквира етнологије и музикологије и смештена у корелацију са свим облицима представљачких уметности. То је, рекао бих, отворило нове видике и могућност у разумевању сценског аспекта народне игре у кључу невербалних и неакустичких знакова комплементарних музичким.

У времену интертекстуалности и референцијалности, границе жанрова, родова и уметничких области нестају, садржај се прелива кроз све медије и начине. Рад Весне Бајић Стојиљковић даје веома квалитетну теоријску основу за нове праксе у којима је немогуће (а и непотребно) повлачити границе. Ова је књига изузетна инспирација музичким и сценским ствараоцима и путоказ у нове синтезе.

*др Небојша Ромчевић, драматург и шеф-роло
редовни професор Факултета драмских уметности у Београду*

БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Весна Бајић Стојиљковић (25/5/1979) је дипломирала 2006. и докторирала 2017. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду. Њеним дипломским, а посебно докторским радом иницирано је ново поље истраживања у етнокореологији и етномузикологији у Србији – *сценска народна игра и музика*. Покренула је истоимени студијски програм на Институту за уметничку игру у Београду где предаје етнокореологију и кореографску композицију. На Академији за плес Универзитета Алма Матер Еуропа у Словенији предаје кореологију; стручна је сарадница Јавног фонда Републике Словеније за културне делатности (JSKD) и уметнички руководилац и оснивач Академског културно-уметничког друштва „Коло“ у Копру.

Подучава српској традиционалној игри, певању и свирању на хармоници. Активно се бави свирањем на хармоници у дуету са супругом Сашом Стојиљковићем. Бави се кореографијом народне игре у теорији и пракси, одржава предавања и семинаре за традиционалну народну игру и њену сценску примену, и оцењује фолклорне ансамбле на регионалним, државним и европским смотрама и фолклорним фестивалима.

Од 2006. године активно учествује на међународним етномузиколошким и етнокореолошким симпозијумима у земљи и иностранству, објављује радове у научним часописима и тематским зборницима од националног и међународног значаја. Чланица је Културног и етномузиколошког удружења „Folk Slovenija“ и најеминентнијих светских удружења за етномузикологију и етнокореологију (ICTM - Међународни савет за традиционалну музику и ISKL - Међународни савет за Лабанову кинетографију). Коауторица је двеју монографија о српским кореографима народне игре, *Десанка Деса Ђорђевић* (2014) и *Маестро Бранко Марковић* (2017).

AUTHOR'S BIOGRAPHY

Vesna Bajić Stojiljković (25/5/1979) graduated in 2006 and received her PhD in 2017 from the Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. Her graduation, and especially her doctoral thesis, initiated a new field of research in ethnochoreology and ethnomusicology in Serbia – *stage folk dance and music*. She established a study program of the same name at the Belgrade Dance Institute, where she teaches ethnochoreology and choreographic composition. She teaches choreology at the Dance Academy of the University of Alma Mater Europaea in Slovenia. She has been an expert associate of the Public Fund of the Republic of Slovenia for Cultural Activities (JSKD) and artistic director and founder of the Academic Cultural and Artistic Society »Kolo« in Koper since 2007.

Vesna teaches Serbian traditional dance, singing and playing the accordion. She is actively involved in playing accordion in a duo with her husband Saša Stojiljković. She is engaged in folk dance choreography in theory and practice, holds lectures and seminars for traditional folk dance and its stage application, and evaluates folklore ensembles at regional, national and European reviews and folklore festivals.

Since 2006 she actively participates in international ethnomusicological and ethnochoreological symposia at home and abroad, and publishes papers in scientific journals and thematic publications of national and international importance. She is a member of the Cultural and Ethnomusicological Association »Folk Slovenia« and the most eminent international associations for ethnomusicology and ethnochoreology (ICTM - International Council for Traditional Music and ICKL - International Council for Kinetography Laban). She is a co-author of two monographs about the Serbian folk dance choreographers *Desanka Desa Đorđević* (2014) and *Maestro Branko Marković* (2017).

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

781(497.11)
793.3(497.11)

БАЈИЋ Стојиљковић, Весна, 1979-

Сценска народна игра и музика : процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији : [етнокореолошка и етномузиколошка студија] : [докторска дисертација] / Весна Бајић Стојиљковић. - Београд : Музиколошки институт САНУ = Institute of Musicology SASA, 2019 (Београд : Графолик). - 511 стр. : илустр. ; 25 cm

“Монографија ... резултат је рада на пројекту Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (ОИ 177004).” --> колофон. - Тираж 200. - Стр. 505-507: О књизи су рекли --- / Димитрије О. Големовић, Јелена Јовановић, Небојша Ромчевић. - Биографија ауторке ; Author's biography: стр. 508-509. - Summary: Stage folk dance and music. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 477-504.

ISBN 978-86-80639-43-7

а) Етномузикологија

COBISS.SR-ID 282214156