

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Факултет музичке уметности у Београду
Катедра за етномузикологију

ПЛЕСНА ПРАКСА ДИНАРАЦА У ВОЈВОДИНИ

– докторска дисертација –

Ментор: др Оливера Васић, редовни професор
Лектор: Јелена Нићетин

Студент:
Весна Карин, МА

Београд, 2014. године

САДРЖАЈ

Уводне напомене.....	5
1. ОКВИРИ ЗА ЕТНОКОРЕОЛОШКО-ЕТНОМУЗИКОЛОШКО ИСТРАЖИВАЊЕ ПЛЕСНЕ ПРАКСЕ ДИНАРАЦА У ВОЈВОДИНИ.....	7
1. 1. Почетна полазишта	7
1. 2. Терминолошко-концептуалне одреднице	15
1. 2. 1. Плесна пракса	17
1. 2. 2. Динарци.....	25
1. 2. 3. Типологија етничке и националне кохезије	29
1. 2. 4. Динарци у Војводини.....	33
1. 3. Методолошки приступи.....	40
1. 3. 1. Теренска истраживања и прикупљање музичко-фолклорне грађе.....	40
1. 3. 2. Етнокорелошки и етномузиколошки аналитички приступ традиционалним плесовима Динараца у Војводини.....	44
1. 3. 2. 1. Структурално-формална анализа игре	44
1. 3. 2. 2. Структурално-формална анализа музике за игру.....	49
1. 3. 3. Типологизација плесова Динараца у Војводини	55
1. 3. 3. 1. Разврставање плесова Динараца у Војводини	63
1. 3. 4. Метод записивања покрета.....	68
1. 3. 4. 1. Почетна позиција.....	68
1. 3. 4. 2. Кораци и гесте.....	71
1. 3. 4. 3. Типови окрета	73
1. 3. 4. 4. Путање кретања	74
1. 3. 4. 5. Тумач знакова	75
2. ТЕКСТ – КОНТЕКСТ – ПРИЛИКЕ ЗА ПЛЕС – КОНСИТУАЦИЈЕ.....	82
2. 1. Концепт презентовања: фестивали и концерти.....	89
2. 2. Концепт учествовања: свадба и остала дружења и весеља	98

3. СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНЕ ОДЛИКЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ ПЛЕСОВА ДИНАРАЦА У ВОЈВОДИНИ	110
3. 1. Плесови Кордунаша у Војводини	110
3. 2. Плесови Личана у Војводини	132
3. 3. Плесови Далматинаца (Буковчана) у Војводини	145
3. 4. Плесови Крајишника у Војводини	152
3. 4. 1. Грмеч	152
3. 4. 2. Уна	158
3. 4. 3. Гламоч	161
3. 4. 4. Јањ.....	166
3. 4. 5. Купрес.....	170
3. 4. 6. Ливно	175
3. 5. Плесови Банијаца у Војводини	178
3. 6. Плесови Херцеговаца у Војводини	185
3. 7. Плесови Црногораца у Војводини	191
4. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА.....	198
5. ЛИТЕРАТУРА	215
6. ПРИЛОГ	234
6. 1. Кинетограми и транскрипције	234
6. 1. 1. Плесови Кордунаша у Војводини.....	234
6. 1. 2. Плесови Личана у Војводини.....	280
6. 1. 3. Плесови Далматинаца (Буковчана) у Војводини	307
6. 1. 4. Плесови Крајишника у Војводини.....	322
6. 1. 4. 1. Грмеч.....	322
6. 1. 4. 2. Уна	339
6. 1. 4. 3. Гламоч.....	351
6. 1. 4. 4. Јањ	359

6. 1. 4. 5. Купрес	366
6. 1. 4. 6. Ливно	373
6. 1. 5. Плесови Банијаца у Војводини	381
6. 1. 6. Плесови Херцеговаца у Војводини.....	392
6. 1. 7. Плесови Црногораца у Војводини	402
6. 2. Табеларни прикази	412
6. 2. 1. Табела метроритмичких типова.....	412
6. 2. 2. Табела метроритмичких образаца	413
6. 3. Географска карта Војводине	414
6. 4. Анкетни листови	415
6. 4. 1. Упитник за играче	415
6. 4. 2. Упитник за уметничке руководиоце.....	417
6. 5. Списак плесова Динараца у Војводини.....	419
6. 6. Садржај примера на диску	423

Уводне напомене

Иако значајан део српске популације мултиетничке Војводине чине староседеоци, већина Срба је пореклом из крајева јужно од Саве и Дунава. Они су у току 20. века доспевали у војвођанске крајеве организованим пресељавањем (колонизацијом) или стихијним сеобама.¹ У великој колонизацији после Првог и Другог светског рата, на имањима Немаца и великим поседима, насељено је на хиљаде домаћинстава из планинских и ратовима опустошених крајева бивше Југославије. Највише колониста дошло је из Босне и Херцеговине. Деведесетих година 20. века следи нови већи талас досељавања условљен ратним сукобима. Преласком на ново подручје, српско становништво је доносило са собом и своја веровања, обичаје, плесове и музику, трудећи се да се на најбољи начин прилагоди новим условима живота.

О плесовима и музици Динараца писано је у више наврата, али различит обим и врста грађе и текстова, као и неједнаки теоријско-аналитички приступи разматрања, не успевају да понуде конзистентан концепт који омогућава да сложена слика плесова Динараца у оквиру специфичне геополитичке средине – Војводине, буде системски објашњена.² Из тог разлога у докторској дисертацији под називом *Плесна пракса Динараца у Војводини* начињен је покушај да се понуди нови обухватнији увид у плесну праксу Срба у Војводини који су пореклом из Црне Горе, Херцеговине, Далмације, Босанске Крајине, Лике, Кордуна и Баније и да се њихови плесови етнокоролошки и етномузиколошки аналитички опсервирају, односно, колико је то за сада могуће, да се аналитичко-теоретски наратив о њима обједини на једном месту.

Извођење плесова Динараца у Војводини одвија се у новом контексту, у новим ситуацијама, а према речима Лорана Обера (Lauren Aubert), чим дође до промене улоге и окружења које одређује неку музику (у овом случају плес), неизбежно долази и до промена у структури и семантици њених видова испољавања (Ober 2007: 15). То је довело до новог питања: „Зашто Динарци у Војводини играју?“ Током теренских истраживања у Војводини уочено је да испитаници могу бити подељени у две веће групе: они који имају потребу и чврсту жељу да се, иако сада живе у Војводини, живот у земљи матици не заборави и они који се труде да се прилагоде новом контексту и

¹ О досељавању Динараца у Војводини и њиховом прилагођавању новој средини више у даљем тексту и у: Ранковић 2012: 16-28.

² Поједине публикације воде се као веома значајне и валидне (као нпр. *Народне игре Србије – грађа*), иако нису увек резултат пажљивих и детаљних етнокоролошких и етномузиколошких истраживања.

новој култури. Анализирањем опозиције сећање-заборављање Гордана Ђерић је дошла до закључка да је колективна интима током разградње бивше Југославије временом постајала манифестна, јавна и да најчешће уопште није реч о несмотреном или случајном одавању појединачних националних интимности, него о промишљеној редукацији, медијском филтрирању, промовисању и употреби појединих општих места узајамне квалификације грађених на супротности у односу на Друге или на наводној угрожености или одбрани од Других (Ђерић 2008: 10-11).

У раду „Традиционална народна песма као симбол новог културног идентитета“ Димитрије О. Големовић описује ситуацију у времену кад су југословенске ратне избеглице населиле Србију и наводи да су наилазили на неразумевање „домаћина“ (наводници у оригиналу), које се понекад завршавало и са већим сукобима. Пошто су схватили да су најчешћи узроци сукоба етничке, односно културне различитости, појединци, али и одређене организације покушали су да реше проблем адаптације досељеног становништва тако што су се окренули култури (Големовић 2002: 58).

Колективна интима Динараца у Војводини временом је инсценацијом плесне праксе прешла у домен манифестног путем активности даровитих појединаца. Сцена, у оквиру које се плесови Динараца у Војводини најчешће реинтерпретирају, постаје простор за осветљавање „другости“. Третирање сцене у новом контексту као симболичко поље у којем се рефлектују плесови земље матице, омогућава Динарцима да нађу своје место у новом културном окружењу. Путем сценских наратива отворено је ново поглавље које се тиче испољавања различитих идентитета кроз плес (као нпр. етнички или супкултурни идентитет).

Тема докторске дисертације намеће бројна питања и методолошке проблеме. Стога, главни циљ јесте да се плесови Динараца у Војводини (а) систематизују, (б) класификују и (ц) да се аналитички сагледају у новом географском контекстуалном оквиру – Војводини, односно у оквиру одређених прилика за плес попут фестивала, концерата, свадби и сл. како би се дошло од одговора како и зашто Динарци у Војводини играју и колико су се плесни параметри променили. Узајамни и динамични однос некадашње традиционалне плесне форме³ и њене савремене праксе обједињен је синтагмом „плесна пракса“, о којој ће бити више речи у даљем тексту.

³ Појму традиције приступа се семантички као основној претпоставци континуитета културе, њеног развоја и услова динамике уопште.

1. ОКВИРИ ЗА ЕТНОКОРЕОЛОШКО-ЕТНОМУЗИКОЛОШКО ИСТРАЖИВАЊЕ ПЛЕСНЕ ПРАКСЕ ДИНАРАЦА У ВОЈВОДИНИ

1. 1. Почетна полазишта

Игра и музика чине недељив феномен људског изражавања које обједињујемо под једним именом – плес. О нераскидивом синкретичком јединству игре и музике за игру писали су многи научници са англоамеричког говорног подручја, попут Алана Ломакса (Alan Lomax) који је уочио потребу проучавања „динамике телесне комуникације у плесу“ (Ракочевић 2004: 109 *apud* Lomax 1968: 13). Са руског говорног подручја Изалиј Земцовски (Изалий И. Земцовский) који поменуто синкретичност игре и музике за игру назива „когзистенцијом вишечланог синкретизма“ у смислу односа глас-игра-инструмент или глас-игра и сл. (Ракочевић 2004: 109 *apud* Земцовский 1973: 128-131) и др. Кад су у питању истраживачи традиционалних плесова у Србији, Селена Ракочевић у раду „Шта је то игра“ приказује различиту употребу термина игра у српском језику и проблем дистинкције термина и концепта различитих кинетичких активности, будући да се у српском језику те активности свде под један глагол „играти“ (играмо *карте*, играмо *камена с рамена*, играмо *коло* и сл.) (Ракочевић 2004: 99-100).⁴ Ауторка даље наводи предмет истраживачког рада етнокореолога из Србије који су га дефинисали посредно, путем различитих система класификације (Ракочевић 2004: 102-103). Тако, међу првима је фолклориста Тихомир Ђорђевић, који у публикацији *Српске народне игре* издате 1907. године (Ђорђевић 1907: 1-89) класификује игре према ономе чему служе: витешке, забавне, игре духа, игре за добит и орске игре (Ђорђевић 1907: 5-6). Селена Ракочевић наводи Ђорђевићево дефинисање орских игара: „Орском се игром називају ритмовани покрети тела, тј. такви покрети које прати ритам. Ти су покрети уређени по извесноме такту, по извесноме правилу [...]“ (Ђорђевић 1907: 14) и запажа да је Ђорђевић „антиципирао савремену дефиницију плеса, односно орских игара [...]“ (Ракочевић 2004: 104). После Тихомира Ђорђевића, издају се познате публикације под називом *Народне игре (I-VIII)* Љубице и Данице

⁴ Љиљана Пешикан-Љуштановић, професорица Усмене књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, бавећи се прецизнијим одређењем граница играчких песама, јер сматра да се издавајуће играчких песама као посебне групе чини неопходним, увидела је да основну противречност садржи сам термин игра, те је игру у колу назвала плесом (Pešikan-Ljuštanović 1995: 76).

Јанковић, које, иако проучавају само игре уз музику, не говоре о томе експлицитно, већ користе термин народне игре, којим се обухватају „народне играчке творевине најразноврснијих облика од соло игара до скупних игара са неограниченим бројем играча“ (Јанковић 1939: 13). Наведена дефиниција дата је у њиховој трећој књизи, док у седмој књизи *Народне игре* (1952), указују на проблем дефинисања значења термина народна игра и доводе га у везу са синкретичношћу орских игара са другим облицима човековог испољавања као што су музика, обредна и обичајна пракса и сл. Да би решиле проблем дефинисања поменутог термина, Љубица и Даница Јанковић поменуто свеобухватност плеса називају „народна игра у потпуности“ (Ракочевић 2004: 105). Оливера Младеновић, етнолог Слободан Зечевић и Оливера Васић настављају истраживање традиционалних плесова после Љубице и Данице Јанковић и прихватају Ђорђевићеву класификацију и терминологију, иако су били свесни да су оне непрецизне. Једино се Оливера Васић осврће на термин орске игре и указује на проблематичност оваквог назива.

Деведесетих година 20. века уочава се наговештај за упоредно изучавање игре и музике за игру иако то није експлицитно показано. Наиме, 1990. године уводи се предмет Етнокорологија на основним студијама Етномузикологије Факултета музичке уметности у Београду, а десет година касније и на основним студијама студијског програма Етномузикологија (који се тада називао Подгрупа за етномузикологију) на Академији уметности у Новом Саду. План и програм за поменути предмет осмислила је проф. Оливера Васић. За магистарски рад *Игре и њихова музичка пратња у Брчанском крају, однос динарских и панонских елемената* (одбрањен 1996. године на Факултету музичке уметности у Београду) Драгица Панић-Кашански за менторе има проф. Оливеру Васић и проф. Димитрија О. Големовића на основу чега се латентно тема ове магистарске тезе усмерава на узајамно сагледавање игре и музике за игру, самим тим што је један ментор предвиђен за анализу игре, а други за анализу музике. Поред тога, ауторка рада у свом излагању наводи чињеницу да „игра и њена музичка пратња чине јединствену целину и да се код одвојеног посматрања *играчке* и *музичке целине* ретко долази до тачних података о колу, игри – односно *играчко-музичкој целини*“ (курзив у оригиналу) (Панић-Кашански 1996: 147).⁵ Уочавајући термилошко поистовећивање

⁵ О односу игре и музике за игру са брчанског подручја, Драгица Панић је писала и у раду „Обиљежја формалне структуре игара и њихове инструменталне пратње“ (Рапић 1988), а о сличној теми писали су и Дуња Рихтман-Шотрић и Мирослав Шилић у раду „Народна кола села Горњи Хасић и њихова метроритмичка и формална структура“ (Rihtman-Šotrić i Šilić 1987).

„облика“ у музици и „облика“ у игри и њихову узајамну повезаност, Драгица Панић-Кашански даље наводи да за разлику од музичког облика који представља временску структуру музичког дела, „организованост ритма (покрета) и начина употребе покрета (корака и геста) којим се играчки ток рашчлањује на своје одсеке (делови игре) и у исти мах се ти одсеци доводе у међусобни однос и повезују у целину, гради се просторно-временска структура играчке целине – која се назива **играчки образац**“ (болд у оригиналу) (Панић-Кашански 1996: 147-148). На крају, Панић-Кашански закључује да је ритам „та веза која музичку пратњу и игру повезује, а мелодија она надградња којом се стварају развијенији видови *играчко музичког израза*, тако да игра и њена музичка пратња доимају као нераскидива целина“ (курзив у оригиналу) (Панић-Кашански 1996: 148). Поред тога што уочава проблем непрецизне терминологије и потребу за посматрањем игре и њене музичке пратње као нераскидиве целине, Драгица Панић-Кашански наглашава и проблем „анализе међуодноса игре и музичке пратње“ (Панић-Кашански 1996: 148).⁶ Ауторка рада наводи да анализу „отежава и то што се унутрашњом структуром играчке целине (на начин разумљив и применљив у етномузикологији), етнокореологија до сада није бавила“ (Панић-Кашански 1996: 148).⁷

Девет година касније, студенткиња основних студија Етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду, Сандра Раковић, такође за менторе свог дипломског рада под називом *Песма и игра у синкретичкој форми колања у Босни и Херцеговини* (2005), предлаже професоре Оливеру Васић и Димитрија О. Големовића.⁸ Свесна јединства играчке и музичке комепонетне плеса, будући да и наслов њеног дипломског рада то јасно показује, Сандра Раковић у раду напомиње следеће:

„С обзиром на то да ћемо се бавити не само музичким, већ и проблемима игре, требало би напоменути да идеја овог рада није да се скрене из етномузиколошке сфере, већ да се одређено народно музичко деловање сагледа у контексту целине коју граде игра и песма. Претпоставка је да они кроз своју везаност, једна другој продужавају живот, чувајући поједине

⁶ Свесна чињенице да је за поменуте проблеме потребан већи тим стручњака, Драгица Панић-Кашански не улази даље у разматрање ових проблема, али верује да ће се „појмови временом искристалисати и добити своје одговарајуће термине“, чиме ће „изучавању односа игре и њене музичке пратње бити коначно прокрчен пут“ (Панић-Кашански 1996: 148).

⁷ Претпоставља се да је ауторка мислила на етнокореологију у Србији и другим деловима бивше Југославије.

