

Маја Красин

beksi85@yahoo.com

Традиционална игра на сцени

Апстракт:

Истраживање укуса публике и играча кроз анкетни лист и интервју трајало је више од годину дана (20.мај 2010 – 12.јун 2011), а тежиште упитника било је да се добије увид у познавање и препознавање наше играчке традиције на сцени. Пажња је била посебно усмерена на јавне догађаје, концерте, смотре и фестивале на којима су учествовала културно-уметничка друштва из различитих делова Србије и дијаспоре. Идеја за овакво истраживање је произашла из анализе репертоара на концертима, смотрама и фестивалима, која је показала да је највећи број кореографија са простора југоистока Србије. Проблем који ме је занимао је како и на који начин су кореографије појединих етнокоролошких целина успеле да потисну кореографије других делова Србије у тој мери да готово нестану са репертоара културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори. Предмет истраживања у упитнику намењеном за обе циљне групе се своди на: анализу укуса, ставове и реакције у току извођења кореографије, пресудне елементе у кореографијама за допадање код циљних група и информисаност, односно познавање играчке традиције на простору Србије. На крају текста, биће изложено неколико предлога на који начин се може спречити даље мултипликовање кореографија са одређеног простора Србије.

Кључне речи:

традиционална игра, публика, играчи, испитивање, атрактивност, спектакл, кореографије, југоисточна Србија, културно-уметничка друштва, фестивали.

Уводне напомене

Проблем

Као редовни посетилац концерата културно-уметничких друштава (у даљем тексту КУД), смотри и фестивала које се одржавају широм Србије имала сам прилику да приметим да се неке кореографије стално понављају и да постају „обавезни“ део програма, док приказ народних игара из других делова Србије све више нестаје са сцене. Из тог разлога, желела сам да испитам колико су публика и играчи свесни овакве појаве, да ли могу да препознају узрок због којег се створио једноличан фолклорни извођачки репертоар и како повратити жељу и вољу за релативно подједнаким извођењем народних игара из свих крајева Србије на сцени.

Истраживање укуса публике и играча кроз анкетни лист и интервју трајало је више од годину дана (20.мај 2010 – 12.јун 2011), а тежиште упитника било је да се добије увид у познавање и препознавање наше играчке традиције на сцени. Такође, неоспорно је да су ове две групе испитаника међусобно повезане и да подстичу једни друге, кад је у питању доживљај играча при игрању одређених кореографија који је у неким примерима подстакнут и реакцијом публике на исте, што на неки начин утиче на одабир сценског репертоара. Анализом репертоара на концертима, смотрема и фестивалима, приметила сам да је највећи број кореографија са простора југоистока. Проблем који ме је занимао је како и на који начин су кореографије појединих етнокореолошких целина успеле да потисну кореографије других делова Србије у тој мери да готово нестану са репертоара културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори. Пажња је била посебно усмерена на јавне догађаје, концерте, смотре и фестивале на којима су учествовала културно-уметничка друштва из различитих делова Србије и дијаспоре.

Смотре и такмичења на којима је спроведено анкетаирање циљних група

Смотре фолклора у Србији немају велику и дугу традицију. Интересовање за неговање народног стваралаштва се развија након Другог светског рата. Готово у сваком селу је тада основана група са задатком да одабере најлепше и најкарактеристичније игре и песме свог краја, избегавајући фолклор других крајева. „Ova orijentacija ka svom izvornom folkloru bila je temelj iz koga su kasnije izrasli skoro svi festivali izvornog folkloru u Srbiji“ (Petrović i Zečević 1976).¹ Број манифестација је годином све више растао, међутим данас се то искристалисало у неколико стабилних општинских, зонских и два републичка такмичења, која се одржавају једном годишње, изузев неколико примера који се одржавају сваке друге године (фестивал музичких друштава Војводине у Руми и фестивал фолклорних ансамбала културно-уметничких друштава у Пожаревцу). Истраживање је спроведено на шест догађаја: Панчево, Зонска смотра музичко фолклорног стваралаштва одраслих Јужног Баната (20.мај 2010), Брчко, 15. смотра српског фолклора дијаспоре (22.мај 2010), Рума, 47. фестивал музичких друштава Војводине Рума (16-17.октобар 2010), Пожаревац, 15. фестивал фолклорних ансамбала културно-уметничких

¹ Radmila Petrović i Slobodan Zečević, *Narodna muzika i igra na smotrama u Srbiji, Rad XXIII kongresa SUFJ (Slavonski Brod 1976. godine)*, Zagreb, Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1981, 283.

друштва Србије (24-27. новембар 2010), Београд, Балканска одисеја у извођењу националног ансамбла „Коло“ (24. децембар 2010), Београд, 16. Европска смотре српског фолклора дијаспоре и Срба у региону (11-12. јун 2011).

Предмет и садржај испитивања

У најкраћем, предмет истраживања у упитнику намењеном за обе циљне групе се своди на: анализу укуса, ставове и реакције у току извођења кореографије, пресудне елементе у кореографијама за допадање код циљних група и информисаност, односно познавање играчке традиције на простору Србије. Оваква истраживања омогућују да се упозна на ближи и прецизнији начин шта публика и играчи воле да гледају/играју и због чега. С друге стране, занимало ме је колико и у којој мери публика може да упозна играчку традицију сваког краја Србије на оваквим манифестацијама и колико играчи знају о играма које играју.