⁸ Поред овог дипломског рада, Весна Бајић је, такође, имала два ментора професоре Оливеру Васић и Димитрија О. Големовића када је писала дипломски рад под називом *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* (2006). Видети у попису литературе.

слојеве прошлости који могу указати на опште принципе формулисања фолклора и његових елемената“ (Раковић 2005: 2).

Годину дана раније (2004. године), горе поменути радом Селене Ракочевић „Шта је то игра“ почиње процес поновног промишљања термина „игра“ у српској етнокореологији, будући да поменути термин има многа значења у српском језику (Ракочевић 2004: 96-117).⁹ Како би се прецизно дефинисао предмет етнокореолошких проучавања и одвојио од других сличних облика кинетичког испољавања, Селена Ракочевић је дугогодишњим промишљањем, консултујући обимну стручну литературу и еминентне стручњаке из области етнокореологије, преименовала објекат етнокореолошког проучавања „игра“ у термин „плес“ и дефинисала га као „целовит феномен у којем су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени звук и покрет“, дакле термин који „подразумева и играчку и музичку компоненту“ (Ракочевић 2009: 7 и Ракоћевић 2011: 14).¹⁰

Базично полазиште у концептуализацији предмета истраживања ове дисертације јесте студија Селене Ракочевић *Игре плесних структура – традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја* (Ракоћевић 2011) која сагледава играчке и музичке елементе и њихов узајамни утицај у стварању и обликовању традиционалних плесова Срба у Банату у току 20. века. Појам традиционалног плеса је у овој студији концептуализован и третиран као целовит феномен, који подразумева, као што је већ наведено, и играчку и музичку компоненту извођења. Ауторка свесно користи термине игра и музика, јер они, према њеном мишљењу, у непосредном извођачком процесу сачињавају нераскидиву синкретичку везу.¹¹ Иако Динарци користе термин игра, појам плес ће у овом раду обједињавати

⁹ Иако је рад Селене Ракочевић „Шта је то игра“ издат 2004. године, а дипломски рад Сандре Раковић одбраћен 2005. године, приказаним цитатом студенткиње Сандре Раковић и не навођењем референце Селене Ракочевић у цитираој литератури, јасно се примећује да Сандра Раковић није имала увид у поменути рад.

¹⁰ Свака научна дисциплина захтева одређење, уједначеност, униформност (Milojković 2013:20). За то је потребна и одговарајућа концептуализација термина којима се одређена научна дисциплина бави. Научна терминологија се временом мења и будући да су научни термини, односно „речи“, како то наводи Редклиф-Браун, „инструменти анализе [...], треба увек да будемо спремни да заменимо лош алат за бољи кад се укаже прилика“ (Redklif-Braun 1982: 187). Стога, термин плес, који је концептуализовала Селена Ракочевић, данас делује као јасно дефинисан и сврховит појам који ће бити употребљен и у овом раду.

¹¹ Оливера Васић нема исто мишљење кад је у питању термин „плес“. Она сматра да се тај израз „не може користити за наше традиционалне игре јер је стран нашем становништву. Кад се изговори реч „плес“ одмах се нашем човеку ствара представа о играма као што су валцер, танго ... игре чија је основна формација (облик) односно игра два играча различитих полова у веома блиском контакту. Такав начин повезивања играча у току играња није својствен нашим традиционалним играма, те сматрам да се назив

игру и музику за игру, док ће на појединачном плану игра и музика бити посматрани одвојено.¹²

Докторска дисертација *Плесна пракса Динараца у Војводини* заснива се на етнокореолошким и етномузиколошким теренским истраживањима плесова Динараца у Војводини. Истраживања, започета 2001. године, настављена су и наредних година. Прва теренска етномузиколошка истраживања на подручју северног Баната обављала сам као студент основних студија када сам се први пут сусрела, а потом и заинтересовала за Динарце и њихову фолклорну праксу,¹³ а затим, настављена и наредних година у оквиру Етнокампа у Кикинди.¹⁴ У периоду докторских студија, избором теме дисертације под називом *Плесна пракса Динараца у Војводини*, истраживања су интензивирани и проширена на целу Војводину и трају све до данас, а вероватно ће бити настављена и у будућности. Примарни циљ поменутих теренских истраживања био је сакупљање и бележење плесова Динараца широм Покрајине и дефинисање оних који чине окосницу „динарског“ плесног репертоара у новом контексту – Војводини.¹⁵ Појединачни плесови су послужили за проучавање карактеристика играчких и музичких параметара плесова Динараца у Војводини, где је музика у служби игре, и одређивање њихових дистинктивних одлика путем етнокореолошке и етномузиколошке анализе.

„плес“ не може користити за наше игре у колу“ (Васић 2011а: 95). Као што се да приметити, Оливера Васић термин („игра“) емски концептуализује, за разлику од Селене Ракочевић која термин „плес“ научно концептуализује у жељи да на тај начин етнокореолошку мисао прошири у домену свих облика људско-кинетичног испољавања.

¹² Овде треба напоменути да ће игре попут чобанских, забавних, дечијих и др., овог пута бити занемарене, будући да је тема докторске дисертације етнокореолошко-етномузиколошка у којој ће се разматрати само плесови, односно игре уз музику.

¹³ Прво теренско истраживачко искуство стекла сам захваљујући Драгици Панић-Кашански, која ме је својим ентузијазмом и преданим теренским радом, заинтересовала и подстакла у даљим истраживањима Динараца у Војводини која трају до данас.

¹⁴ Етнокамп у Кикинди покренут је 2001. године на иницијативу Драгице Панић-Кашански, која је у то време радила на Академији уметности у Новом Саду. Етнокамп се одржава сваке године у просторијама Академског друштва за неговање музике „Гусле“ (АДЗНМ „Гусле“) који је покренут од стране директора АДЗНМ „Гусле“, Зорана Петровића из жеље да се „теоретски и практични приступи традиционалном плесу и музици помире“ (Ракочевић 2012:13,14). Неколико година касније, Етнокамп је дефинисан као „Студијско истраживање музичке и играчке праксе Баната“ (Ракочевић 2012:13). У Етнокампу учествују студенти етномузикологије из Београда, Бања Луке и Новог Сада. Они успешно снимају и архивирају музичко-фолклорну грађу Срба староседелаца из Кикинде и околних села, Срба досељених у Банат који су пореклом јужно од Саве и Дунава, као и других етничких група (Роми и Мађари), док су последњих година истраживања проширена и на територију Румуније. Етнокамп у Кикинди организује се већ пуних дванаест година што показује да северни Банат поседује шаролику, богату и неисцрпну музичко-фолклорну грађу коју још треба истражити.

¹⁵ Видети географску карту са означеним местима у којима су вршена етнокореолошка и етномузиколошка теренска истраживања.

За потребе овог истраживачког рада, неизмерно су ми помогли видео и аудио снимци које су ми уступили професори и колеге,¹⁶ као и казивачи уступајући ми снимке свадби и разних весеља.¹⁷ Увид кинтеограма и нотних записа других аутора, као и доступна релевантна литература били су, исто тако, од велике помоћи у идентификацији и свеобухватном сагледавању и аналитичком разматрању поменутих плесова. Временски оквир истраживања плесне праксе Динараца у Војводини представља период друге половине 20. и почетак 21. века, мада се у појединим сегментима дисертације (као што је случај са одређењем термина „Динарци“), он проширује и до последњих деценија 19. века.

За проницање и схватање закономерности играчких структура Динараца у Војводини од нарочите важности био је сусрет са етнокореологом, Јаношем Фугедијем (János Fügedi).¹⁸ Сусрет са проф. Фугедијем у јуну 2013. године посебно ми је помогао да решим поједине проблеме записивања покрета.¹⁹

Ради бољег разумевања плесова које изводи динарско становништво досељено у Војводину, у првом поглављу докторске дисертације било је неопходно, пре свега, дефинисати појмове садржане у наслову. То се односи на синтагму „плесна пракса“, као и обухватан термин за становништво које је из појединих делова Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске досељено у Војводину – „Динарци“.

Разматрањем одређеног термина, као што је у овом случају синтагма „плесна пракса“²⁰ увећава се његов значај и проширује се теоријски дискурс у оквиру дисциплине попут етнокореологије, у којој он још није прецизно детерминисан. Нарочито су биле инспиративне теорије о пракси: марксистичка, Бурдијеова и Шуваковићева, које чине главно извориште за одређење плесне праксе у етнокореолошком дискурсу, што ће бити приказано у даљем тексту. Иако су плесне

¹⁶ Посебно се захваљујем проф. Оливери Васић, проф. Димитрију О. Големовићу, проф. Драгици Панић, проф. Ницеу Фрацилеу, проф. Селени Ракочевић, Гордани Рогановић, Милораду Јонићу, Јелени Љубоја, Игору Билићу, руководству АДЗНМ „Гусле“ из Кикинде.

¹⁷ Овом приликом им се свима срдечно захваљујем.

¹⁸ Проф. Јанош Фугеди ради као виши истраживач и лабанотатор на Музиколошком институту Мађарске академије наука и потпредседник је Одбора Међународног савета за Лабанову кинетографију (ICKL - International Council of Kinetography Laban). Први сусрет са проф. Фугедијем био је на 27. Конференцији Међународног савета за Лабанову кинетографију (ICKL) у Мађарској, 2011. године. Потом смо били у контакту путем електронске поште, да бисмо се у јуну 2013. године састали у Музиколошком институту у Мађарској и дискутовали о мојим кинетограмима традиционалних плесова Динараца у Војводини. Овом приликом му се срдечно захваљујем.

¹⁹ Због поменутих проблематике записивања појединих покрета и ради лакшег ишчитавања кинетограма дато је објашњење знакова који су кориштени у лабанотацији.

²⁰ Треба напоменути да ће поменута синтагма бити оперативно употребљена за ову дисертацију, а не као саморазумљива.

структуре контекстуализоване као неодвојиви део плесне праксе Динараца уопште, у даљем истраживању ће свакако бити посматран и однос између играчких и музичких система плесова Динараца у новом друштвено-културном контексту – Војводини. У засенак нису бачени ни сви остали фактори попут геополитичких, економских, развојних, историјских и сл., тако да ће плесна пракса Динараца у Војводини бити интердисциплинарно посматрана.

Питање динарског идентитета је веома деликатно. Стога ће појам Динарци у овој дисертацији бити концептуализован и дефинисан као обухватан термин којим се означавају Срби из Црне Горе, Херцеговине, Босанске Крајине, Далматинске Загоре, Лике, Кордуна и Баније досељени у Војводину у 20. веку.

С обзиром на сложеност адекватног географско-локативног и темпоралног тумачења изабране проблематике, неопходно је умрежавање разрађених интердисциплинарних методолошких поступака. Тако су повезана три главна правца истраживања:

1. теренска,
2. аналитичка и
3. имплементација сврсисходних теоријских концепата (етнокореологија, етномузикологија, етнологија, антропологија, социологија, студије културе).

Интердисциплинарни приступ помоћи ће у систематизацији и класификацији плесова Динараца у Војводини, као и у разматрању њихових структуралних елемената. Такође, кориштене методе омогућиће боље сагледавање повезаности динарских плесова (текст) са различитим друштвеним праксама, у оквиру којих се стварају нове конситуације (конкретна ситуација, време и место извођења плесова, о чему ће касније бити више речи). Тиме ће се указати на другачији ниво вредности плесова које Динарци у Војводини изводе, односно на успостављање односа контекст – текст – прилике за плес – конситуације и утврђивање узрока који су до таквог односа довели, што у етнокореолошко-етномузиколошком истраживању до сада није учињено.

Поглавље које садржи етнокореолошко и етномузиколошко аналитичко разматрање плесова и њихово контекстуално сагледавање чини централни део текста – „Структурално-формалне одлике плесова Динараца у Војводини“. Ишчитавањем играчког и музичког текста биће утврђене главне карактеристике динарских плесова у Војводини. Тиме ће се идентификовати различитост структуралних и формалних

елемената регионално маркираних плесова (плесова Кордунаша, Личана итд.), односно изолованих играчких и музичких параметара. Дакле, одговориће се на питање који су то параметри у игри и музици који плесове чине регионално диферентним у Војводини.

На крају рада обједињени су сви изнети закључци, као и назначени правци у даљим истраживањима. У прилогу су уврштени: библиографија и извори, кинетограми и транскрипције, регистар примера по реду, азбучни регистар примера.

Пре него што се приступи анализи и главном делу рада, у наредним страницама следи дефинисање базичних појмова и концепата, а потом ће бити представљени методолошки приступи.

1. 2. Терминолошко-концептуалне одреднице

Теорија је у доменима уметности, културе и/или друштва, увек специфично дефинисана, тако да су принципи њеног развоја у току различитих историјских периода заснивани на неистоветним принципима и у складу са њиховом променом модификовани.

Покушавајући да дефинише појам теорије, теоретичарка Ана Вујановић наводи да је теорија, у најширем смислу, апстрактна мисаона конструкција која настаје у подручју науке у коју је, осим теорије, укључено и неапстрактно емпиријско истраживање, док је у ужем смислу, теорија „скуп логички повезаних теза о једном предмету“ (Vuјanović 2007: 12). У оквиру различито усмерених проучавања културе, односно друштва, будући да се „друштвене и културне појаве прожимају у свакој људској делатности и творевини“ (Koković 2000: 63), међу најпознатије теоријске правце спадају еволуционистички, дифузионистички, циклични, функционалистички, марксистички, постмарксистички, структуралистички, семиолошки, постструктуралистички и др.²¹ Сваки поменути теоријски правац има своје одређење унутар специфичне друштвене и културне праксе.

Култура, као један од фундаменталних појмова у хуманистичким наукама, има своја различита одређења, будући да свака наука покушава да појам културе прилагоди потребама своје дисциплине. Веома широка употреба овог појма – од свакодневног говора до научног дискурса – упућује на толико различита значења да би под културом, како то тумачи Душан Маринковић, требало подразумевати све (Marinković 2007: 145). Ипак, у овом раду ће бити прихваћено одређење појма културе Драгана Коковића које гласи да је култура „целокупност материјалних и духовних добара која су својим радом чланови одређеног друштва створили кроз историју, да би овладали стварношћу и прилагодили је својим, људским потребама“ (Koković 2000: 10).

У постмодерном добу²² култура добија ново значење. Јавља се и појам посткултура који се односи истовремено на рађање новог типа културе у времену

²¹ Више о поменутиим правцима видети: Koković 2000: 77-80 и Đorđević 2009: 45-95.

²² Према Ани Вујановић то је период друштва и културе од 1970-их година, док је познопостмодерно доба период од 1990-их до сада (Vuјanović 2007: 11). Поменуто временско одређење биће употребљено и у оквиру ове дисертације.

информатичко-технолошке револуције и на тумачење такве културе из перспективе теорија које носе префикс *пост* (постмарксизам, постструктурализам и сл.) (Ђорђевић 2009: 5). Према Јелени Ђорђевић, посткултуром „обележавамо стање културе у 'добу теорије', а њихову узајамну везу покушавамо да прикажемо у оквиру специфичног, интелектуалног, аналитичког и интерпретативног поља које се обележава заједничким називом студија културе“ (Ђорђевић 2009: 6).

Посебно је занимљив период постструктурализма када се намеће Теорија као нови вид концептуализације и подршке различитим интервенцијама у друштву. Савремени смисао теорије заснива се на „намери да се стварају одређени концептуални оквири који би нудили средства за интерпретацију која није незаинтересована и објективна, већ представља основу за активно деловање у свету“ (Ђорђевић 2009: 11).

У односу на прихватање значаја теоретских промишљања, који, дакле, имају могућност активног утицаја на обликовање интерпретативних тумачења одређене културне праксе, дефинисање термина (плесне праксе, Динарци) који су кључни за ову докторску дисертацију и њихова теоретска концептуализација, помоћи ће у интердисциплинарном сагледавању и разумевању плесне праксе динарског становништва у Војводини.

1. 2. 1. Плесна пракса

Питање термина „пракса“ прелази оквире етнокорееологије, односно, етномузикологије као науке, јер је то питање у којем се сусрећу етнологија, антропологија, филозофија, социологија, као и студије културе и, самим тим, се овај поменути термин трансформише и мења своје значење у зависности од теоријске концепције.²³

Пракса (првобитно *praxis*²⁴) као израз значи деловање, делатност (Petrović 1985: 175). У најширем смислу, као општа дефиниција, пракса је „стварна, непосредна корисна делатност насупрот теоретској, мисаоној“ (Клајн, Шипка 2006: 971-972). Теоретичар уметности Мишко Шуваковић праксу дефинише слично: „Пракса је стварна, непосредна, физичка и чулна делатност насупрот теоријској, мисаоној, контеплативној и спекулативној активности“ (Šuvaković 1999: 267).

У оквиру тзв. марксистичке филозофске школе, *praxis* је централна категорија Марксове мисли „у којој је у центру човјек као слободно и стваралачко биће праксе“ (Petrović 1971: 62).²⁵ Термин употребљен у Марковом смислу значи:

„слободна, универзална, стваралачка и самостваралачка дјелатност којом човјек ствара (чини, производи) и мијења (обликује) свој повијесни свијет и сама себе: дјелатност својствена човјеку по којој се он битно разликује од свих других бића“ (Petrović 1985: 175).

Посматрајући га у дискурсу теорије уметности, Мишко Шуваковић овај појам именује као „уметничка пракса“ и дефинише као „повезаност стваралачке делатности, свести, теорије, уверења и облика понашања у свету уметности и култури“ (Šuvaković 1999: 267). Шуваковић даље истиче:

„уметничка пракса уметност не поставља као природно по себи разумљиво, политички и вредносно неутрално и безинтересно чињење, већ као структуру значења, вредности, уметничких, естетских, сазнајних, животних и политичких уверења која настају, размењују се,

²³ У даљим разматрањима, термин теорија биће посматран као „специфичан савремени дискурс који настаје отцепљујући се од науке и филозофије [...] будући да се оне (савремене теорије, прим. В. К.) спроводе као идеолошки рад које прелази стално из једног идеолошког система у други“ (Vujanović 2007: 41).

²⁴ О етимологији и употреби израза видети: Petrović 1985: 175-176.

²⁵ Више видети: Petrović 1985: 181-197 и Petrović 1971: 62-63.

трансформишу се и троше се у конкретним односима света уметности, културе и друштва“ (Šuvaković 1999: 267).

Не треба свакако заборавити ни на тумачење праксе француског социолога, антрополога и филозофа, Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) који је несумњиво, како наводе Милош Немањић и Ивана Спасић, променио научну парадигму социологије у 20. веку (Nemanjić, Spasić 2006: 7). Бурдије је развио социолошку теорију и назвао је „теоријом друштвене праксе“ (Birešev 2010: 11).²⁶ Најважнији термини везани за Бурдијеа јесу хабитус, капитал, поље и пракса преко којих поменути аутор своје теоријске идеје повезује са емпиријским истраживањем свакодневног живота не заобилазећи главно социолошко питање дуализма, тј. односа структуре (објективност) и актера (субјективност).

Пре него што се даље објасни Бурдијеово поимање праксе, потребно је обратити пажњу на сам концепт термина теорија, односно теоријска пракса, која је њена терминолошка парадигма у савременом научном дискурсу, и на однос теорија-пракса. Теорија, односно теоријска пракса је поимана кроз три основна концепта (1) традиционална научна теорија, (2) критичка теорија и (3) постнаучна теорија, односно теоријска пракса које Ана Вујановић јасно одређује у књизи *DOKSICID s-TIU / 4* (Vujanović 2007: 17-43).²⁷

Како Ана Вујановић наводи, концепт традиционалне научне теорије везује се за период од 18. до почетка 20. века, модерно западно грађанско друштво и за област науке, односно „нормалне науке“ према филозофу Томасу Куну (Thomas Kuhn), који овим термином означава „преовладавајуће мирно стање науке у којем се научни рад одвија на основу чврсте заснованости и доследног спровођења одређене парадигме“ (Vujanović 2007: 18, 19 *apud* Kuhn, 1962, 1970). У оквиру традиционалне научне теорије наилазимо на подвојеност теорије и праксе будући да је статус теорије супротстављен друштвеној пракси, а њена функција усмерена на то да ту праксу проучава. Однос теорије према друштву, како наводи ауторка Ана Вујановић, своди се на посматрање праксе и на проверу у пракси којом се утврђује или оспорава тачност одређених теоретских ставова (Vujanović 2007: 21).

²⁶ Теорија праксе Пјера Бурдијеа нашла је примену и у радовима антрополога у Србији као нпр. у раду Зорице Ивановић „Кућа као 'књига' која се чита телом. Културна концептуализација простора у теорији Пјера Бурдијеа“ (2010), у којем се указује на основне теоријске и епистемолошке претпоставке теорије праксе и критички разматрају Бурдијеове сложене идеје о култури (Ivanović 2010).

²⁷ Ове одреднице су узете у обзир јер ће помоћи у бољем сагледавању концептуализације плесне праксе.

Критичка теорија се везује за период прве половине 20. века, закључно са 1960-им годинама 20. века и заснива се на повезаности са друштвеном стварношћу, тј. на принципу јединства теорије и праксе. За то је заслужан Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer), један од водећих аутора тзв. критичке теорије, који појам критичке теорије јасно успоставља у односу на појам традиционалне научне теорије. Другим речима, покушава се да се савлада традиционални дуализам између спекулативне филозофије и емпиријског истраживања (Vuјanović 2007: 18, 21-26). Ана Вујановић наводи Хоркхајмерово мишљење да су „чињенице које окружују индивидуу и које јој изгледају као по себи постојеће заправо производ друштвене праксе“ (Vuјanović 2007: 23). Стога се одбацује традиционално-научна теоријска самосталност и уводи повезаност теоријске ауторефлексије са друштвено-историјским контекстом, односно теза о јединству теорије и праксе (Vuјanović 2007: 25-26).

Савремена теорија везује се за глобално друштво од 1970-их година 20. века до данас.²⁸ Овај теоријски концепт носи назив и „теорија као увек-већ пракса“, будући да се у оквиру њега не остварује јединство теорије и праксе, јер сама теорија већ јесте друштвена пракса; „савремена теорија не тежи укључивању у друштвену праксу, јер се увек-већ појављује усред ње, као њен интерпроизводни процес“ (Vuјanović 2007: 17-43).²⁹

Разлог узимања теоријског концепта Пјера Бурдијеа, чије конципирање теоријске праксе припада критичкој теорији, као једне од важних референци за ову тезу, јесте свакако његово тумачење праксе до којег долази путем појмовне тријаде хабитус-капитал-поље, где појам „хабитус“ означава

„системе трајних *диспозиција*, структурисане структуре предодређене да дејствују као структурирајуће структуре, односно као принцип настанка и структурисања пракси и представа које могу бити објективно 'уређене' и 'уредне' иако ни по чему нису производ поштовања уредби, које су објективно прилагођене свом циљу иако не претпостављају свесно постављање циљева и изричито познавање поступака неопходних да се они достигну и које су, уз све то, колективно дириговане иако нису производ организаторске делатности једног диригента” (Burdije 1999: 158-159).³⁰

²⁸ Термине постнаучна теорија и теоријска пракса Ана Вујановић изједначује са називом „савремена теорија“ (Vuјanović 2007: 7).

²⁹ Више видети: Vuјanović 2007: 29-43.

³⁰ Занимљиво је да Редклиф-Браун менталне диспозиције назива „чувство“ и наводи да она великим делом управљају људским понашањем или га усмеравају (Redklif-Braun 1982: 246).

У том смислу, то је „иманентни закон, *lex insita*, који сваки актер добија преко основног васпитања“ (Burdije 1999: 164) и „у себи носи као диспозиције које означавају друштвени положај“ (Golubović 2006: 17).

Бурдије праксу дефинише као:

„истовремену и нужну и релативно самосталну (...) зато што је производ дијалектичког односа између једне ситуације и једног хабитуса, схваћеног у смислу система трајних и преносивих диспозиција, који укључујући сва претходна искуства, дејствује у сваком тренутку као матрица опажања, вредновања и деловања“ (Burdije 1999: 162).

Тако, према Бурдијеу структуре производе хабитусе, а хабитуси производе праксу.³¹ Овде треба напоменути да Бурдије структурализам користи у другачијем смислу од Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure) кад је у питању лингвистика, или Клод Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss) кад је у питању антропологија. Он, наиме, сматра да у друштвеном свету, а не искључиво у симболичким системима, језику или митологији, постоје тзв. објективне структуре независне од свести и воље друштвених актера, које су способне да усмере или спутају њихово деловање или њихове представе (Burdije 1998: 143). Као пример може послужити друштвени простор, којим се Бурдије бавио у својим радовима и који је по аутору неоспорно објективан.³² Бурдије наводи да је најважније то да у односу на тај простор актери имају одређене тачке гледишта које зависе од позиције коју у њему заузимају и које су често израз њихове воље да га преиначе или одрже (Burdije 2004: 131).

Пре него што буде дефинисан појам плесне праксе који ће бити кориштен у овом раду, требало би поближе објаснити и појам „друштво“, будући да је веза између

³¹ Концепт хабитуса примењен је и у дипломском раду антрополога Милоша Рашића *Антропологија плеса и етнокорееологија: трасирање дисциплина и могуће перспективе* (2014), обједињујући га заједно са тзв. фолклорним дијамантом у један теоријско-методолошки приступ анализи плеса.

³² Да би поближе објаснио горе наведено, Бурдије упоређује друштвени простор са географским простором у оквиру којег су издвојене одређене области и наводи следеће: „Међутим, тај простор је конструисан на такав начин да појединачни актери, групе или институције које се у њему налазе имају утолико више заједничких особина што су ближе у том простору, утолико мање што су удаљеније. На папиру се дистанце у простору поклапају са дистанцама у друштву. То се не дешава у стварном простору. Иако је готово свуда могуће посматрати склоност ка сегрегацији у простору, људи који су блиски у друштвеном простору теже да буду блиски - хтели то или не - и у географском простору; људи који су међусобно веома удаљени у друштвеном простору могу се срести, ући у интеракцију, бар на кратко и с времена на време у физичком простору. Интеракције, које су веома драге наклоњенима емпиризму – зато што их је могуће посматрати, снимити, записати, укратко додирнути – скривају структуре које се у њима остварују. То је један од случајева када оно видљиво, оно што је непосредно дато, скрива оно невидљиво што га одређује“ (Burdije 1998: 146-147).

друштвене структуре и културе, тј. културних облика, очигледна и видљива у свим сферама: језику, уметности, моралу, религији и сл. Појам друштва, како наводи Ратко Милисављевић у књизи *Шта је друштво*, „треба схватити зависно од случаја о коме се говори, и уско као групи и најшире као човечанству, а нарочито као друштву-држави у чијим се оквирима моћне идеолошке категорије свести највише остварују. Појам појединца изражава особеност људи као припаднике људске врсте али различитих према расним, полним, старосним, карактерним, интелектуалним, здравственим, образовним, цивилизацијским и другим особинама којим се данас разликују близу шест милијарди људи на планети“ (Milisavljević 1993: 8).

Социолог Драган Коковић бавио се односом друштва и културе у књизи *Култура и уметност* (2000) у којој је навео да се култура у најширем смислу схвата као свеобухватна појава која окружује и прожима све елементе друштва, али се понекад и потпуно одваја од друштва, не позивајући се на друштво као јединствени тоталитет (Koković 2000: 63). Како Коковић наводи, за дефиницију друштва су потребни појединац и привремени релативни положај између појединаца. Исто тако, друштву је својствена структура која се дефинише као ред положаја што их појединац може заузимати у одређеном друштву. Дакле, појам друштвене структуре односи се на организовани скуп друштвених односа у које су на различите начине укључени чланови одређеног друштва или групе. Друштвене структуре су последица поделе рада која „дробити“ друштво и ствара одређена подручја друштвеног живота. Тако, друштвену поделу прати културна подела, јер се кроз њу врши и унутрашња класна диференцијација културе (Koković 2000: 64).

Ослањајући се на поменута тумачења термина праксе, синтагма „плесна пракса“ ће у овом раду бити концептуализована кроз неколико допуњујућих нивоа. Тако поменута синтагма може истовремено да има свој научни (када је посматрамо као референтни оквир), филозофски (када се ствара и анализира сам појам), али и културално-друштвени и, потенцијално, уметнички дискурс (када је у питању делање изван теорије).

Плес који је означен као „целовит феномен у којем су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени звук и покрет“ (Rakočević 2011: 14) представља предмет етнокореолошког интересовања и може бити вишеструко и интердисциплинарно концептуализован као врста праксе у различитим интерпретативним оквирима. Другим речима, плес је процесуални облик кинетичко-

музичког стваралачког изражавања човека у одређеном/специфичном историјском, теоријско-научном, уметничком, културном и друштвеном контексту.

На основу свега наведеног, плесну праксу, као референтни оквир докторске дисертације, одређујем као: процесуални облик стваралачке делатности иманентне човеку, у којем плес није постављен као природно по себи разумљиво, већ који је заснован на експликацији својих структуралних елемената у одређеном контексту и кроз своју повезаност са другим друштвеним праксама добија нови ниво вредности који је део културе, друштва, а потенцијално и уметности.

Наведено одређење плесне праксе, као што се може приметити, не крије своју везу са општом, марксистичком, Бурдијеовом и Шуваковићевом дефиницијом термина праксе. У савременом добу, сложићемо се са Аном Вујановић, наилази се на синхронијску коегзистенцију различитих теоријских концепција које су сада у различитим развојним фазама.³³ Стога, ово одређење не треба посматрати као коначну дефиницију, будући да је ово тек почетак развоја мисли и теорије поменуте синтагме и да тек предстоји критички осврт ове концептуализације у етнокорологији, етномузикологији и студијама културе.

Када су у питању различите врсте плесова у данашње време, са сигурношћу се може рећи да се не могу повући јасне границе међу њима, већ да долази до извесних преклапања, о чему је и Андриј Нахачевски (Andriy Nachacewsky) писао (више о томе у: Nachacewsky 2012: 22). За Динарце у Војводини може да се наведе један од примера: традиционални плесови који се изводе на сцени, могу истовремено да носе значење и врсте „ритуалног“ плеса (о чему ће бити касније више речи), етнички и/или регионално дистинктивног плеса, а могу имати и преовлађујућу забавну функцију у оквиру нпр. свадбеног веселја. Свакако увек морамо имати у виду актуелну сврху учесника који изводе плес.

За плесове Динараца у Војводини не може бити речено да су традиционални у оном смислу као пре 70-80 година, где се под термином традиција сматрало да она „претендује да се представи као културна конструкција чија је сврха да увек стоји у месту, не мењајући облик и садржај, док је све око ње у покрету. Такође, она је врста културног калупа на који се причвршћује идентитет неке друштвене групе (не нужно националне), при чему у овој алегорији битну ставку чине представе о ближој или даљој прошлости те групе, које успостављају пресудан континуитет са историјом“ (Pišev

³³ Више о томе: Vujanović 2007: 53, 54.

2013: 23). Да би били такви, морали би се одигравати у истом контексту, преносити на исти начин и имати ону сврху коју су некад имали. При сагледавању плесова које Динарци изводе у Војводини, могу се користити два метода; један је такав којим би се ишло у правцу тражења некадашњег контекста, док би се другим откривала новостворена целина у свом динамизму, однос њених елемената и сл. (Раковић 2005: 29). На слично мишљење наилазимо и у раду Анке Ђурђеску „Еволуција народне игре и методика њеног испитивања у садашњим друштвеним условима“ у којем наводи да се „живот народних игара у данашњој етапи карактерише контрадикторним аспектима односа између традиције и новаторства, с једне стране имамо акцију преношења традиција у свом првобитном облику, а с друге имамо снажну афирмацију нових уметничких потреба неке одређене категорије (нарочито омладине), што води ка сталним променама наслеђа [...] У новим условима, игра може да ишчезне једновремено са обичајем за који је везана или, напротив, својим одвајањем од обичаја може независно да се развија, стичући нову улогу: улогу представе, спектакла“ (Ђурђеску 1966: 547). Динарци мењањем свог места пребивалишта и начина живота, дакле, кад се контекст променио, самим тим мењају и своју плесну праксу. На овом месту можемо да надовежемо и питања Андрија Нахачевског која могу помоћи у одговору на питање на који начин одредити врсту плеса. Дакле, требало би се фокусирати на питања ко плеше, шта, када, где и како? (Nachacewsky 2012: 5).³⁴

Према Нахачевском, сви плесови могу имати конотацију „етничких“, „вернакуларних“, „сељачких“, „народних“, „карактерних“ и сл. (Nachacewsky 2012: 24-39). Од свих набројаних термина и концепата, за потребе ове докторске дисертације биће кориштен термин „вернакуларни плес“. Аутор наводи да је „вернакуларни плес“ онај плес који је изведен од стране људи одређеног локалитета, генерално, за разлику од много формалнијег плеса препознатљивог стила елите и званичне културе (Nachacewsky 2012: 34). Термин „вернакуларан“ је латинског порекла и има више значења као нпр. староседелачки; који припада језику староседелаца; дијалекатски – различит од књижевног, који припада народном говору (Вујаклија 2006: 146). Према Нахачевском, вернакуларни плес садржи у себи и „локалну традицију“ (ауторови наводници) и односи се на заједничке типове плеса у оквиру специфичне локалне

³⁴ Иако нигде у својим радовима није јасно постављала поменута питања, Оливера Васић је недвосмислено о њима размишљала док је истраживала играчке дијалекте Србије. Исто тако, током вишедеценијског рада са студентима у оквиру предавања, Оливера Васић је увек наглашавала важност истраживања сваке игре појединачно помоћу тзв. личне карте игре у којој су, између осталог, била неизбежна и питања која наводи Нахачевски.

културе у одређеном времену и простору. Групе људи које изводе вернакуларне плесове могу чинити сељаци, а могу бити и људи градске средине. Те групе потом могу бити дефинисане и према националности, занимању, годинама или неким другим карактеристикама (Nachacewsky 2012: 34).