Методологија

„Фолклор схватамо и проучавамо као уметничко дело, али једно-временно и као друштвену појаву“, (Горгеску 1966).² Из тог разлога требало је приступити и другачијим методама истраживања, односно методи анкете преузетој из социологије.³ За постизање добијања неопходних резултата најбоље је користити више техника. У истраживању су коришћене две методе: *метода анализе* и *метода испитивања*.

Инструмент

Инструмент (упитник) овог садржаја није раније коришћен у етномузиколошким и етнокорееолошким истраживањима, било у целини

² А. Горгеску, Еволуција народне игре и методика њеног испитивања у садашњим друштвеним условима, *Рад XIII-ог конгреса СФЈ (Дорјан, 1966. година)*, Скопје, 1968, 550.

³ У свим емпиријским истраживањима са озбиљним научним претензијама настоји се да се прикупи што обимнија релевантна емпиријска научна евиденција. У ту сврху се користе различите истраживачке технике. Избор техника за прикупљање података врши се у складу са природом проблема и постављеним задацима истраживања. Како би се прикупили сви битни елементи предмета истраживања неопходно је да се у социолошким истраживањима користи више техника.

или неким деловима. Упитник се састојао из два дела, са затвореним и отвореним питањима. Први део садржи питања из којих се сазнаје предмет испитивања, а други део обухвата на социо-демографске податке. Упитник за све циљне групе је био анониман.

Узорак

Специфичност теме истраживања није постулирала репрезентативност узорка у односу на популацију Србије и ван ње. Другим речима, „пројекат“ узорка захтева испитивање оних који о овој теми имају шта да кажу, за разлику од нпр. јавномњењског типа испитивања где се захвата много шири део грађанства. С друге стране, проблем није шта становништво зна да каже о „фолклору“⁴, него како га доживљава када је постављен на сцену и у одређеном тренутку какве су реакције публике. Такође, за релевантност испитаног узорка није била пресудна структура респондената. Зато је основни „скуп“ за ово истраживање ограничен:

Спонтаном селекцијом људи (они који су релативно чести посетиоци оваквих дешавања, и они који се баве овом сценском уметношћу)

Временом (20.мај 2010 – 12.јун 2011) и
Поводом (смотре, фестивали, концерти)

Узорак није димензионисан, већ је заснован на добровољној бази испитаника. Укупно урађених упитника намењених за истраживање мишљења публике је 310 и 211 за играче. Ограничења у старосној граници нису постојала. У сваком случају, величина узорка и презентована структура личних обележја није била од пресудног значаја за релевантност добијених резултата који следе.

Анализа и резултати истраживања

Публика

1. Испитаници концерте, смотре и фестивале културно-уметничких друштава најчешће посећују више пута годишње (56,1%), затим једном месечно (19%), једном годишње (16,5%), а најмање је оних који су први пут посетили овакве догађаје (8,4%).

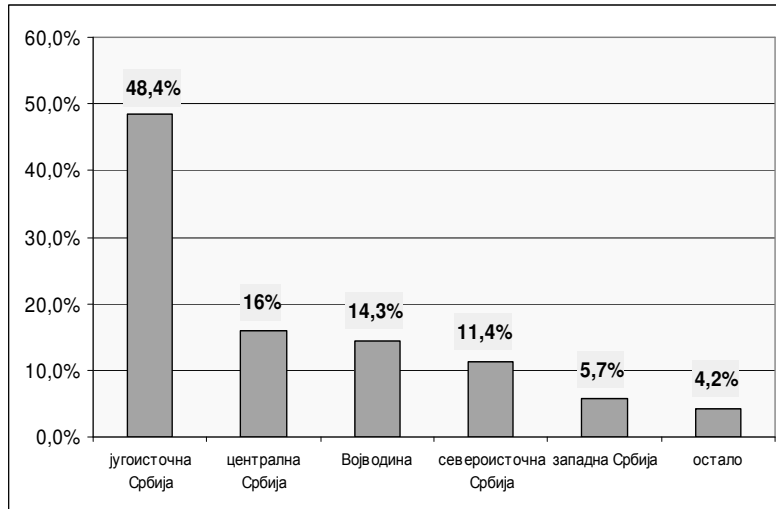
2. Највише је испитаника у публици којима неко игра или свира у КУД-у (62,3%), док је много мањих они који немају никог од позна-

⁴ Реч „фолклор“ у данашњем свакодневном говору има шире значење од оног који се помиње у литератури. Најчешће се односи на глагол *играње*, или именицу *народна игра*.

ника у ансамблима (37,7%). Вероватно би слика учесталости долазака на фолклорне концерте, смотре и фестивале била другачија, мања, да испитаници немају неког из своје ближе родбине, комшилука, итд. који играју или свирају у КУД-у, па због њих већина долази на концерте, смотре и фестивале.