Бавећи се термином „вернакуларна музика“ у области етномузикологије, Растко Јаковљевић наводи да дисциплина није успела да пружи прецизну дефиницију објекта свог бављења и да се термин вернакуларна музика често користи као синоним за термине „староседелачка“, „аутохтона“, „регионална“, „народна“ (Jakovljević 2012: 300). Термин вернакуларна музика се на неки начин поклапа са термином традиционална музика, јер вернакуларна музика као концепт, такође, подвлачи значај оралног преношења, нестандардизоване комуникације и језика који се користи међу припадницима исте групе (Jakovljević 2012: 298).³⁵ Јаковљевић наводи и неколико студија аутора попут Болмана (Philip Bohlman), Крамера (Lawrence Kramer) и др. у којима је концептуално инкорпориран термин „вернакулар“ и закључује да вернакуларна музика обухвата сву музику народа, урбаног или руралног, искључујући само канонизоване уметничке или класичне стилове (Jakovljević 2012: 303).

Динарци припадају једној групи људи који се издвајају управо својом плесном праксом од осталог становништва у Војводини. Плесови које су изводили у земљи матици одређивани су као традиционални, док извођење тих истих плесова у Војводини не могу више бити на тај начин означени, већ се за њих може рећи да само упућују на традицију, или да су, како то Лоран Обер каже, „преживели облици прошлости“ (Ober 2007: 40). У Војводини они могу бити изведени у различитим конситуацијама, на сцени и ван ње (о чему ће бити више речи у даљем тексту). Стога ће концептом вернакуларне плесне праксе у докторској дисертацији бити обухваћени само они плесови Динараца у Војводини који су у земљи матици били традиционални, а у Војводини упућују на традицију и чине део „локалне културе“, јер иако имају исте елементарне вредности и исти језик. На другом нивоу динарско се становништво и даље ослања на симболичке, материјалне или духовне ресурсе који им обезбеђује „регионални“ идентитет.

³⁵ Музика за коју се може рећи да је традиционална Лоран Обер наводи да треба да има древно порекло и да почива да непосредном и углавном усменом преношењу облика, техника и репертоара са једног нараштаја на други (Ober 2007: 44).

1. 2. 2. Динарци

У етнокоролошким и етномузиколошким научним радовима на тему игре и музике Динараца писано је у више наврата, али је термин Динарци био најчешће идеолошки конципиран. Тако, о самом термину *Динарци* у етнокореологији, тј. етномузикологији није посвећена већа пажња све до 2012. године, када се Сања Ранковић у докторској дисертацији *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини* више позабавила питањем дефинисања и употребе овог појма у научном и колоквијалном дискурсу.³⁶

Прве систематске поделе европида према расама везане су за имена попут Риплиа (W. Z. Ripley), Деникера (J. Deniker), Волфа (K. F. Wolff) и др. (Дворниковић 2000: 168). Увођење „еволуционе синтезе“ тј. поделе људи према расама у науку крајем 19. и почетком 20. века привукло је пажњу многим етнологима и антрополозима тога времена, између осталих и Владимиру Дворниковићу и Јовану Цвијићу. Владимир Дворниковић је људе груписао према „раси“ (Дворниковић 2000: 174),³⁷ док је Јован Цвијић становништво Балканског полуострва поделио на „типове, варијетете и групе“ (Цвијић 1931: 250); отуда имамо „Динарце“ као расу (према Дворниковићу) или „динарски тип“ (према Цвијићу).³⁸

Овакве одреднице детерминисане према културно-менталном склопу човека и његовом наслеђу формирала је научна „елита“ крајем 19. и почетком 20. века, тако да се *Динарац/ци* у почетку употребљавао у научном дискурсу. У то време, поменути термин створен је у оквиру идеологије; требало је остварити јединство људи који имају комплекс извесних устаљених и наследних анатомских, физиолошких и психолошких обележја, дакле који се заснивају на заједничком биолошком пореклу и развојном континуитету, али не морају да припадају истој етничкој групи (Дворниковић 2000: 164). Створен је један конструисани идентитет – идентитет „Динараца“, у оквиру којег постоје и Срби, и Хрвати, и Муслимани.

³⁶ Више о томе: Ранковић 2012: 8-16.

³⁷ Више о томе: Дворниковић 2000: 163-244.

³⁸ Наменски је стављен појам под наводнике како би се разликовао од појма који је кориштен за потребе рада (*Динарци* – етски термин уопште, „Динарци“ – идеолошко одређење формирано крајем 19. и почетком 20. века и Динарци – односи се на оно одређење које ће бити кориштено у овом раду). Више о концептима емско и етско поглављу „Методолошки приступи“.

Овакво размишљање је у савременој научној литератури критиковано, а у појединим научним дисциплинама (нпр. антропологија) и превазиђено. Биће наведено само неколико аргумената за ову тврдњу. Наиме, често се може чути нпр. како је игра изведена на „динарски“, „војвођански“ или неки други начин. Можда је исправније рећи да постоји један *одређен културни контекст* у оквиру којег играње одаје културно-специфична значења.³⁹ Када се каже „одређен културни контекст“ мисли се на посебно/специфично окружење које се разликује по својим локалним, етничким и/или верским карактеристикама. Савремена антропологија нерадо гледа на метафору по којој се цело друштво може третирати као појединац.⁴⁰ О томе пише и Иван Ковачевић. Он наводи да се у савременој антропологији и етнологији одбија Цвијићева концепција „психичког типа“,⁴¹ будући да су, према Цвијићевом схватању, психичке особине појединаца резултати живота „народне душе“, некаквог наиндивидуалног интелекта и да испитивање црта карактера одређеног становништва представља изузетно тежак задатак и захтева много јачи методолошки апарат него што су непосредно посматрање и полуструктурирани разговор којима се сам Цвијић најчешће користио и које је препоручивао својим сарадницима (Ковачевић 2001: 32, 33).⁴² Реч је о „специфичном деривату романтичарске идеологије, тзв. *Volksgeist* феномену“ (Пишев 2013: 179). Марко Пишев, бавећи се анализом југословенске идеје и демаскирањем идеологија које су стајале у њеној позадини, истиче речи Ивана Ковачевића да се поменути феномен „у друштвеним наукама источне Европе на преласку векова, а нарочито наукама окренутим ка проучавању властитог народа, његове историје,

³⁹ Идеја за овакво тумачење преузета је од Ричарда Шекнера (Richard Schechner) (Шекнер 1992: 220).

⁴⁰ Више о томе: Antonijević 2010: 47.

⁴¹ Не треба заборавити да је Цвијићева концепција у његово време била валидна и врло призната, као и да је Јован Цвијић „од периода своје научне афирмације у српском друштву, па све до савремене епохе, остао један од великана српске научне мисли [...]“ (Пишев 2013: 8).

⁴² Иван Ковачевић наводи још једну одлику романтичарске етнологије (романтичарско окретање прошлости) а то је геополитичко закључивање на основу распореда етнографских елемената, те каже: „Иако је то ту у много мањој мери могуће искривљавање чињеница него у испитивању 'психичких типова', покушај доказивања одређених територијалних аспирација доводи у опасност објективност научних резултата. Обе романтичарске карактеристике Цвијићеве концепције оставиле су дубоки траг на тек конституисану етнологију, нарочито у периоду између два рата [...] разлике које су се јавиле у мишљењима као и потпуна немогућност да се у полемици докаже сопствено становиште довели су 'етнопсихичка' испитивања у ћорсокак. Уочавање њихове двоструке повезаности са предрасудама, посебно са етничким стереотипима, с обзиром на то што 'етнопсихички' резултати представљају у великој мери плод стереотипа као што и ти стереотипи у њима добијају 'научну' подлогу за даље ширење, учинило је да 'етнопсихологија' углавном нестане из наше модерне етнологије“ (Ковачевић 2001: 22, 23).

обичаја, свакодневице [...] односио *искључиво* (курзив у оригиналу) на сељачко становништво; сматрало се да сељаци у себи носе душу и колективни идентитет нације, при чему је потрага за „душом народа“ у самој друштвеној науци подразумевала потискивање рационализма у други план, а истицање сентименталних конструкција у први план“ (Pišev 2013: 179-180 apud Kovačević 2001). Стога, Ковачевић даје мишљење модерне етнологије која каже да је индивидуа једини носилац психичких особина, а да се оне стварају под утицајем одређених културних образаца који најјаче делују у процесу социјализације. Тако, пише Ковачевић, правац реинтерпретације Цвијићеве друге књиге *Балканског полуострва* у којој је постављена теорија о типовима балканског становништва, био би да се утврде обрасци понашања у појединим „психичким типовима“ или „етничким групама“, па да се на основу тога конструише нпр. социјални карактер сваке културне групе и да се тек тада врше поређења између различитих група. Тада би се могло приступити и веома интересантном утврђивању корелација између културних феномена који се јављају само у некој датој групи и њеног, на пример, социјалног карактера (Ковачевић 2001: 32).

У раду „Јунаци и клијенти“, Дуња Рихтман-Аугуштин даје поједине аргументе у вези са поменутиим дефинисањем и издвајањем динарског модела људи. Она наводи, између осталог, да је конструкција интеграције националних међа и знакова део процеса националне интеграције када се локални знакови екстраполирају на национални ниво (Rihtman-Auguštin 2000:172-173). Поменута ауторка такође, запажа да је Цвијић био под утицајем народног епског песништва, а нарочито оног које нам је изабрао Вук Стефановић Караџић и напомиње да треба водити рачуна о томе да народна књижевност обавезно до нас долази у одређеном избору и да се то поготово догађа током образовања, а да је Вуков критеријум за избор песама био како естетски, тако и идеолошки, тј. политички (Rihtman-Auguštin 2000:173-174). Тадашња методологија рада и унимодални приступ су исто тако критиковани од стране ауторке (Rihtman-Auguštin 2000:175).

Антрополог Томас Ериксен (Thomas Hylland Eriksen) пишући о односу између етничитета и расе наводи да је неко време било модерно да се човечанство дели на расе. Савремена генетика избегава да говори о расама за шта постоји више разлога. Прво: различите групе људи су се толико мешале да је бесмислено говорити о јасним границама између раса; друго: ни наследне физичке одлике не поштују те наводно тако јасне линије раздвајања, тако да унутар „расних“ група често постоје далеко веће

варијације него што је то случај код систематских варијација међу двама групама и треће: данас нема тог озбиљног научника који ће рећи да разлике међу културама могу да се објасне наследним одликама (Eriksen 2004: 19).

Треба имати на уму да данашње становништво у Војводини, иако је названо свеобухватним именом Динарци, свако од њих има своје културно, етничко и политичко обележје које не треба занемарити. Исто тако, треба напоменути да циљ овог рада није да се (ре)конструише менталитет и антропогеографски класификује одређено становништво, већ да буде дефинисана плесна пракса Срба која је пренесена из свог матичног културног контекста у нови културни контекст (Војводину).

Будући да се термин Динарци и даље употребљава у научном и колоквијалном дискурсу, не упуштајући се даље у разматрање порекла и времена настанка, као ни њиховог менталитета, ради бољег разумевања текста који се ставља на увид читаоцу, под појмом *Динарци* подразумеваће се Срби из Црне Горе, Херцеговине, Босанске Крајине, Далматинске Загоре, Лике, Кордуна и Баније досељени у Војводину у 20. веку.⁴³ Поменути термин је научно конструисан и садржи у себи заједнички имагинарни идентитет у односу на Србе староседеоце у Војводини, јер су на тај начин сви Срби из поменутих региона груписани у једну заједницу која дели сличне облике традиционалне културе, укључујући и плес. Међу њима тај идентитет није превише видљив, тако да преовлађују локално-регионални идентитети.⁴⁴ Иако су Срби насељавали и друге делове Србије (нпр. велики број Банијаца данас живи у Шапцу), највећи део је населило просторе Војводине у којој они интензивно негују сећање на плесну традицију завичаја, те је из тих разлога научно-истраживачки рад базиран само на поменуто подручје. Стога, појам Динарци биће кориштен у смислу одређења оне групе Срба која је досељена из поменутих подручја у односу на Србе староседеоце у Војводини, образујући на тај начин опозициони пар Срби досељеници / Срби староседеоци.

⁴³ Сања Ранковић је у докторској дисертацији дефинисала оквир у којем ће се употребљавати појам *Динарци* у односу на досадашња научна разматрања и навела да ће овај појам бити коришћен „да у географском и културном смислу означи српско становништво из планинских – динарских предела Хрватске, Босне, Херцеговине и Црне Горе које је у више наврата, а посебно током XX века, населило Војводину“ (Ранковић 2012:16). Иако је поменути појам добро дефинисан, не бих се сложила само у једном. Наиме, када се посматра географска карта бивше Југославије може се приметити да нису Динарци само Срби из „планинских – динарских предела“ наведених региона (нпр. Банија није смештена у оквиру динарских планина, исто тако Босна је широк појам и сл.). Стога, иако остварен на темељу парадигме једног географско-културног простора (Динарске планине), предлажем да се ипак посебно наведу региони одакле потичу Динарци у Војводини.

⁴⁴ Ово потврђује и анкета спроведена у оквиру научно-истраживачког теренског рада у којој већина испитаника није знала ко су Динарци. Видети анкету у прилогу.

1. 2. 3. Типологија етничке и националне кохезије

Срби са динарских подручја, будући да долазе из Босне и Херцеговине, Хрватске и Црне Горе, преласком на ново подручје (Војводину), ипак се издвајају као једна већа скупина људи припадајући тзв. Динарцима, у односу на староседелачко становништво.⁴⁵ Будући да је становништво Војводине веома хетерогено, а и ограничени простор за писање не допушта да се упушта у дубље аналитичко сагледавање односа међу етничким групама, у дисертацији ће пажња бити усредсређена на дихотомију речи „ми“ – „они“, које ће бити употребљене за анализу плесова Динараца у Војводини у односу на Србе староседеоце, али и у односу на Динарце различитог географског порекла, а све у циљу приказивања њихових локално-регионалних идентитета кроз плесове. Дихотомизација „ми“ / „они“ делимично је одређена контекстом у којем се користи. Она је посебно значајна и уједно и занимљива за ову анализу будући да „ми“ може истовремено да значи и „они“ јер се ради о истом етничком идентитету – Србима, само различитог географског порекла.⁴⁶

С тим у вези, потребно је поближе објаснити поједине термине који ће бити кориштени у раду и који ће представљати одређену константу и послужити као ослонац за даља разматрања. Полазиште јесу савремене теорије које говоре о етницитету и које кажу да је етницитет аспект друштвеног односа између актера који себе сматрају културно различитим од припадника других група с којима имају макар минимални и редовни контакт (Eriksen 2004: 32). Оно што је за овај рад веома важно јесте прво својство етницитета, тј. етничке припадности, а то је систематско разликовање оних који припадају групи и оних који јој не припадају, инсајдера и аутсајдера, „нас“ и „њих“ (Eriksen 2004:41).⁴⁷ Он служи као заједнички именитељ за друштва и све различите друштвене ситуације. Ериксен даље наводи да је дуго било уобичајено да се „етничке групе“ поистовећују с „културним групама“ и да је свака категорија људи који

⁴⁵ На ово указује и Сања Ранковић, с тим што се више фокусира на саму музику: „Начин живота досељеника и културни идиом који су понели из матице створен је у посебним географским и историјским условима, другачијим од средине у коју су дошли. На терену је евидентна разлика културних матрица Динараца-досељеника и староседелачког становништва с друге стране. Културна разлика је израженија на пољу духовног стваралаштва, а посебно је транспарентна на музичком плану“ (Ранковић 2012: 16).

⁴⁶ Иако се ради о истом етничком идентитету – Срби, Динарце често називају и стереотипним називима попут „дођоши“, „избеглице“, „колонисти“ и тиме се приказују као посебна скупина људи.

⁴⁷ О терминима „аутсајдер“ и „инсајдер“ биће више речи касније.

имају „заједничку културу“ важила као етничка група. Међутим, ово становиште је временом постало неодрживо (Eriksen 2004: 64). Културне разлике између двеју група нису пресудан критеријум за етницитет, јер је етницитет у суштини питање односа, а не одлика неке групе (Eriksen 2004: 31). Идентитетом групе се, како наводи аутор, увек донекле одређује према оном што дотична група није, односно, према онима који не припадају групи (Eriksen 2004: 28). Аутор даље објашњава да све етничке групе имају митове о заједничком пореклу (Eriksen 2004: 32), чије схватање заступа и Антони Смит (Anthony D. Smith), с тим што Смит иде даље у анализи етницитета и бави се националним идентитетом (о чему ће бити писано касније) (Smit 2010:7).

Бавећи се етницитетом, Томас Ериксен указује на могућност класификовања друштва према одређеној типологији. Аутор истиче Хендлмена који је направио типологију за различите степене етничке кохезије: од веома лабаве и друштвено готово ирелевантне па до крајње компактне. Хендлмен разликује: етничку категорију, етничку мрежу, етничко удружење и етничку заједницу (Eriksen 2004: 77 *apud* Handelman 1977). Овакав концепт користи и Антони Смит (Smit 2010:40), а показало се да је погодан и за потребе овог рада, јер показује да је могуће да се „истим“ друштвеним категоријама припишу различита значења у различитим друштвима (Smit 2010: 187). Наиме, према поменутој типологији **етничка категорија**

„почива на контрасту, на разликовању оних који припадају етничкој категорији и оних који јој не припадају [...] на основу припадности етничкој категорији појединац учи како да се понаша према другима и да преноси знање о (наводном) пореклу; на основу ње легитимише се и само постојање етничке категорије [...]они сами себе сматрају културно специфичним, а таквим их сматрају и други“ (Eriksen 2004: 77).

У дисертацији под етничком категоријом, као најнижи ниво колективног идентитета, биће подразумеване посебне групе људи који су дошли у Војводину из различитих регија Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске: Банијци, Кордунаши, Личани, Крајишници (из Босанске Крајине), Далматинци (из Далматиснке Загоре - Буковице), Херцеговци, Црногорци.⁴⁸

Према Хендлменовој типологији **етничка мрежа** заснована је на принципима етничке категоризације и ствара трајне споне међу припадницима исте категорије. Основна разлика између етничке категорије и етничке мреже, како Ериксен наводи,

⁴⁸ О насељавању поменутих етничких категорија Сања Ранковић се детаљно бавила у оквиру докторске дисертације и за сваку од њих графичким приказом представила је већа насеља земље матице из чије околине су се казивачи доселили и места у Војводини у којима данас живе. Погледати више: Ранковић 2012: 96-98, 124-125, 155-157, 173-177, 218-221, 242-245, 264-267, 286-289.

јесте то што мрежа може да утиче на расподелу добара међу припадницима групе. Уколико припадници групе имају привилегован положај на тржишту рада, активирају се етничке мреже (Eriksen 2004: 78).

О *етничком удружењу* можемо да говоримо „ако припадници етничке категорије осећају да имају заједнички интерес, па онда још развију и организациони апарат путем ког ће тај интерес артикулисати“ (Eriksen 2004: 78). Организациони апарат у овом случају првенствено се односи на фестивал „Нашем роду и потомству“ који приближава и групише све музичке, плесне и обичајне специфичности поменутих етничких категорија у један заједнички именитељ – Динарци у Војводини.

На крају, постоји *етничка заједница/група*. То је „врста колектива која има и територију с мање или више трајним физичким границама (Eriksen 2004: 79). Тако, поменуте етничке категорије (Банијци, Кордунаши, Личани, Крајишници, Далматинци, Херцеговци, Црногорци) путем стварања етничких мрежа, а кроз оснивање и деловање етничких удружења (фестивали, смотре, концерти, свадбе Динараца), формирају обједињену етничку групу (Срби), која притом има и национални идентитет.

Порекло националног идентитета, сложићемо се са Ентонијем Смитом, сложено је колико и његова природа (Smit 2010: 37). Појам „националног“ идентитета, како наводи Смит, укључује неко осећање политичке заједнице, колико год оно било незнатно. Политичка заједница подразумева неке заједничке институције и један кодекс права и дужности за све припаднике заједнице. Такође, политичка заједница указује на одређен друштвени простор, прилично тачно обележену и органичену територију, с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају (Smit 2010:22). Смит дефинише нацију као именовану људску популацију са заједничком историјском територијом, заједничким митовима и историјским сећањима, заједничком масовном, јавном културом, заједничком економијом и заједничким законским правима и дужностима свих припадника (Smit 2010:30). Када говори о значењу у којем се нација и национализам користе у академском дискурсу као аналитички појмови, Ериксен, такође, наводи да национализам „наглашава културну сличност припадника једне нације, па тиме имплицитно повлачи границу у односу на друге који онда остају изван групе, постају аутсајдери. Но, национализам има сасвим карактеристичан однос према држави, и то је његова главна одлика“ (Eriksen 2004: 22). Национални идентитет је у суштини вишедимензионалан јер он може да се ослања на елементе других врста колективних идентитета, тако да може бити комбинован са другим типовима

идентитета као што су класни, верски или етнички идентитет, а може доћи и до значајније пермутације национализма као идеологије (Smit 2010:120). На то може бити надовезано Ериксеново мишљење да се национализам „мора повезати с модерним добом, с француским просветитељством и немачким романтизмом, који су његова готово синхрона изворишта [...]. Као идеологија модерне државе, национализам [...]као такав јесте модерна идеологија“ (Eriksen 2004: 37).

Референце Ерискена и Смита овде су уведене да укажу на основне дефиниције етницитета и националног идентитета у савременој теорији и помогну у дефинисању различитих етничких групација што је потребно за овај рад.

1. 2. 4. Динарци у Војводини

Војводину, захваљујући плодном земљишту и географском положају који спаја простор централне и југоисточне Европе, настањују различите културне групе. Тако су се на овој територији, која се састоји од три географско-историјске и културне целине: Срема, Бачке и Баната, уз многе миграције и колонизације, често смењивале културе разних народа (Илири, Дачани, Келти, Сармати, Римљани, Хуни, Авари, Мађари, Словени, Бугари, Словаци и др.). За Војводину се и данас каже да је мултиетничко подручје иако у њој Срби чине две трећине становника (66%); словенска већина је још израженија ако се Србима прибroje „Југословени“, Словаци, Русини, Буњевци, Црногорци, Украјинци и Хрвати, док несловенске мањине (Мађари, Румуни, Роми и Немци) не чине ни 20% становништва, запажа Драго Његован (Његован 2012: 260). Због комплексности појма Војводина, овом приликом биће кориштен као политичко-административно ограничен простор; северни део Србије, са државним границама на западу, северу и истоку и јужном границом у виду река Саве и Дунава, посматрана од 1945. године када је и добила званично овај назив (Његован 2012: 268; Кицошев, Његован 2013: 5; Pavlović 2006: 30).

Ова чињеница је посебно наглашена будући да је поменуто подручје током историје мењало свој назив и границе. Наиме, идеја аутономије Војводине као српског региона у саставу Хабзбуршке монархије настала је још 1690. године, да би та идеја била реализована тек након 150 година, тачније 1848. године одлуком Мајске скупштине, али не под именом Војводина, већ као Српска Војводина (Срем, Банат, Бачка и Барања) (Његован 2012: 259; Поповић 1952: 6). Крајем децембра 1848. године аустријски цар је формирао нову круновину, Војводство Србија и Тамишки Банат, с главним градом Темишваром (Његован 2012: 263). Године 1860. Војводство Србија и Тамишки Банат се укида и седам година касније настаје двојна држава: Аустроугарска (Његован 2012: 263; Поповић 1990: 310). После Првог светског рата војвођанске области су се присјединиле Краљевини Србији и ушле у састав Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Његован 2012: 259), а коначан облик Србија је добила тек средином 1945. године када је Антифашистичка скупштина народног ослобођења Србије и АВНОЈ прихватила одлуке Главног народноослободилачког одбора Војводине

о прикључењу ове области као аутономне покрајине Србији јула 1945. године (Pavlović 2006: 30).

Насељавањем Панонске низије, миграционе струје увеле су Србе у просторе нових културних матрица чијим асимиловањем долази до уобличавања новог народног израза, тј. стваралаштва. Међутим, то не значи да је на простору целе Војводине исти образац понашања људи који у њој живе. На поменутом простору је и данас становништво етнички хетерогено и броји око два милиона становника. Разлози насељавања бројног становништва у Војводину су различити: колонизација, удаја/женидба, школовање, бољи посао и сл.

Појава Динараца у Војводини у вези су са ширим друштвено-политичким процесима. Велике миграције које су спровођене у циљу аграрне реформе је један од највећих разлога, али има и оних који су дошли из других разлога од којих су неки већ наведени. Иако је проблематика миграција у Војводини проучавана у значајном обиму, према речима Бранислава Букурова, најзначајнији су радови настали на иницијативу Матице српске, када је колонизација проучена у најзначајнијим колониистичким селима (Букуров 1995: 19). Насељавање Војводине је текло тако што су лица која су желела да се населе у Војводину, подносила молбу органима народних власти, који су разматрали и дозвољавали колонизацију онима који су испуњавали услове (Omaljev 1964: 85). Подаци из првог колониистичког пописа из 1931. године говоре да је колонизацијом пресељено око 100.000 људи, што је према попису из 1931. године чинило 5,7% укупног војвођанског становништва. Ова колонизација означавања је као значајна етапа насељавања Војводине становништвом из других подручја Југославије (Букуров 1995: 32).

У Другом светском рату, Немци у Војводини дошли су под удар новог југословенског законодавства и одлуком Председништва АВНОЈ-а од 21. новембра 1944. године у државну својину прешла је сва имовина Немачког Рајха и његових помагача, сва имовина југословенских Немаца. Како Букуров наводи, и ову миграцију је потребно посматрати у склопу укупне послератне покретљивости, јер је управо одлазак Немаца створио празан простор и материјалну основу за масовна досељавања која су убрзо следила (Букуров 1995: 37). Колонизација у Војводини извршена је у укупно 190 насеља (Букуров 1995: 84). Војводина је привукла највише исељеника из Хрватске и Босне и Херцеговине. Ове две струје донеле су Војводини преко 200 000 лица или 80% од свих међурејубличких миграната који су се ту уселили. Од свих уселиника

најбројнији су Срби (скоро $\frac{3}{4}$), затим Хрвати и Црногорци (по десетину), док су остале етничке групе заступљене у мањем броју (Букуров 1957: 66). Њима су додељене куће и земљиште одбеглих Немаца, те су читава села пресељена из матице у Војводину (Ранковић 2012: 23).⁴⁹

Поред организованог пресељавања становништва честа су била и стихијна досељавања. Тако је кроз историју простор данашње Војводине, са мањим изузетцима перманентно био усељеничко подручје и за време праисторије и историје и у периоду после Првог и Другог светског рата, као и најновијих ратних сукоба.

Као догађај у простору, свака миграција обавезно укључује два насеља, полазиште и одредиште. Последице миграције осећају се и у једном и у другом месту, мада су оне у одредишту препознатљивије и сложеније (Букуров 1995: 164), јер није у питању само промена места боравка, него и комплетног начина живота и рада. Силаском тзв. брђана у равничарске пределе прилагођавање новој средини није текло нимало лако.⁵⁰ Поједина домаћинства, нпр. имала су и по две-три породице, јер је један колониста довео поред своје и породицу свог погинулог брата, зета, сина и сл. Касније су се та домаћинства цепала на мање породице, те су се појавиле тешкоће око смештаја услед недостатка кућа (Омаљевић 1964: 77). Исто тако, приликом подела кућа наилазило се на много потешкоћа и неразумевања јер нису све куће биле једнаке по величини, квалитету и положају (Омаљевић 1964: 77). Прилагођавање новој средини није текло лако ни кад су климатски услови у питању. Будући да Динарци махом долазе са простора где струји чист ваздух, у Војводини (ако се изузме Фрушка Гора) је вадух другачији, пун прашине што досељеницима не одговара, те су се поједине породице због здравствених разлога временом вратиле у земљу матицу. У земљи матици становништво се бавило сточарством, док им по доласку у Војводину главно занимање постаје земљорадња. Из само неколико издвојених разлика у начину живота где су Динарци некада живели и оног при пресељењу у Војводину, види се јасно да је требало доста напора да се многе тешкоће савладају и да се прилагоде новонасталима ситуацијама.

⁴⁹ Такав је случај нпр. са селом Нови Козарци (Банат, околина Кикинде), где је један део села насељен становништвом из Босанског Петровца, а други део из Босанског Грахова. Сличних примера има доста.

⁵⁰ О променама у начину живота приликом насељавања Војводине писала је и Мирјана Тошић-Драган. Више видети: Ћосић-Драган 1991: 7-9.

Неприлагођеност новим настањеним крајевима придошло становништво опева и у својим песмама попут следећих стихова казивача Красуља Љубана из Кљајићева:

Крајина је Хрватској припала
Бјежмо, жено, ово није шала
Опет Љубан Србији се врати
Ваљда више неће путовати.
Кљајићево варошица јака
Ту је доста његових земљака
У том мјесту нађе кућу стару
Даде Љубан и последњу пару
Купи Љубан стару рушевину
Више други о њему не брину
Ништа мени овдје баш не прија
Ова лијепа равна Војводина
Нема брда, нема ни ливада
А срце ће ми пукнути од јада

...

Двадесет четврти новембар је био,
У своју сам кућу уселио.
Зима јака, ја и баба сами,
Ко ће овде сада да нас 'рани.
Стално чекам на црвеноме крижу,
Кад ће почет' да нам дијеле рижу.
Тако смо ми сваког дана ближе,
Сад нам више не дају ни риже.
Што ћу, Боже, умрјећу од глади,
Кад ми стомак нема што да ради.
Иде зима, иду хладни дани,
Ја и баба сад у кући сами.
Бако моја, алај нам је лако,
Никад није било нам овако.
Нит' у штали наша крава риче,
Нит' у свињцу наше свиње циче.
У Крајини Љубан газда био,
'вакав живот није научио.
Молим Бога па запалим свијећу,
Све се мислим да још дуго нећу.

или

...
Не дају ми да се вратим више.
У туђини пјева се и пише,
Срце моје за Крајину дише.
Моје срце у Крајини оста,
Код Петровца и код Вргин Моста.
Брзо прође и друга година,
Заборавити неће се Крајина.
А било је, чини ми се, јуче,
Сваког срце у завичај вуче.
Крајишник се не предаје лако,
Ал' је тешко живјети овако.
И без куће и без породице,
Саме сузе лете ми низ лице.
Кад је тежак живот у туђини,
Срце води својој ђедовини.
Двије године у туђини патим,
Својој кући желим да се вратим.⁵¹

Доласком у војвођанске крајеве, Динарци су са собом донели материјалну и нематеријалну баштину свога краја, док су поједини пак временом бацали своје старе предмете. То је потврдио Момчило Тодоришев из Пригревице који је основао Музеј у Пригревици, у којем се налазе поклоњени предмети и они предмети које је господин Момчило нашао на ђубришту.⁵²

О променама насталим при досељавању Динараца у војвођанске крајеве, као и њиховом привикавању и тешкоћама у новој средини, Сања Ранковић је веома детаљно написала у својој докторској дисертацији. Тако, ауторка рада наводи да је процес адаптације животу у новој средини био комплексан и мукотрпан (Ранковић 2012: 24).⁵³ Почев од промене привређивања, јер се већина Динараца бавила сточарством, док је у Војводини требало да обрађују земљу, затим морали су да мењају начин исхране, да се прилагођавају новим климатским условима, што је за неке од њих било веома тешко (поједини су имали кијавице, туберкулозу, а неки чак и болести срца) (Ранковић 2012: 23-24).

⁵¹ Стихови казивача Красуља Љубана, забележени су у оквиру теренских истраживања 06. 12. 2013. године у Кљајићеву. Снимак КО 06122013/ Видео 2.

⁵² Подаци добијени током теренских истраживања у Пригревици 29. 11. 2013. године. Снимак 29112913/ аудио снимак 2, Пригревица.

⁵³ У сличну причу сам се и сама уверила док сам истраживала по Војводини.

Период социјализма који обухвата године између 1945. и 1980. (када је највећи број досељеника дошао у војвођанске крајеве) јесте период у којем је бивша Југославија била социјалистичка држава са комунистичким уређењем (Vučetić 2013: 2). Као друштвено-економски концепт тадашње Југославије, имао је за циљ да „млађим генерацијама преноси традиције рата, револуције, обнове и изградње и стварања *новог човека*“ (Vučetić 2013: 20). У таквом новом уређењу у другој половини 20. века „главна намера званичника била је да понуде нове 'савремене' садржаје који би били скројени у складу са социјалистичким захтевима, али тако да буду повезани с 'постојећим културним формама'. Намера је била да се 'уметничким' представљањем народног стваралаштва унапреде традиционална култура и друштво у целини“ (Hofman 2012: 74-75).

Крај прве половине 20. века веома је значајан период, јер означава прекретницу у развоју аматеризма у музици и игри (Бајић 2006: 5).⁵⁴ То је време када се „формирао модел за приказивање сеоске музике и игре ван њиховог контекста, са функцијом јавног представљања сопственог музичког и играчког наслеђа и забаве публике“ (Бајић 2006: 9). Југославија је 1948. године прекинула политичке односе са Совјетским Савезом. Тада се оснивају разне културне организације (институције и друштва): домови културе, културно-просветне заједнице (КПЗ) и разна друга аматерска удружења и групе, а „међу главним протагонистима у креирању културне политике на терену и носиоца аматерских културних активности била су културно-уметничка друштва (КУД)“ (Hofman 2012: 75).

Поменута удружења започела су своју важну улогу у промовисању аматеризма у музици и игри путем организовања фестивала и других манифестација (Бајић 2006: 14). Идеологија „братства и јединства“ била је врло заступљена и огледала се у репертоару поменутих удружења који се састојао од песама и плесова свих етничких група које су живе на простору Југославије.⁵⁵

Шездесетих и седамдесетих година 20. века догађа се заокрет кад је културна политика у питању. Централизован систем надзора замењује се системом у коме се захтевао већи ангажман локалних власти и локалних домова културе или културно-просветних заједница (Hofman 2012: 81).

⁵⁴ Концепт *аматеризма* био је, како наводи Ана Хофман, једна од најважнијих ставки у стварању нове народне културе у званичним дискурсима; био је представљен као спонтано колективно изражавање и насушна потреба сваког појединца да постане члан шире друштвене групе (Hofman 2012: 75)

⁵⁵ Више о томе: Бајић 2006: 14-16 и Hofman 2012: 75-76.