3. Један од првих и најважнијих циљева истраживања мишљења публике је да сазнам игре из ког краја воле највише да гледају. Публика највише воли да гледа игре из југоисточне Србије (48,4%), затим централне Србије (16%), Војводине (14,3%), североисточне Србије (11,4%), западне Србије (5,7%) и остало (4,2%). Ово питање постављено је као отворено, тј. нема понуђених одговора. На овај начин стичемо увид у познавање појединих кореографија од стране публике, да ли кореографије поистовећују са одређеним крајем Србије, да ли неки крај више познају, односно знају да наведу/именују више кореографија, као и који се крајеви Србије најмање помињу у одговорима. Одговори су распоређени на етнокореолошке целине које је поделила др проф Оливера Васић на основу играчког наслеђа у Србији, а чије се детаљне границе и омеђивање играчког простора налазе у књизи „Избор народних игара у Србији и Срба ван Србије“.⁵ Респонденти се нису увек опредељивали само за једну алтернативу. Укупан број испитаника од 310, дало је 430 одговора.

4.



⁵ Оливера Васић, Избор народних игара Србије и Срба ван Србије, *Народне игре Србије (грађа бр.27)*, Београд, Центар за проучавање народних игара Србије ФМУ Београд, Краља Милана 50, 2005.

Игре из централне Србије испитаници наводе само као такве, или као игре из Шумадије. Затим, игре из Војводине публика препознаје као игре из Баната, Срема и Бачке. Игре североисточне Србије само као такве, или као влашке игре, а игре из западне Србије се у свести публике ипак на више области деле (7). Интересантно је колико је публика кроз ове одговоре показала познавање играчке традиције југоисточне Србије, коју у односу на претходне целине зна да подели на 18 области. У овој категорији, најзаступљенији одговори су *игре из Врања*. Игре из Босне и Херцеговине, Македоније, Мађари и Румуни, Гламочка кола, Грмеч итд. које су испитаници наводили сврстани су у опцију остало.

Основни разлози због чега воле да гледају игре које су навели у својим одговорима су различити. Игре из југоисточне Србије воле јер су темпераментне, брзе, динамичне и атрактивне (31,2%), игре централне Србије због ношње (20,4%), игре Војводине јер су одатле родом (34,8%), игре североисточне Србије због темпераментности, динамичности и атрактивности (30,3%) и игре западне Србије због стила и песме (18,5%).

Ретко ко од испитаника опажа стил играња, чак и у оним етноко-реолошким целинама које су карактеристичне по разноврсности у стилу играња (југоисточна Србија). Верујем да у свести публике није јасно изграђен појам „стил игре“ већ га поистовећују са темпом, брзином и динамичношћу. Кореографије се данас, посебно из југоисточне Србије изводе у веома брзом темпу, „слике“ се брзо мењају, играчи „прелећу“ са једног краја сцене на други, и на публику најјачи утисак оставља брзина која се како сазнајемо из одговора испитаника повезује и са добром увежбаномшћу играча. Ове кореографије због свега наведеног представљају у свести публике врло тешке и захтевне игре. Публика обраћа пажњу на сцену и динамичност која се одиграва на њој, а да на друге основне карактеристике извођења народних игара на сцени не обраћа пажњу, вероватно јер их и не познаје тако добро, па је теже и да се изрази у одговорима. Даље, јако мали број испитаника обраћа пажњу генерално на музику у свим наведеним етноко-реолошким областима, што само потврђује да је публици израженије чуло вида у односу на чуло слуха.

С обзиром на то, да је највећи број испитаника са подручја Војводине, стекла сам увид у микроструктуру публике Војводине. Код њих је врло изражен локалнпатриотизам проузрокован експанзијом кореографија југоисточне Србије на сцени, па су свесни да се на тај начин угрожава учесталост извођења народних игара из Војводине а самим тим и проблем очувања њихове традиције и њено преношење.

4. Други циљ који је постојао у истраживању је да сазнам на које елементе публика обраћа пажњу у току извођења кореографије. Испитанике у кореографијама најпре привуче ритам и темпо (22,6%), па

тек онда музика и увежбаност играча (20,3%). Могуће да је разлог томе што се ритам сматра претходником у односу на мелодију. То је лако доказати, јер историјски и индивидуално примитивне културе и мала деца прво развијају осећај за ритам, а тек касније стварају једноставну, па онда и све сложенију мелодику. Затим, значај темпа је доказан тиме што чак ни образовани музичари не могу да прате музички ток уколико је темпо спор или брз, (Antović 2004).⁶ Анализирајући састав оркестра за сваку етнокореолошку целину посебно, приметила сам да само народне игре југоисточне Србије прати ударачки инструмент - гоч. У овом контексту он има улогу одређивања ритма и темпа, који је често врло брз, па се из тог разлога на музику и не може толико обратити пажња, а својим жестоки, грубим и врло често драматичним звуком неоспорно утиче на чула гледалаца. Звук не постоји ван контекста драмске радње. Тек у односу са извођачима, аутором кореографија, савременим техничким достигнућима и гледаоцима, он добија своје право значење. Коришћењем звучних ефеката која подржавају атмосферу на сцени коју праве извођачи постиже се изузетно јак драмски ефекат који се директно емитује на гледаоце. Другим речима, звуком се може манипулисати публика (Kej i Lebreht 2004).⁷ Такође, не треба занемарити ни време у којем живимо данас које социолог културе Ратко Божовић дефинише као брзо и досадно време у којем се људи ужасно досађују и на различите начине покушавају да нађу разоноду.⁸ У овом случају, то се манифестује управо жељом за гледањем брзих и атрактивних народних игара југоисточне Србије које путем чула, ударачким инструментима, *подстичу уживање и допадање без уметничке потребе за промишљањем, омогућавајући „привремено бекство“ из стварности нудећи заборав и утеху, скрећући поглед и свест из света сукоба, зебње и неправди у свет непосредног задовољства* (Крстановић 2010).⁹ Бубањ, гоч се сматра најбољим инструментом махнитости. Ако постоји неки инструмент који може да „уздрма наше живце“ онда је то бубањ. Осим тога, он је особит инструмент ритма па према томе и игре. Постоји веровање да је

⁶ Mihailo Antović, Psihološki opis ritmičkih odnosa, *Muzika i jezik u ljudskom umu*, Niš, niški kulturni centar, 2004,52-53.

⁷ Dina Kej i Džejms Lebreht, Funkcija i namera zvuka, *Zvuk i muzika u pozorištu*, Clio, Beograd, 2004, 27-36.

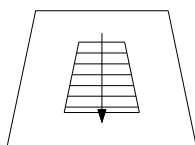
⁸ Предавање на тему „о доколичарењу и хедонизму“ на којем је говорио социолог културе Ратко Божовић, одржано је 03.02.2011 у галерији Озоне у Београду.

⁹ Мирослава Лукић Крстановић, Теорија спектакла, теоријско мапирање, *Спектакли XX века (Музика и моћ)*, Београд, Етнографски институт САНУ, Београд, 2010, 20.

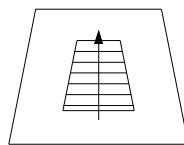
бубањ кадар да физички, такорећи механички избаци људе ван њих самих (Руже 1994).¹⁰

У одговорима, публика најмање пажње обраћа на игре које чине кореографију (14,2%). У брзим кореографијама, играчки обрасци се не могу лепо видети, играчи брзо мењају места, корак и његове варијанте се брзо смењују, пре него што је око публике стигло да перцепира промену на сцени. Кореографије где се кораци јасније могу видети, публика доживљава као споре и неатрактивне кореографије, за које је неколико њих написало да су „традиционалне и изворне кореографије“. Оваквим кореографијама, највише се сматрају игре из западне Србије, Војводине и централне Србије, односно кореографије где је темпо игре мало умеренији и спорији.

5. Анкетирана публика воли да реагује у току извођења кореографије (80,8%), јер их на то подстиче атмосфера, емоције, енергија и доживљај који им играчи преносе са сцене (26,7%), а и увежбаност играча има велику улогу у креирању реакције код публике (24%), док је музика и даље врло запостављена у свести публике (12,3%). Посматрајући реакције публике на самим теренима, приметила сам да њихова реакција следи увек после изведене песме. Затим, публика реагује и на одређена кореографска решења. Полазак играча напред према „рампи“¹¹ (сл.1) изазива шок и веома јак утисак код публике, док одлазак у позадину умањује утисак (сл.2), иако се у оба случаја играчи крећу по истој линији.



сл.1



сл.2

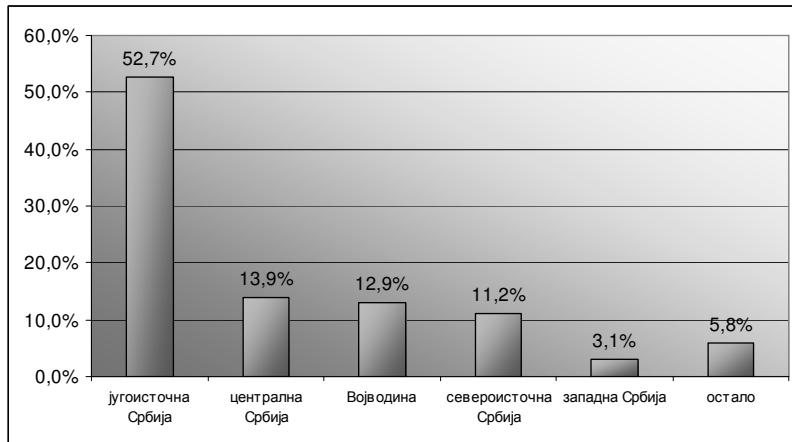
Следећа кореографска слика на коју је публика реаговала на истраживачким теренима јесу вртње играча на сцени, било соло било у пару да се изводе. Даље, требало би истаћи да публика јаче реагује на играње мушког дела ансамбла у односу на женски, вероватно јер је њихово играње за нијансу енергичније у односу на женско. Иако публику, судећи по одговорима, музика не подстиче на реакцију, приметила сам да исте кореографије изведене од стране различитих ансам-

¹⁰ Жилбер Руже, Удараљке и бубањ, *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Нови Сад, издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1994, 205-207.

¹¹ „Рампа“ је кореографска слика у којој су играчи распоређени у леси, дијагонално или лицем према публици.

бала са различитим музичким аранжманима као и саставом инструмената у оркестру, изазивају одређене реакције публике.