Поменута удружења имају и Динарци у Војводини који на тај начин негују и чувају свој локални репертоар земље матице који није сувише промењен, него више транспонован на сцену.⁵⁶ Аматерски наступи су били и још увек су конторлисани и од стране државе и од локалне власти (о чему ће касније више бити речи), иако чланови тих друштава нису толико тога свесни, те на своје активности у оквиру КУД-а више гледају као на прилику за дружење и разоноду.⁵⁷ Представљање одређених момената из прошлости на сцени јесу делови сећања и обезбеђују оквир кроз који људи постају кохерентнији, јачају своје мреже и удружења и симболичком реконструкцијом завичаја реконструишу и друштвено памћење (о чему ће, такође бити више речи у даљем тексту).

⁵⁶ Више речи на поменутој тему биће у поглављу „Текст – контекст – прилике за плес – конситуације“.

⁵⁷ На сличну ситуацију указала је и Ана Хофман у књизи *Социјалистичка женскост на сцени* (Hofman 2012: 150).

1. 3. Методолошки приступи

1. 3. 1. Теренска истраживања и прикупљање музичко-фолклорне грађе

Веома важан део етнокореолошко-етномузиколошког методолошког приступа плесној пракси Динараца у Војводини, поред теоријско-методолошких модела као основе за анализу плесова, јесу свакако теренска истраживања. Аудио и видео записи у оквиру теренских истраживања начињени су методом интервјуа, упитника (анкете) и снимака демонстрације играчких и музичких нумера. У већини случајева то је учињено у локалној средини: у домовима казивача, месним заједницама или просторијама КУД-ова, или је материјал сакупљен на фолклорним манифестацијама (фестивалима, концертима и сл.) у виду директне опсервације. Разговарало се са казивачима различите старости и образовања (мушкарци, жене, младићи и девојке, деца).⁵⁸ У зависности од могућности, снимљена је истовремено и игра и музика за игру уколико је у селу било и играча и музичара. Анкета је споведена тако што су направљена два упитника (која нису анонимна), један је био намењен уметничким руководиоцима, а други члановима друштва.⁵⁹ Оба упитника садрже иста питања, једино је упитник за уметничке руководиоце мало проширен будући да су се нека питања тичала њиховог рада као уметничких руководилаца друштва. Циљ ове анкете био је да се добије јаснији увид колико су интервјуисани и анкетирани казивачи свесни онога шта раде и чиме се баве и зашто и на који начин изводе плесове земље матице у Војводини.

Као истраживач, сагледавајући плесну праксу Динараца у Војводини и као аутсајдер и као инсајдер, покушала сам да уочим оквире извођења њихових плесова у Војводини. Термини „аутсајдер“ и „инсајдер“ неодвојиви су од неологизама „етско“ и „емско“.⁶⁰ Наиме, то су два концепта, настала у лингвистици, а први их је увео амерички лингвиста и антрополог Кенет Пајк (Kenneth Pike) 1954. године (Franklin <http://www-01.sil.org/klp/karlintv.htm>), док их у етномузикологији промовише Бруно Нетл (Bruno Nettl) 1983. године (Nettl 2005: 153).⁶¹ Употребљавају се за означавање онога што је доживљено изнутра (тумачење казивача, „кулурног 'инсајдера'“) тј. оно

⁵⁸ Сви разговори снимани су камером (Toshiba), диктафоном (Olympus VN-4100PC) и дигиталним фотоапаратом (Fujifilm и Canon).

⁵⁹ Видети приложене упитнике на крају рада.

⁶⁰ О етском и емском методолошком теренском приступу у истраживању писао је и етнолог Драгослав Антонијевић (Антонијевић 1986: 240-241).

⁶¹ У питању је репринтовано издање студије Бруна Нетла из 1983. године.

што је доживљено споља (аналитичко-научно тумачење, „теренског 'аутсајдера'“) (Закић 2009: 93).⁶² Будући да сам и сама играч, у оквиру теренских истраживања покушала сам да изводим плесове са казивачима и то искуство ми је отворило могућности за сагледавање емске перспективе у тумачењима, перцепцији и семантици разматраних традиционалних плесова. У оквиру аналитичког дела истраживања, у којем је била примењена етска перспектива, то искуство ми је омогућило да поставим одређене хипотезе о значењу појединих покрета у оквиру игре.

Било је ситуација када је играла само једна или две особе, јер није било више казивача који би знали да покажу како се изводе плесови. Други проблем је био је да казивачи врло често нису били у могућности да изводе плесове због старости, болести и сл. Тада су углавном демонстрирали базичне плесне покрете кроз сећање. Забележени плесови на тај начин нису аналитички разматрани, већ су послужили само као потврда плесног репертоара Динараца одређеног региона из којег потичу. У таквим ситуацијама, теренска истраживања су више била усмерена на разговор о плесовима и контексту њиховог извођења, него на само извођење. Ради што бољег увида у то у којим је све ситуацијама снимана грађа, треба напоменути и то да су мештани из села Кљајићево 2006. године позвани да играју за потребе реализације једне од ТВ емисија документарно-образовног програма РТВ.⁶³

Поменуте различите ситуације у којима су начињени снимци, утицале су на квалитет и природу извођења плесова, као и на критеријум за избор и њихову класификацију. Дошло се до закључка да би у аналитичкој опсервацији требало пажњу фокусирати на плесове Динараца које изводе на сцени, тачније у оквиру Фестивала „Нашем роду и потомству“, јер учесници Фестивала припадају изворним групама и већина њих је изводила исте плесове и у земљи матици, а право памћење, како Гордана Ђерић наводи, сачувано је у гестовима, навикама, памћењу тела и уопште његовом ћутањем, невербалном преносу (Ђерић, 2010: 92). Код старијих казивача који су интервјуисани у оквиру етнокореолошких и етномузиколошких теренских истраживања, а који нису чланови КУД-ова, односно изворних група, традиционални плесови постоје само у сећањима (неки казивачи чак ни не могу да се сете података и чињеница у вези са некадашњом плесном праксом) и могу само да посведоче о

⁶² Сања Ранковић у том смислу разликује научну експликацију и етноекспликацију, као емско тумачење традиционалне музике и конкретних вокалних форми (Ранковић 2012: 4).

⁶³ У питању је емисија „Без наследника?! – Изворна група 'Петрова гора', Кљајићево“. Ур. емисије: Милан Ливада. Производња: јануар 2008. године. Поменути снимак ми је уступила Јелена Љубоја и овом приликом желим да јој се захвалим.

њиховом постојању и помогну у њиховој реконструкцији. Казивачи који пак припадају одређеним КУД-овима плесове непрестано реинтерпретирају, али у новом контексту (Војводини) и новим приликама за плес, односно консиитуацијама (фестивали, концерти, свадбе и остала весеља) и, самим тим, ти плесови добијају ново термилошко одређење – вернакулрани плесови који упућују на традицију.

Плесови земље матице претрпели су извесне промене у смислу да немају исту локативну, темпоралну и функционалну одредницу као у матичној средини о чему ће бити више речи у даљем тексту. Зато ће у овом раду пажња бити првенствено усмерена ка активној плесној пракси Динараца у Војводини, дакле оној пракси која се реализује у оквиру проба КУД-ова, сценски приказује у оквиру Фестивала „Нашем роду и потомству“, концерата, и у оквиру свадбених весеља и сл.

О плесовима Динараца у земљи матици писали су истраживачи попут Ивана Иванчана, Јелене Допуђе, Васе Поповића, Владимира Шоћа и др. чији су подаци послужили као основа за научно-истраживачки рад којим се бавим.⁶⁴ Иако су у питању различити приступи поменутих плесовима, као и да је данас записивање покрета – лабанотација детаљнија, досадашња литература која је у вези са плесовима продручја одакле су Динарци дошли биће од великог значаја с обзиром на то да ће се на тај начин, путем тзв. индиректне компаративне методе успоставити параметри стабилности, односно променљивости њихових плесова у Војводини у односу на земљу матицу, а исто тако биће потврђене њихове локално-регионалне карактеристике у новом контексту – Војводини.⁶⁵ При Центру за проучавање народних игара Србије (данас Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије) су, такође, вршена теренска истраживања где је прикупљена музичко-фолклорна грађа Динараца који живе у Војводини и објављена у појединим свескама под називом „Народне игре Србије – грађа“ од стране сарадника поменутог Центра као што су Свето Качар, Љубомир Вујчин, Владо Мандичевски и др. (Вујчин 1998, Качар 1998, 2011, Мандичевски 1999, Радовић 2002, Ћорковић 2003). Самим тим што су различити сарадници учествовали у прикупљању грађе која је у вези са Динарцима у Војводини, различит је и начин записивања и прикупљања података, а поједине податке о плесовима чак треба прихватити са резервом јер се неки од њих не подударају са оним

⁶⁴ Видети попис литературе.

⁶⁵ „Индиректна компаративна метода“ представља повезивање запажања данашњег фолклора са подацима који постоје у архивима или документима, који потичу из старих збирки настали на истом месту (Ћорковић 1968: 549-550).

који су прикупљени за потребе писања ове докторске дисертације. Ова врста приручника је свакако консултована и, поред поменутих аномалија, била је од користи за израду овог рада.

Као извор података, поред личних теренских истраживања, послужили су ми снимци свадби и разних весеља последњих 20-так година. Такође, издвојила бих и видео снимак *Банија - српске народне песме, игре, музика, обичаји и ношња Баније* (2009). На њему су видео записи плесова из 1994. године у извођењу Банијаца из села Лушчани и Блиња (Банија) које су снимили проф. Васо Поповић и Милан Половина. Овај видео снимак пружа увид у плесове земље матице и може послужити у аналитичко-компаративном приступу плесовима Банијаца у Војводини.⁶⁶

⁶⁶ Захваљујем се Милораду Лонићу на љубазности што ми је дао на увид поменути видео снимак. Намера је била да се у обзир узму и други слични постојећи снимци који би могли да помогну у бољем тумачењу дијахронијске димензије плесова Динараца у Војводини у смислу да ли се и у којој мери структура плесова изменила и сл., али, будући да сам наишла на неразумевање и нељубазност оних који поседују поменуте снимке, у овом раду то неће бити постигнуто. О (не)давању постојећих видео и аудио снимака из личних архива професионалних и аматерских истраживача је посебна тема о којој би требало да се пише и разговара.

1. 3. 2. Етнокорееолошки и етномузиколошки аналитички приступ традиционалним плесовима Динараца у Војводини

1. 3. 2. 1. Структурално-формална анализа игре

Будући да плесну праксу посматрамо не као ентитет, већ као процес у којем је повезана са друштвеном праксом, неизбежно је фокусирање на плесове као препознатљиве видове тог процеса и њихове структуралне елементе. За обухватно проучавање игре уз музику, односно музике за игру, неопходан је адекватан аналитички приступ. Шездесетих година 20. века развија се систем структуралне анализе, који 1974. године добија свој унифицирани универзални модел захваљујући групи научника која је 1962. године основала Етнокорееолошку секцију (Study Group for Ethnochoreology) при светском удружењу етномузиколога (International Council for Traditional Music – ICTM). Поменута група је наредних година у оквиру својих састанака покушавала да успостави универзални систем структуралне анализе традиционалних игара (Rakočević 2011: 33).

Као што је већ напоменуто, теоретске поставке Селене Ракочевић представљају теоријско залеђе и ослонац за анализу плесова Динараца у Војводини, будући да су у њој изложени главни принципи етнокорееолошке, а потом и етномузиколошке анализе, као и основни концепти упоредне структурално-формалне анализе игре и музике који ће бити кориштени и у овом раду. Иако се многи етнокорееолози служе таквим принципом анализе, определила сам се за методолошки приступ који примењује Селена Ракочевић пошто га је она модификовала за потребе етнокорееолошке анализе у Србији.⁶⁷

Према поменутој анализи, сегментација игре одвија се на два нивоа: општем и посебном. На првом, тзв. општем нивоу игра се издваја као ентитет, „изоливан“ из контекста свог јављања и сагледава се независно од њега, а систем параметара који чине игру систематизовани су кроз модел: кинетика-простор-време (Rakočević 2011:

⁶⁷ О етнокорееолозима који су користили методу структуралне сегментације игре видети више: Rakočević 2011: 33-40.

35). Следећом табелом, Селена Ракочевић представила је општи ниво анализе игре (Rakočević 2011: 36):⁶⁸

ИГРА КИНЕТИКА – ПРОСТОР - ВРЕМЕ
<u>Кинетика:</u> - групе покрета одређеног дела тела (покрети главом, покрети горњег дела тела, покрети бокова, покрети ногу, покрети руку)
<u>Простор:</u> - локација играча - формација играча - држање - путање кретања
<u>Време:</u> - ритам - метар

Норвешки етнокорееолог Егил Бака (Egil Bakka) у раду „Анализа традиционалних плесова у Норвешкој и нордијским земљама“ разматра аналитички систем за „паровне мотиве“ старих паровних плесова. Регистровао је пет самосталних „поља“ која могу помоћи у разумевању и аналитичком сагледавању паровних плесова:

1. држање;
2. означава који партнер је активан у мотиву: мушкарац, жена или обоје;
3. означава правац којим ће се активни партнер кретати или правац окрета;
4. ово поље нема никакав сет параметара, али је укључен да разјасни или помогне у разумевању онога што није очигледно у прва три „поља“;
5. мотиви који укључују окрете и даје број окрета у току целог једног мотива (Bakka 2007: 107).

⁶⁸ Будући да је Селена Ракочевић објаснила сваки параметар, овом приликом се нећу задржавати на томе. Више видети: Rakočević 2011: 35-36.

Као што се може приметити, прво „поље“ већ постоји у показаном општем нивоу анализе игре. Увођењем другог, трећег и петог (мало измењеног) „поља“, могуће је анализирати паровне, односно, окретне плесове као што су *полка*, *танго*, *валцер* и др. који припадају плесовима Срба и других етничких заједница у Војводини друге половина 20. века. Пето „поље“ за потребе анализе плесова Динараца у Војводини може бити употребљено као „поље“ које ће помоћи у анализи врсте окрета. Да ли је комбинација окрета и корака у простору, окрет тела у простору, окрет у скоку или тзв. заокрет.⁶⁹ Стога ће се мало изменити схема, тј. табела општег нивоа анализе игре (параметри преузети из норвешког система за анализу паровних мотива старих паровних плесова биће означене ”bold” словима):

ИГРА КИНЕТИКА – ПРОСТОР - ВРЕМЕ
<u>Кинетика:</u> - групе покрета одређеног дела тела (покрети главом, покрети горњег дела тела, покрети бокова, покрети ногу, покрети руку)
<u>Простор:</u> - локација играча - формација играча - држање - путање кретања - активан партнер („active partner“) - правац кретања активног партнера / правац окрета („direction in which the actor is moving / the direction of the turn“) - врста окрета
<u>Време:</u> - ритам - метар

⁶⁹ О окретима више у одељку рада Метод записивања покрета.

Резултати општег нивоа анализе игре биће кориштени за даљу анализу, када се издваја тзв. образац покрета. Срж кинетичког деловања у плесовима Динараца у Војводини чине покрети ногу, тзв. кораци (иако се јављају и покрети руку и целог тела). Термин „кораци“ користи се у српској етнокореологији, јер не постоји за сада адекватан израз за покрете ногу којима се преноси тежина тела у простору, а за који у енглеском језику кажу „supports“. Како би се разликовале врсте корака у овом раду биће кориштени термини сестара Јанковић и Оливере Васић, као и терминологија мађарског етнокореолога Јаноша Фугедија.⁷⁰ Тако, образац покрета у овом смислу јесте образац корака који су у српској етнокореологији означавани као „обрасци“, а касније и „играчки обрасци“ (Ракочевић 2011: 37). Структуру обрасца покрета (у овом случају корака), Селена Ракочевић показује табеларним приказом кроз тројни модел: покрет – простор – време (Ракочевић 2011: 37-38):

ОБРАЗАЦ ПОКРЕТА (КОРАКА) ПОКРЕТ – ПРОСТОР – ВРЕМЕ
<p><u>Покрет:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - почетна позиција - врста корака - гесте - дужина корака - динамика - акцентуација
<p><u>Простор:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - прелажење простора - просторна симетрија/асиметрија
<p><u>Време:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - метроритмички образац - темпо

Чињеница је да се покрети људског тела користе у најразличитијим областима човекове делатности и сасвим је логично да ти покрети тела могу имати различит карактер и форму. Извођење плесова остварује се кроз одређену форму конкретних,

⁷⁰ На проблем терминологије појединих сегмената аналитичког промишљања традиционалних плесова указује Селена Ракочевић. Више о томе: Ракочевић 2011: 37, 81.

појединачних извођења – активност коју норвешки етнокорелози називају „реализација плеса“ – који се састоје од формалних, хијерархијски, одређених јединица игре (елемент, субмотив, мотив, фраза, део, тотус) и њихове унутрашње организације. У зависности од степена и варирања формалних јединица игре мање промене биће означене нумеричким индексима, док ће веће бити означене латиничним словом – v (варирано). Објашњење формалних јединица је следеће:

Елемент – најмањи недељиви део игре који садржи један ритмички импулс. То су појединачни покрети и позиције тела;

Субмотив – једноставна кинетичка конфигурација елемената игре која садржи два или три ритмичка импулса. Нема улогу самосталног конституента;

Мотив – најмања самостална композициона јединица. Садржи кинетичке, ритмичке и динамичке функције које је у свести играча и аналитичара одређују као заокружену целину. Постоји као заокружено ментално и кинетичко памћење;

Фраза – најмања интегрална јединица кроз коју играчи идентификују појединачну игру или тип игре.