Које их кореографије подстичу на реаговање, носи једно од већих тежишта упитника. Највише њих је одговорило: игре са југоистока Србије (52,7%). Много мање је одговора за централну Србију (13,9%), игре из Војводине (12,9%), игре североисточне Србије (11,2%), игре западне Србије (3,1%) и остало (5,8%).



Дакле, публика сматра да је најбоља енергија, атмосфера, доживљај који играчи преносе са сцене у кореографијама из југоисточне Србије. Слична питања постављена су и играчима како би се упоредили одговори.

Играчи

Пре него што изложим резултате истраживања код играча, требало би дефинисати термин „фолклор“ који испитаници, посебно играчи данас користе у свом свакодневном говору врло често. Реч „фолклор“ створио је енглеz Вилијам Џон Томас 1846. године и предложио да се њоме означају народни обичаји, представе, предања и веровања нешколованог народа и да она буде назив науке, која се бави проучавањем преостатка старих обичаја и веровања у данашњем друштву (Žganec 1962).¹² Као научна грана фолклор је временом ширио своје значење и свој предмет рада. Такође је почео да се неодређено и произвољно употребљава па данас све чешће у свакодневном, неформалном говору се чују фразе као што су „бави се фолкло-

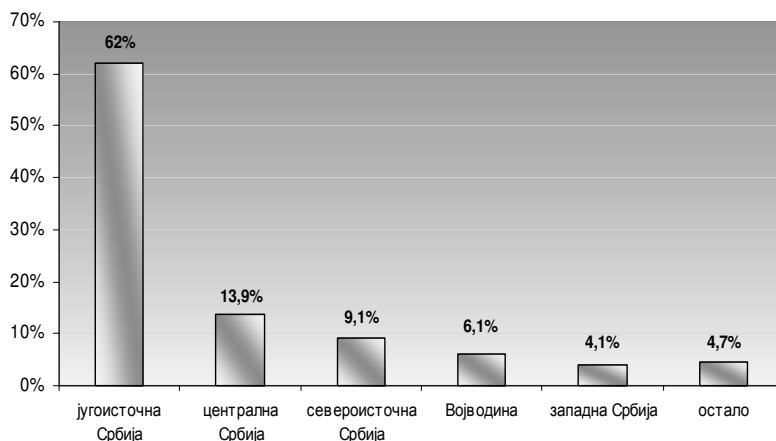
¹² Vinko Žganec, *Око дефиниције фолклора*, *Zvuk br.52 (jugoslovenska muzička revija)*, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1962, 145.

ром, тренира фолклор, игра фолклор или иде на фолклор“. У овом контексту термин „фолклор“ данас представља само игру или „играње“ народних игара у КУД-овима.

1. Највећи број испитаника игра више од 5 или 10 година (89,1%) и може се рећи да су то већ оформљени играчи. Мали број њих је као активан играч више од годину дана (10,4%), а најмање оних који играју тек пар месеци (0,5%).

2. Један од основних разлога због којих су испитаници почели да играју у неком КУД-у је љубав према народним играма (36,1%), затим друштво (29,9%), путовања (23,9%), неко из породице већ игра (7,7%) и на крају су други неки разлози (2,4%).

3. Један од основних циљева испитивања био је да сазнам шта играчи воле највише да играју. Питање је постављено као отворено, без понуђених одговора, из истог разлога који је наведен код публике. Укупно је добијено 295 одговора. Анкетирани су убедљиво највише навели народне игре југоисточне Србије (62%), затим централне Србије (13,9%), североисточне Србије (9,1%), Војводине (6,1%), западне Србије (4,1%) и остало (4,7%).



Када је реч о бољем познавању одређене етнокореолошке целине и области које је чине, ситуација је слична као и код публике, а што је супротно од пожељног, јер играчи као активни учесници су неко ко представља народне игре одређених крајева Србије и требало би да буду упознати шта играју и игре из ког краја или области Србије. Играчи најбоље познају крајеве југоисточне Србије, јер знају да их поделе на 14 области, док народне игре централне Србије деле на дупло мањи број, а неколико њих је навело области југоисточне Србије сврставајући их у игре централне Србије. Народне игре Војводине и западне Србије деле на 5 кореографија, а најмање познају ко-

реографије из североисточне Србије, укупно 4 кореографије су наведене.

Основни разлози због којих воле да играју игре које су навели већином су слични. Игре из југоисточне Србије јер су темпераментне, брзе, атрактивне и динамичне (39%). Игре централне Србије, јер су карактеристичне, брзе и лепе игре (64%). Народне игре из североисточне Србије такође највећи број испитаника сматра да су темепрементне и атрактивне (26,7%), док игре из Војводине (23,8%) и западне Србије (23,1%) воле због карактеристичних и лепих корака.

Ова група испитаника још мање обраћа пажњу на музику генерално за све етнокореолошке целине у односу на публику. Иако је управо музика та која директно покреће играче, нераздвојни елемент игре, играчи нису свесни тога, бар из ових анализираних одговора. Стил игре готово да ниједан испитаник није навео. Поставља се питање, да ли су играчи уопште свесни стила играња, музике, или играју како им је најлакше, оптерећени да постигну све што се захтева од њих у брзом темпу, а све због аплауза у публици. Играчи на подручју Војводине за разлику од публике, не наводе експанзију југоистока и није изражен локалнпатриотизам.

4. Већини играча је битан карактер учествовања када наступају (42,2%). Мањи број испитаника се изјаснио да им то није битно (35,1%), можда (14,7%) и не зна (8%).

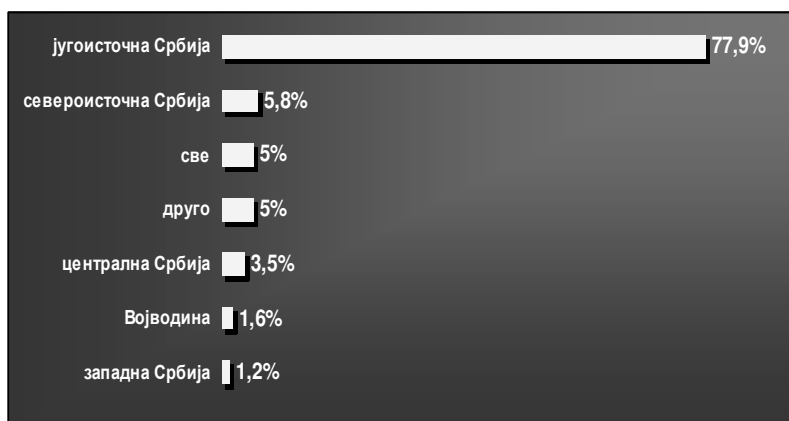
5. Други битан циљ овог истраживања је да сазнам који су то елементи у кореографији најбитнији за играче. Одговори су у супротности са одговорима које су испитаници дали на друго питање односно да су почели да играју у КУД-у због љубави према народним играма, јер су игре по броју датих одговора на последњем месту (12,5%), док прво место релативно деле ритам и темпо (24,8%) и ношња (24,6%). Музика је на трећем месту (21,6%), а увежбаност играча на четвртом (15,5%).

6. Без обзира на чињеницу да су кореографије са југоистока најзаступљеније у репертоарима КУД-ова, највише одговора на питање које игре би волели да играју, а које нису постављене у њиховим КУД-овима су игре југоисточне Србије (35,8%), а међу њима најтраженије игре из околине Врања (28,6%). Велико је интересовање за игре са бивших простора Југославије (25,8%) а највише одговора је за игре Македоније (40,8%). Затим следе игре из Војводине (16,8%), западне Србије (7,9%), североисточне Србије (6,8%), централне Србије (4,2%) и игре из света (2,6%).

7. Желела сам да сазнам да ли показана наклоност према одређеним народним играма утиче на труд играча у току играња. Већи број испитаника је одговорио да се више труди у игрању народних игара које више воле (35,1%), а да је то небитно, одговорило је (30,3%). Велики број испитаника се определио за опцију да се можда

више труди у игрању народних игара које више воли (28,4%), а само (6,2%) је остало потпуно неутрално.

8. Играче највише додатно мотивишу у току играња и реакције публике (94,3%), док је мали број одговорио да их реакције публике не мотивишу (5,7%). По њиховој процени публика највише реагује на игре из југоисточне Србије (77,9%), а много мање на игре из североисточне Србије (5,8%), на све игре (5%) и друге (5%) под којим се подразумевају игре ван територијалне границе Србије, централна Србија (3,5%), Војводина (1,6%) и на крају западна Србија (1,2%). С обзиром на овакве податке, није чудно што се као најтраженије игре за постављање у КУД-овима траже управо игре југоисточне Србије, јер се данас сматра да што је већи и јачи аплауз то су кореографије успешније. Тако се у неким кореографијама праве и специјални додаци, тзв. „финале“ састављено од најатрактивнијих играчких образаца југоисточне и североисточне Србије, који се игра када публика тражи „бис“ на сцени, а неретко је и у обавезном делу кореографије.



Завршна разматрања

Основни закључци који се могу извести са свих шест терена по свим релацијским групама и збирно, које игре испитаници воле највише да гледају/играју, или у извођењу којих кореографија публика највише реагује, а шта су играчи приметили, одговор је: *народне игре са југоистока*. Ако играче питамо, које кореографије би волели да се поставе у њиховим КУД-овима, одговор је: *народне игре југоистока*. Разлози због којих воле да гледају или играју ове народне игре, испитаници су највише одговорили, *јер су то темепраментне, атрактивне и брзе игре*. Музика, ритам, кореографија, играчки обрасци, стил игре и ношња у извођењу и гледању игара са ових простора далеко заостају у одговорима у односу на први разлог. Такође, чињеница која

произлази из резултата добијених током истраживања је да публика и играчи *најбоље познају народне игре југоистока Србије*. Овакви одговори су се и могли очекивати, с обзиром на то да су омиљене игре обе испитане групе. Упоредјујући одговоре, селектујући их по теренима, чак и по полној структури, добијају се исти одговори, дакле не зависе од политичко-контекстуалне ситуације, већ се фаворизовање одређене етнокореолошке целине заснива искључиво на особеностима сценског израза.