Део – Затворена форма сачињена из фраза;

Тотус – највиши формални ниво игре у којем су сједињени сви претходни параметри.⁷¹

⁷¹ Објашњење преузето: Ракошевић 2011: 38-39.

1. 3. 2. 2. Структурално-формална анализа музике за игру





Ради компаративног аналитичког сагледавања музике за игру приложени примери транскрибовани су на *finalis g1*. То је нарочито важно када су у питању каденце и тонски низови. Каденце представљају завршетке појединих мелодијских одељака у певаној песми или инструменталној мелодији. Под тим појмом подразумева се тон (тзв. статичка каденца) или више тонова (тзв. динамичка каденца), као и сазвук или сазвучи који настају на последњем слогу текста одређеног дела песме или такту (кад је у питању инструментална мелодија) (Golemović 1981: 28; Големовић 1984: 33). Овакав приступ анализи је посебно погодан кад је у питању вокална пракса. Народна инструментална музика испољена кроз више инструмената обликује се у складу са њиховим музичким особинама и начину свирања (Golemović 1987: 49). Инструментална музика је, такође, транскрибована на *finalis g1*, јер је на свим инструментима свирана мелодијска линија чији је костур у складу и са певаном мелодијском линијом, те сазвучна музичка компонента код свирања на тамбури нема хармонску функционалност, него је ту само у виду тзв. звучног обogaћења, како је то Димитрије О. Големовић јасно дефинисао. Под „звучним обogaћењем“ Големовић подразумева







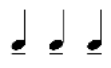

„поједине особине инструменталног извођења, које се налазе ван основног музичког оквира који даје инструмент, па тако у многome зависе од извођача. За све њих карактеристично је да се односе на сазвучну музичку компоненту, па из тог разлога и термин обogaћење треба тако схватити“ (Golemović 1987: 49).

Поред тонских низова и амбитуса, ритам и метар у песмама, односно мелодијама за игру биће, такође, узете у обзир због аналитичког сагледавања односа који постоји између стиха и мелодије, као и односа мелодијских одељака и компаративног сагледавања односа метроритма у игри и музици за игру. Музички ритам и метар дефинисани су у књизи Ницеа Фрацилеа *Трагом античких метричких стопа. Компаративна етномузиколошка проучавања* (2014) на следећи начин: **ритам** генеришу различита трајања тонова у организованом и осмишљеном звучном низу који чини мелодију, док музички **метар** представља виши ступањ њихове организације у веће или мање целине (тзв. метричке стопе), генерисане међусобним односом акцентованих и неакцентованих јединица ритмичке пулсације (Фрациле 2014: 22). У поменутој књизи Нице Фрациле објашњава кореспондирање античких метричких стопа у музици и наводи да се акценатска тежина наглашених метричких стопа намеће

углавном као ритмичка дужина, када четвртина ноте означаје дуже, а осмина краће трајање. Тако се, како Фрациле даље закључује, може „говорити о кореспондирању поетских стопа са ритмичким групама у музици, као и о разним комбинацијама основних облика (двосложних и тросложних) метричких стопа и њиховим разноврсним појавним облицима, из којих настају различити метроритмички обрасци (Фрациле 2014: 28-29).

Утврђивањем типова античких метричких стопа на основу којих се обликују традиционални напеви и инструменталне мелодије и њиховим компаративним сагледавањем, уочено је да су метричке стопе преношене усменим путем са генерације на генерацију и да су временом инкомпориране у традиционалну и уметничку музику и то далеко ширег историјско-географског и културног простора (Фрациле 2014: 183). Аутор поменуте књиге идентификовао је 28 античких метричких стопа (4 двосложне, 8 тросложних и 16 четворосложних) (Фрациле 2014: 183), које ће у овом раду бити неопходне за аналитичко сагледавање метроритмичких образаца игре и музике за игру грађених на основу њих:







- Двосложне метричке стопе: трохеј , јамб , спондеј  и пирих  (Фрациле 2014: 29-43);







- Тросложне метричке стопе: дактил , анапест , амфибрах , кретик , бахик , антибахик , молос  и трибрах  (Фрациле 2014: 44-63);

- Четворосложне метричке стопе: дитрохеј , дијамб , диспондеј , дипирих , хоријамб , антиспаст , јоник велики/дурски , јоник мали/молски , епитит I , епитит II , епитит III , епитит IV , пеон I , пеон II , пеон III , пеон IV  (Фрациле 2014: 64).

Све наведене једносложне, двосложне и четворосложне метричке стопе, Нице Фрациле је поделио у две групе:

1) *Изохроне метричке стопе* састављене од једнаких ритмичких вредности:

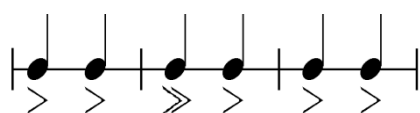
спондеј , пирих , молос , трибрах , диспондеј ,
дипирих , и

2) *Хетерохроне метричке стопе* састављене од различитих ритмичких вредности (краћих и дужих метричких јединица): трохеј , јамб , дактил , анапест , дитрохеј , дијамб  и други (Фрациле 2014: 93).

Временом, међутим, како аутор наводи, метричке стопе су се развијале и мењале и та модификација је настајала на више начина: продужењем метричке јединице, нпр. пунктирани трохеј; применом триоле, нпр. трохеј са триолом; кумулацијом појединих метричких јединица, нпр. епитрит IV код кога се током мелодијске линије спајају две последње метричке јединице и сл. (Фрациле 2014: 93). У вернакуларним плесовима Динараца у Војводини уочено је да се развој метричких стопа запажа у акцентовању, о чему је и Нице Фрациле писао у својој књизи, али у овом случају покрета, тј. метроритмички обрасци се обликују у зависности од начина извођења плесова. Стога се могу издвојити два метроритмичка обрасца једног обрасца корака: један, ако се посматрају само покрети и други, који је настао акцентовањем одређених покрета обрасца корака, те, самим тим, и метричке јединице добијају одређене акценте стварајући на тај начин сложеније и другачије облике метричких стопа, што се може визуелно показати на следећи начин:



спондеј



пеон III + спондеј

Метроритмички обрасци игре и музике за игру биће компаративно сагледани. Стога је неопходно навести шта се под метроритмичким обрасцем подразумева. Наиме, **метроритмички обрасци** обухватају „метроритмичке структуре специфичне за један мелостих или један одељак мелодије, односно за мелодијску целину којој припада“ (Фрациле 2014: 173). Пошто исте метроритмичке обрасце могу да садрже више различитих плесова, онда се може говорити о **метроритмичком тину** под којим се „подразумева структурално модел који на нивоу метроритмичке пулсације обједињује метроритмичке особености подједнако типичне за више напева, односно инструменталних мелодија“ (Фрациле 2014: 145) и образаца корака (додала ВК).

О форми музике у традиционалној пракси писано је у више наврата. Фокус етномузиколошких истраживања у Србији јесте музика, односно музичко-поетски текст кад је у питању певана песма, препознавање и систематизација структурно-формалних закономерности и типско уопштавање варијантних односа (Ракоћевић 2011: 43). Музика за игру, такође, има одређене компоненте (облик односно форма, каденце, метроритмички обрасци, тонски низ, обим, темпо и сл.) који служе за обухватну структуралну анализу. Традиционално формално обликовање, према речима Сање Радиновић, представља битан део комплекса карактеристика које оцртавају стилску физиономију једног музичко-фолклорног система (Радиновић 2011: 1). Димитрије О. Големовић, бавећи се односом функције и форме у народној музици у Србији указује на постојање два тзв. стваралачка принципа који могу бити монотематски (заснован на мање или више дословном понављању) или битематски (заснован на контрасту два музичка материјала) (Golemović 2006: 61). Форма музике за игру биће анализирана на основу Големовићевог система формалне анализе музике. Ради прегледније и јасније анализе облика мелодија за игру, биће представљени основни могући принципи обликовања помоћу легенде коју је Димитрије О. Големовић дао у студији „Народни музичар Крстивоје Суботић“ из 1984. године:

A – подразумева прво излагање музичке целине или његово дословно понављање (кад је у питању даљи мелодијски ток).

A1 – мелодијска целина је скоро иста као она која је обележена словом A, али уз мање измене (варирања), што битно не утиче на његов мелодијски профил.

Av – мелодијска целина која може да садржи варирање или промене које у већој мери мењају мелодијски профил дела A, а, такође, може да подразумева рад са материјалом

из дела А на тај начин што се (најчешће) узме један његов део (нпр. двотакт) и уз помоћ њега (мотивским радом или додавањем новог материјала) образује се нов део.

Av1 – мелодијска целина је скоро иста као она која је обележена Av уз неке мање измене (Големовић 1984: 29).

На тај начин, ознаке за мању или већу промену биће исте као и за игру (нумерички индекси, односно, латинично слово v), како би се добио бољи увид у истовремено сагледавање обликовања игре и музике за игру.

Посебно треба напоменути Големовићево одређење формалног обликовања мелодија које ће бити примењено и на примере мелодија за игре Динараца у Војводини: „без обзира од колико делова (односно њихових различитих појава – понављања) се састоји нека инструментална мелодија, ме ћемо је сврстати у ону групу која у својој основи има једноделни (A), дводелни (AB), троделни (ABC), четвороделни (ABCD) итд. облик“ (Големовић 1984: 30).

При формалном обликовању певане песме долази до изражаја међузависност текстуалне и мелодијске компоненте. Будући да „принципи финске методе одређују певани стих као основну 'градивну јединицу', а само анализу као *мелопоетску*“, а да се уместо простог низања целих певаних стихова, у 30% до сада забележених српских песама наилази на тзв. рад са текстом (разноврсна понављања појединих делова стиха или различита непотпуна излагања стиха, излагање непотпуног ланца, као и честа појава непоклапања граница мелодијских и текстуалних целина, и друге сличне појаве), поменути метод није увек могуће спровести (Радиновић 2011: 4, 6, 7), приступило се својеврсној модификацији поменуте финске методе. Модификовани систем анализе тзв. финске методе (један од четири праваца бављења проблематиком формалне анализе),⁷² који је промовисао Димитрије О. Големовић, карактерише и увођење обележавања делова песама неједнаке дужине насталих као последица рада са текстом (Golemović 2006: 66). У питању су мала латинична слова, која су уметнута у вертикалу између великих слова која служе за обележавање мелодијских одељака и бројева слогова

⁷² Сања Радиновић бавећи се различитим аналитичким методама формалне анализе песама у књизи *Облик и реч* (2011), наводи да постоје четири „архитектонска“ (наводници ауторке) усмерења: први је аналитички начин Лудвига Кубе, друго усмерење чине приступи проистекли из науке о музичким облицима, чији су представници Стеван Ст. Мокрањац, Коста Манојловић и Милоје Милојевић, трећи приступ тиче се аналогije музичкоформалних структура са стилским фигурама дикције и четврти, назаступљенији приступ, јесте тзв. финска метода која је нашла своју примену у радовима Беле Бартока, Миодрага Васиљевића и свих наредних истраживача музичког фолклора у Србији (Радиновић 2011: 24). Више о поменутим приступима аналитичког сагледавања формалног обликовања песама: Радиновић 2011: 24-117.

прецизираних испод њих, а која су уведена као допуна Девићевих формалних образаца и као замена за његов вербални опис (нпр. А а1 Ав) (Радиновић 2011: 91). Ово је посебно важно, будући да је на тај начин Големовић указао на важност анализирања истовремено и музике и текста и њихових односа, јер свака народна песма, како аутор наводи, представља својеврсну заједницу мелодије и текста (Golemović 1997a: 5). Аутор у раду „Народна песма као мелопоетска заједница“ констатује да текст и мелодија, иако су у певању јединствени, они у себи носе много специфичности које би требало проучити да би се на тај начин лакше схватио и њихов међусобно однос (Golemović 1997a: 5). Анализирајући велики број песама, Големовић је управо уочио да у појединим песмама понављање првог или другог чланка стиха обликује део који стоји засебно, а мањи је од дела који је обележен великим словом. Путем упоредне анализе игре и музике за игру може се показати њихов однос и на који начин формално обликовање и једне и друге компоненте утичу на плесни ток.⁷³ С обзиром на то да етничке категорије у Војводини немају једнак број играчких образаца, анализа игре и музике за игру неће бити сагледаване одвојено, у виду два поглавља, него ће се сваки плес упоредно посматрати.

⁷³ О синтагми „плесни ток“ говорио је Здравко Ранисављевић у оквиру научног скупа „Дани Владе С. Милошевића“ у Бања Луци, одржаног 11. и 12. априла 2014. године.

1. 3. 3. Типологизација плесова Динараца у Војводини

Као што је већ напоменуто, данас је тешко наћи старију особу чија су сећања јасна и која је способна да интерпретира традиционалне плесове које је изводила у прошлости. Исто тако, свесни смо чињенице да плесови појединих области у оквиру ранијих теренских истраживања нису снимљени у видео запису, у свом правом контексту и да се последњих деценија већина традиционалних плесова не изводе, већ постоје само у сећањима старијих људи. Слично је и са плесовима Динараца. Ако су и забележени видео записи плесова Динараца, претпоставка је да су забележени само у оквиру теренских истраживања снимљених методом интревјуа (извођење плесова по сећању казивача, а не у одређеној конситуацији) и љубоморно се чувају у личном архиву појединих сакупљача традиционалних плесова (аматера).

Егил Бака у једном од својих радова наводи да су сва истраживања у нордијским земљама базирана углавном на анализи плесова снимљених у периоду оживљавања традиционалних плесова које је почело крајем 19. века и које је током двадесетих и тридесетих година 20. века порасло до те мере да су почели да се стварају шири покрети обнове традиционалних плесова са седиштем у националним организацијама које су промовисале некадашње традиционалне плесове („participatory folk dance“). Ретко су снимљени традиционални плесови у извођењу старијих мештана области која је истраживана (Вакка 2007: 103). Овде се може повући паралела будући да је слична ситуација и у Војводини, кад су у питању традиционални плесови Динараца. Преласком из земље матице у Војводину, оснивају се удружења, која носе различите називе као нпр. културно-уметничко друштво, удружење грађана, културни центар и сл. Њихов латентни циљ је идеолошко стварање колективног сећања инсенацијом фолклорних форми земље матице (о чему ће бити више речи у даљем тексту). Будући да су Динарци у Војводини своје плесове, тј. плесове земље матице, пренели на сцену, уочена је потреба да се анализа плесова Динараца усредреди на кинетичку димензију плеса, а мање на просторну димензију плесног извођења, односно анализирање плесова путем концепта тзв. просторне композиције (систем сагледавања просторне димензије унутрашњег сценског простора, обједињујући структуралне и формалне елементе), коју у етнокореологију у Србији уводи Весна Бајић (Бајић 2014: 409). Иако су плесови изведени на сцени и организовани у најнижем облику кореографисаног фолклора, који

Андриј Нахачевски сврстава у тзв. први принцип примене плесова на сцени, развијених кореографских решења у виду заокружености нема (или постоје поједини изузеци).⁷⁴ Све је представљено на начин као што се некада изводило у земљи матици. Оно што закон сцене захтева јесте увежбаност и уједначеност, те стога као последица свега наведеног јесте фиксираност играчких образаца и одређен број понављања. Ипак, често се може видети спонтаност даровитих појединаца који импровизују на лицу места. У зависности од етничке категорије забележен је већи или мањи број плесова земље матице који се активно изводе, било на сцени, било ван сцене.⁷⁵

Термин „играчки концепт“ („dance concept“) у норвешкој етнокореологији чини основу за објашњење методологије структуралне анализе плесова коју су развили. Поменути термин значи „скуп моторних способности, знања и разумевања који оспособљава играча да изведе одређен плес у складу са нормама групе којој припада“ (Вака 2007: 104) или како су једноставније рекли „телесно познавање вештина“⁷⁶, а то би Бурдијеовом терминологијом могло бити одређено као „хабитус тела“. Исто тако, оно што Бака подразумева под плесним концептом, ако о томе размишљамо на Бурдијеов начин, онда би то могло бити названо групним хабитусом, јер свака индивидуа припада одређеној етничкој категорији која је на својствен начин структурисана, а реверзибилан однос индивидуе и етничке категорије којој припада креира групни хабитус који омогућава појединцу да препозна и изведе плес. Тако, играчки концепт – или у бурдијеовском смислу групни хабитус – омогућава играчу одређене заједнице да изведе плес кроз реализацију којег и остали чланови заједнице познају као таквог, односно као одређен тип игре (Вака 2007: 104). Овде се сусрећемо са још два њихова термина: „реализација игре“ („dance realisation“) што подразумева свако појединачно извођење плеса и „играчки тип“ („dance type“) под којим се

⁷⁴ Андриј Нахачевски у књизи *Ukrainian Dance. A Cross-Cultural Approach* разликује три принципа примене плесова на сцени. Наиме, према његовим речима, процес театријализације може имати неколико различитих приступа, односно, стратегија које кореографи могу користити у оквиру сценског представљања плесова. Први принцип је „чување оригиналне форме“. У оквиру другог принципа плесови на сцени више садрже репрезентативне симболе широке имагинарне заједнице, него што документују неку одређену локалну вернакуларну културу и играчи не морају имати исти културни идиом са плесовима. И на крају, у оквиру трећег принципа плесови имају врло слаб однос са ранијим контекстом учествовања и гледаоци само имају илузију да гледају тзв. жив плес (о концепту учествовања и термину „жив плес“ биће више речи касније. О поменутиим принципима више у: Nachacewsky 2012: 192-199.