Врло занимљива чињеница је да народне игре из других крајева Србије обе групе углавном знају да наведу само као опште познате називе игара или типове игре. Притом, именовање тих кореографија је често непрецизно, јер се наводе као нпр. игре из Ниша, Врања, Бујановца итд. што би се према називу односило на градске игре, а не на сеоску традицију која се презентују у тим кореографијама.

Анализирајући репертоар на овим теренима, могу констатовати да су на данашњој сцени доминантне искључиво кореографије југоистока Србије, све је мање српских игара из североисточне Србије, а игара из западне Србије готово да и нема. Да се не играју градске игре из Призрена и околине Пећи, ретко би данас видели играчку традицију овог дела Србије. Једино још народне игре из централне Србије и Војводине „опстају“ на фолклорној сцени, али уколико се нешто не предузме у мењању свести играча, публике, уметничких руководилаца, убрзо ће и оне пасти у заборав.

Проблем сценске примене фолклора постоји од самог почетка када су први кореографи пренели народну игру на сцену. То је послератни период, крај 40-их година 20. века када је почело да се поклања пажња народном стваралаштву и да се буди свест код народа о тој врсти уметности. Склоност ка убрзавању кореографија није печат само 21. века. Једне од првих истраживачица народних игара, сестре Даница и Љубица Јанковић, наводе да ратови утичу на убрзавање темпа живота – паралелно томе убрзава се и начин играња, нарочито по градовима (Јанковић 1971).¹³ Две деценије касније, 1971. године, хрватски етнокореолог и кореограф Иван Иванчан у књизи „Фолклор и сцена“ још посвећеније пише о проблемима преношења народних игара на сцену. Сматра да се кореографије убрзавају, јер не постоји довољно правог садржаја који би дуже време могао држати пажњу извођача и гледалаца, а жели се „плџесак“ по сваку цену. На јединицу времена уместо да дође један покрет, долазе по два или три, а публика добија „лажну“ слику уиграности и комплексности или сложености извођења. Аутори кореографије жељни одобравања поводе се за же-

¹³ Љубица и Даница Јанковић, *Стилови наших народних игара, народне игре (V књига)*, Београд, Просевта издавачко предузеће Србије, 1949, 55.

љом публике чинећи јој „штетне услуге“ (Ivančan 1971).¹⁴ Публика у садашњем времену жели да гледа још брже кореографије, јер нема стрпљења да ужива у начину извођења, већ у брзо достигнутом резултату, па се свако спорије извођење перципира као досадно и непривлачно.

Поред убрзавања кореографија, незаобилазан је и феномен спектакла данас на сцени. Када се каже спектакл мисли се на слику, звук, светлост, величину и динамику. Данас ова реч представља појам/појаву која се производи да би се догодила, продаје да би се доживела (Крстановић 2010).¹⁵ Спектакл подразумева и поделу на извођаче и гледаоце (Ђорђевић 1997).¹⁶ Занимљиво је да се кореографије са југоистока Србије остављају увек за крај концерта вероватно јер се у тим извођењима може постићи све оно што пружа један вид спектакла, и није ни чудо што их публика најбоље памти. Тада се најбоље може сагледати последица спектакла који се управо „одиграо“ на сцени, односно када актере, гледаоце оставља у тишини и тами која одзвања у продуженом доживљају евокације и ускладиштене естетике, јер гледалац је онај који ствара представу. Стварање кореографија у данашње време је најчешће једнолично и исто. Из тог разлога разумљиво је што је и ниво критичности код публике остао неразвијен (Ћубелић 1979).¹⁷

Укуси се мењају временом. Оно што се перципира као лепо, или помодно данас, већ сутра може бити ружно и демодне. Постоји „укус времена“. О „укусу“ у овом периоду истраживања показало се да су игре југоисточне Србије на самом врху. Могло би се рећи да је масовни укус један од чинилаца у оријентацији фолклорне сцене, који траје више од 60 година, па се самим тим може користити у појединим тренуцима за обележавање типичности једног друштвеног система у Србији.

Након свих изложених података и кратко њихово сумирање, не могу да не поставим питање себи, а и онима који ће читати овај рад, да ли народне игре западне Србије, Војводине или централне Србије треба да се изводе у што бржем темпу, да буду „атрактивне“, спектакуларног осветљења, да се кореографске слике брзо мењају да би као тако извођене опстале на сцени и публика и играчи бар мало више

¹⁴ Ivan Ivančan, Problemi scenske primjene folklor, *Folklor i scena*, Zagreb, Prosvjetni sabor Hrvatske, 1971, 114.

¹⁵ Мирослава Лукић Крстановић, Теорија спектакла, спектакли XX века, музика и моћ, Београд, Етнографски институт САНУ, 2010.

¹⁶ Jelena Đorđević, Principi estetizacije, spektakl, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd, Dosije Signature, 1997, 187.

¹⁷ dr Tvrtko Čubelić, Šta je dosad izostavljeno u scenskom izvođenju narodnih plesova, *Rad H-og kongresa SFJ (Cetinje 1963.godine)*, Cetinje, 1964, 243.

обраћали пажњу на ове народне игре. Или треба препустити случају и прихватити стање сцене данас такво какво јесте у нади да ће се временом променити, тако што ће се можда оформити критика као што је то код позиришне, филмске уметности, или неко друго решење које ће зауставити мултипликовање кореографија са југоистока Србије. Нажалост, верујем да ће још доста времена проћи пре него што се нешто предузме на овом пољу и признавању „фолклора“ као својеврсне сценске уметности. Сада о томе на који начин бисмо могли да спречимо даљи ток једноличности извођачког репертоара на фолклорној сцени можемо само да размишљамо.

Литература:

Antović, Mihailo. 2004. *Muzika i jezik u ljudskom umu*. Niš: Niški kulturni centar

Васић, Оливера. 2005. *Народне игре Србије (свеска 27)*. Београд: Факултет музичке уметности

Горгеску, А. 1968. „Еволуција народне игре и методика њеног испитивања у садашњим друштвеним условима“. *Раd XIII конгреса савеза фолклориста југославије у Дорјану 1966. године*, ур. Кирил Пенушлиски, 547-553. Скопје: Здружение на фолклористите на СР Македонија

Đorđević, Jelena. 1997. *Političke svetkovine i rituali*. Beograd: Dosije Signature

Žganec, Vinko. 1962. „Око дефиниције фолклора“. *Zvuk br.52 (jugoslovenska muzička revija)*, ур. Stana Đurić-Klajn, 145-151. Beograd: Савез композитора Југославије

Ivančan, Ivan. 1971. *Folklor i scena*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske

Јанковић, Даница и Љубица. 1949. *Народне игре (V књига)*. Београд: Просвета

Kej, Dina - Džejms, Lebreht. 2004. *Zvuk i muzika u pozorištu*. Beograd: Clio

Лукић-Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли XX века, музика и моћ*. Београд: Етнографски институт

Petrović, Radmila, Zečević, Slobodan. 1981. „Narodna muzika i igra na smotrama u Srbiji“. *Rad XXIII kongresa SUFJ, Slavonski Brod, 1976*, ур. Zoran Palčok, 283-285. Zagreb: Друштво фолклориста Хрватске

Руже, Жилбер. 1994. *Музика и транс, нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци

Čubelić, Tvrtko. 1964. „Šta je dosad izostavljeno u scenskom izvođenju narodnih plesova“, *Rad X-og kongresa Saveza folklorista*

Jugoslavije na Cetinju 1963, ur. Jovan Vukmanović, 243-247. Cetinje: Društvo folklorista Crne Gore

Maја Krasin

Traditional stage dance

The basic conclusions which were drawn during the research, show that the interviewees prefer to watch/dance the national dances of South-East Serbia. During the performance of which choreographies does the audience react most, the question is posed to the dancers, and the answer is: national dances from South-East Serbia. If we ask the dancers, which choreographies they would like to introduce in their culture and art society, the answer is always: the national dances from South-East Serbia. Interviewees cite that some of the main reasons why they enjoy in watching or dancing these national dances are: the fact that these dances are very vivacious/temperamental, attractive and fast. The music, the rhythm, the choreography, the dance patterns, the style of dance and the traditional garments of these dances are way behind the first reason why people prefer dances from this region. In addition, the results of the research also suggest that audience and dancers know most about the national dances from South-East Serbia. If one compares the answers and selects them according to terrains, even according to gender structure, one gets the same answers, hence the answers don't depend on political or contextual situation, and the affinity for certain ethnochoreological unit is completely based on the features of the stage appearance. After analyzing repertoire on these terrains, I can conclude that on contemporary scene the choreographies of South-East Serbia are exclusively dominant, that the number of dances from North-East Serbia is decreasing, and that dances from West Serbia have almost disappeared from these repertoires. Only the dances from Central Serbia and Vojvodina still "survive" on the folklore scene, but unless we introduce certain measures in order to change the consciousness of dancers, audience and artistic leaders, these will soon be forgotten as well. The problem of folklore stage performance exists from the very beginning, when the first choreographers introduced national dance to the stage (the end of the 1940's), and the affinity towards the acceleration of the choreographies is not only the feature of the 21st century, but this tendency has been constantly developing through time. When there is not enough original content which would keep attention of both dancers and spectators, and we want the applause at any price, there is a tendency to accelerate the choreographies. Furthermore, the acceleration of the lifestyle in the post-war years, the introduction of the new instruments in orchestra represent some additional elements which have influence on the acceleration of the choreographies. Nowadays the audience doesn't have patience to enjoy in the style of performance, but in the rapidly achieved result, and consequently slower performance is perceived as boring and unattractive. Aside from the acceleration of choreographies, the phenomenon of a spectacle on the stage is unavoidable today, as well. The choreographies from South-East Serbia are always performed last at the concert, probably because during these performances they can achieve a spectacle, and it comes as no surprise that the audience remembers them best. At present, creating of choreo-

graphies is commonly monotonous and the same, and as a result the audience hasn't developed sufficient level of criticism. When it comes to "the taste" during this period of research, it appears that the dances from South-East Serbia are at the top of the list. It can be said that the public taste is one of the main factors concerning the orientation of folklore scene. This taste lasts over 60 years, thus it can be used in certain moments to mark the peculiarity of one social system in Serbia.

Key words: traditional dance, audience, dancers, research, attractive, spectacle, choreography, south-eastern Serbia, culture and artistic society, festivals.