⁷⁵ Фреквентност извођења ових плесова биће табеларно приказани за сваку етничку групу.

⁷⁶ „The bodily knowledge of skills“. Податак добијен на предавању проф. Егила Баке одржаног у Трондхајму (Норвешка) 09. 06. 2013. године у оквиру Интернационалне конференције *Dance ACTions: Traditions and Transformations* у организацији NOFOD (Nordic forum for dance research) и SDHS (Society of Dance History), 8 - 11. 06. 2013. године.

подразумевају плесови са „специфичним вокабуларом и граматиком“ (Вака 2007: 104). Разлику између реализације плеса и играчког типа Егил Бака објашњава на следећи начин: „ако сте на неком плесном догађају и покушате да користите одређену врсту структурне анализе плесова који су изведени, могуће је приметити да од десет реализација које сте видели, четири плеса су *валцери*, три *танго* и три *шкотска* плеса (*schottishes*). Уколико то не приметите и покушате да нађете заједничке структуре свих реализација или анализирате сваку реализацију одвојено, очигледно је да ћете изгубити основу за емско разумевање истраживаних плесова“ (Вака 2007: 104).⁷⁷

* * *

Све наведено повезано је у једну целину која дефинише одређену специфичност у односу на неку другу целину изграђену од другачијих играчких компоненти. Свако појединачно извођење је индивидуално, али све реализације плесова граде одређене типове – што норвешки етнокорелози називају „играчки тип“. Опште значење термина „тип“, који су у појмовну терминологију прве увеле сестре Јанковић, односи се на играчку компоненту плеса. Дакле, овим термином одређује се конкретан плес, чији је играчки садржај заступљен у већем броју других плесова различитих мелодија и назива (Ранисављевић 2014: 427). Здравко Ранисављевић запажа да појам „играчки тип“ има свеобухватно значење и напомиње да „различит *играчки тип* не подразумева нужно и различиту форму основног обрасца корака“ (*italic* слова у оригиналу) (Ранисављевић 2014: 428). Стога, Здравко Ранисављевић предлаже да се у класификацију традиционалних плесова уведе нови појам – „формални тип“ у оквиру којег се, за разлику од *играчког типа* који је дефинисан у односу на конкретан плес (обједињујући његову играчку и музичку компоненту), подразумева апстракција искључиво играчког материјала (*italic* слова у оригиналу), дакле „разматрање основних принципа микроформалног и макроформалног обликовања играчког тока“ (Ранисављевић 2014: 428). Овакав начин анализе плеса, односно формалног типа на нивоу играчке

⁷⁷ На сличан начин је и Јелена Допуђа разврстала народне игре Босне и Херцеговине у раду „Преглед главних типова народних игара Босне и Херцеговине“ групишући их у „главне типове“, њихове „варијанте-паралелке“ и „сличне типове“ (Допуђа 1980: 43). Више о томе биће речи у делу рада под називом „Разврставање плесова Динараца у Војводини“.

компоненте, заснива се на испитивању фразног нивоа и биће употребљен у аналитичком сагледавању плесова Динараца у Војводини.⁷⁸

У анализираним плесовима постоје примери у којима број тактова играчког обрасца и музике за игру нису подударни. О овој појави писала је и Љубица Јанковић у студији *Проблем и теорија појединачне аритмичности у ритмичности целине извођења орске игре и мелодије* (1964) у којој наводи следеће:

„Ако се број тактова целе игре једанпут одигране, узме као ритамска јединица, и број тактова целе мелодије једанпут отпеване или одсвиране, узме као ритамска јединица, па се оне напоредо посматрају при заједничком извођењу, опазиће се да баланси неравномерних ритамских јединица неслућено доводе до уравнотежавања и усклађивања односа, до поклапања завршетака и равномерности временских периода. То бива онда када се последњи тактови игре и мелодије ипак подударе и заврше ритмичким предахом. Одмах по том, цео процес понавља се у идућим периодима опет и увек на исти начин. Из свега излази да се за време једног временског периода од подударања почетних до подударања завршених тактова, који равномерно и правилно оивичавају неравномерно низање игре и мелодије, евентуално и њихових одсека, ипак образује извесна ритмичност у ширем смислу која довољно јасно показује да су односи у токовима неравномерних компонента ритмично правилно регулисани у целини иако односи појединачних ритамских јединица показују аритмичност“ (Јанковић 1968: 3-4).

На сличне примере наилазимо у многим крајевима Србије, Македоније, затим у Црној Гори, Херцеговини, Далмацији и на острву Пагу (Јанковић 1968: 5). У појединим плесовима Динараца у Војводини, такође, се јављају овакви примери аритмичности у ритмичности“. Наиме, фразирање се одвија у оквиру једног, два или три такта и истовремено чине део плеса, односно заокружен образац корака, али, посматрајући у ширем смислу, **Део** се на једном вишем нивоу, као формална јединица, манифестује тек у односу на музику за игру.⁷⁹ Песма може бити отпевана нпр. у оквиру осам тактова, тако да се тек понављањем двотактних целина на играчком нивоу обликује целокупни плесни **Део**. То значи да се промене у формалном уобличавању појединих плесова одвијају на вишем нивоу где музичке компоненте одређују заокружену целину игре. Будући да постоје два нивоа формалног обликовања, примењено је модификовано

⁷⁸ Објашњење појма „фраза“ је већ наведено, а више о фрази и њеној унутрашњој организацији видети више у: Ранисављевић 2014: 429-430.

⁷⁹ Будући да у оквиру анализе постоји двојно означавање „део“ на вишем нивоу термилошки ће бити означаван великим „bold“ словом - **Део**, како би се разликовао од дела плеса, који чини формалну јединицу игре (хијерархијски умрежене у базичну поставку формалних јединица игре). Ове јединице чине компоненте морфолошке анализе игре.

означавање формалне анализе.⁸⁰ Прво слово односи се на образац корака (од једног, два или три такта), док се словном ознаком A^A одвојеном косом цртом означава играчки образац на вишем нивоу, који је настао путем формалног обликовања музичких компонената. То може бити илустровано на следећи начин:

$$\begin{array}{r}
 \text{део} \quad / \quad \text{Део} \\
 \dots A \quad / \quad A^A \\
 2 \quad / \quad 8 \\
 \underline{A} \quad / \quad \underline{A} \underline{A} \underline{A} \underline{A} \\
 2 \quad / \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 2
 \end{array}$$

Кад су у питању играчки обрасци игара уз метроритмички организован звук, иако је то посебно питање за детаљно истраживање, може бити тумачено да је *глуво коло* заправо један плес састављен од више образаца корака који се нижу током плесног тока у зависности од коловође-команданта. Наиме, анализирајући обрасце корака *глувог кола*, Оливера Васић је констатовала да се они могу састојати од једног, два, три, четири, пет и осам тактова (Васић 2003: 42). Понављајући их, као што је већ речено, у зависности од команди које један од извођача изговори (командант или коловођа), сваки се понавља одговарајући број пута, што на вишем нивоу образује више Делова који заједно чине једно *глуво коло*, што се може представити визуелним приказом:

⁸⁰ Овакво аналитичко сагледавање формалне анализе осмишљено је по узору на формалну анализу Селене Ракочевић која је при успостављању паралелног третмана формалних јединица на вишем нивоу, обрасце корака посматрала не као основне формалне јединице – делове, већ као фразе. Тако се заокружене целине промене просторне компоненте играчког обрасца манифестују као делови. Ради јасније прегледности анализе и приказивања ових нивоа, Селена Ракочевић је применила двојно означавање у којем прва словна ознака представља образац корака, а друга одвојена косом цртом означава промену просторне компоненте играчког обрасца: A / B (Rakočević 2011: 148-149).

глуво коло



Команда:	+	Команда:	+	Команда:	+	Команда:
„Крени!“	+	„Скочи, поскочи!“	+	„Трипут поврати!“	+	„_ _ _ _ _“
део / Део ... А / А ^А 2 / 8 А / А А А А 2 / 2 2 2 2	+	део / Део ... В / В ^В 3 / 12 В / В В В В 3 / 3 3 3 3	+	део / Део ... С / С ^С 5 / 20 € / € € € € 5 / 5 5 5 5	+	део / Део ... Х / Х ^Х 1 / 30 X / X _x 30 1 / 1 _x 30

Игре уз метроритмички организован звук никад се не изводе у комбинацији са нпр. играма уз мелоритмички организован звук (инструмент), већ се изводе у низу, без пауза између њих. Наводећи заступљеност различитих плесова у Босни и Херцеговини у различитим временским периодима, Оливера Васић пише следеће: „[...] било је 40 *немих игара* (различитих образаца) [...]“ (Васић 2003: 30), што показује да су у питању појединачни плесови. У оквиру теренских истраживања казивачи су објашњавали да је то *немо коло* или *глуво коло* и сл. Јелена Допуђа у раду „Преглед главних типова народних игара у Босни и Херцеговини“, такође уочава проблем класификације плесова и наводи да:

„Иако изгледа једноставно и јасно да се по имену-називу игара које им је народни стваралац дао, игре могу разврстати у типове, то није довољно, јер игре истог имена могу припадати истом типу по унутрашњој садржини, али имају различите кораке играчке фразе [...].“ (Допуђа 1980: 43).⁸¹

То се показало и у аналитичком сагледавању играчких образаца Динараца у Војводини. На основу образложења различитих критеријума разврставања плесова, Јелена Допуђа констатује да се међу плесовима могу уочити „главни типови, њихове варијанте-паралелке и слични типови“ (Допуђа 1980: 43). Објашњавајући сваки тип игре појединачно, Јелена Допуђа пише:

⁸¹ Подвукла В. К.

„У крајевима динарског подручја специфичне су игре без музичке пратње. Овакво играње народ назива: 'нијемо', 'глухо', 'шутке', [...], а и поједини типови имају такве називе (Глухо коло, Нијема труса и сл.) (Допуђа 1980: 54).⁸²

и на другом месту:

„Најстарији типови су у играчкој фрази са два крупна трчећа корака и два посковна корака (Скакање у двоје, По два, или по крају: Јањско коло у двоје, учетверо, По четири); налазе се у свим крајевима динарске области – зоне. Постоје и многе варијанте са малим додацима у корацима. Најбогатија игра ове врсте тј. без музичке пратње, је Старобосанско коло код српског становништва у селима око Гламочног поља. Слична овако богата игра налази се и у Лици“ (Допуђа 1973: 162).⁸³

На другом месту пак Допуђа наводи различите називе играчких образаца, од којих један назив добија епитет типске игре, док у току текста опет наилазимо на називе више играчких образаца (*у двоје, у четверо* и сл.) који нпр. припадају тзв. *старобосанском колу* из Гламоча (Допуђа 1980: 67-57). Стога се уочава одређена недоследност у разврставању плесова са подручја Босне и Херцеговине, која сигурно није била свесна, већ се у покушају класификације великог броја плесова она учинила најпримеренијом. Исто тако, део Допуђиног текста који је подвучен управо показује да је и ауторка несвесно представљала овај тип кола као једно коло које садржи више образаца корака. Тако, све наведено и наводи на размишљање да игре уз метроритмички звук ипак могу чинити једну реализацију плеса.⁸⁴

Динарци у Војводини игре уз метроритмички звук изводе управо у низу и називају све то једним именом, нпр. *глуво коло, гламочко коло* и сл.⁸⁵ Исто тако, плес Личана који називају *ђикац*, или плес Крајишници који називају *гламочко коло*, садржи више образаца корака.

Иако у раду није фокус на игре уз метроритмички организован звук, већ они чине само део рада, биће посматране на тај начин да више различитих образаца корака, односно више реализација чине играчки тип *глуво коло*.

⁸² Подвукла В. К.

⁸³ Подвукла В. К.

⁸⁴ Ово питање се свакако треба наћи у фокусу наредних истраживања. У то ће бити укључена исцрпна анализа богате рукописне грађе Јелене Допуђе која је представљена јавности у Бања Луци, на научном скупу под називом „Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог“ 2013. године. Више о томе: Ракоћевић 2014: 388-405.

⁸⁵ Милица Илијин наводи да се „шетна кола јављају као самосталне игре или као саставни део једне одређене игре којом народ почиње играње (Илијин 1963: 356). У књизи Јелене Допуђе наилазимо на податак да је извођење старобосанског кола (гламочног кола) почињало песмом (Допуђа 1986:19), док у Војводини то није случај.

Представљени методолошки концепти структуралне и формалне анализе плесова, као и упоредне анализе игре и музике за игру омогућиле су да се направи одговарајућа класификација плесова Динараца у Војводини, као и да се одреде дистинктивне одлике плесова етничких категорија о којима је у овој докторској дисертацији реч. Одређујући посебне одлике карактеристичне за сваку етничку категорију, показује се истовремено да су оне, такође, део једне целине и да постоји комплексан међузависни однос међу њима.

1. 3. 3. 1. Разврставање плесова Динараца у Војводини

Захваљујући „стваралачком импулсу појединаца“ (Големовић 1997в: 8), велика је разноврсност формалних типова плесова који граде плесне репертоаре. Они се разликују према структурном обликовању и сложености плеса. Опште је познат проблем класификовања традиционалних плесова и музичко-фолклорних категорија. Класификација музичког фолклора одувек је био важан део методологије етномузиколошких и етнокореолошких истраживања. Отуда постоји више разноврсних класификација по различитим критеријумима.⁸⁶ Големовић наводи да су се критеријуми за класификацију често мењали, понекад и од збирке до збирке, па чак и код истог аутора, а све у жељи да се нађе једна општа и свеобухватна класификација која би као таква била применљива на већем броју примера без обзира на њихову врсту и порекло (Големовић 1997в: 34). Истичући нека запажања о класификацији вокалне музичке традиције, како и назив рада гласи, Нице Фрациле напомиње да не постоји јединствен систем класификације вокалне музичке традиције. Фрациле даје следеће претпоставке: сложеност специфичних фолклорних категорија у оквиру различитих култура и размимоилажење критеријума примењиваних у класификацији (Fracile 1995: 125). Управо због те разнородности фолклорних категорија не постоји и не може постојати једна општа класификација за њихово проучавање.

Динарци у Војводини када бирају које ће плесове изводити, не бирају их као конкретне плесове који су издвојени и засебни, већ их изводе у односу на ситуацију, односно, прилику за плес. Прилика за плес је оно што одређује шта ће и када Динарци играти. Представа о форми конкретне прилике је та која од Динараца захтева који и колико плесова ће бити изведено.⁸⁷ То значи да постоје одређена неписана правила која су за све, у овом случају Динарце, обавезна. Та правила су променљива и флексибилна ако се посматрају у дужем временском периоду. Ако се проучавају у датом, одређеном, временском периоду, она тада имају нормативно значење и за сваку индивидуу која припада некој етничкој категорији, било Банијцима, Кордунашима или др. Стога,

⁸⁶ Више о томе: Васиљевић 1960: 3-4; Fracile 1987: 12-14; Fracile 1995: 125-130; Ljubinković 1995: 9-28; Големовић 1997в: 34; Ракочевић 2002: 10; Ракочевић 2011: 19-29; Закић 2009: 5-10 и др.

⁸⁷ Ако узмемо за пример прилике за плес као што су свадба и концерт, Динарци у оквиру свадбе, посебно у моментима као што је играње испред општине после венчања, неће одиграти *глуво коло* већ *ужичко коло*. Исто тако на сцени неће одиграти *ужичко коло*, него пре *глуво коло* или неко друго из свог репертоара.

критеријум за разврставање плесова Динараца у Војводини не може бити према функцији,⁸⁸ односно прилици за плес, него ће у обзир бити узети структурално-формални елементи плесова и њихови односи унутар сваког од њих. Свесни чињенице да је бројност изведених играчких образаца у Војводини далеко мањи у односу на некадашњу плесну праксу одакле Динарци потичу (што се може видети у табеларном приказу плесова који су се изводили у земљи матици и Војводини у трећем делу рада), као и да је неуједначен број плесова етничких категорија у Војводини понаособ, не треба заборавити да је у докторској дисертацији фокус постављен на плесну праксу Динараца у Војводини. Плесови које они изводе послужили су за проучавање карактеристика играчких и музичких параметара свих плесова како би се одредиле њихове заједничке и дистинктивне одлике фокусирајући се на садашње време и простор. Посебно је наглашен ниво игре, јер је анализом установљено да уколико је музика за игру промењена (у виду инструмента или других стихова песама), игра не мења своју форму.⁸⁹

Класификовање плесова Динараца у Војводини извршено је кроз употребу наведене методолошке концепције норвешког етнокореолога Егила Баке. Тако, сви забележени плесови Динараца који су уврштени у овој докторској дисертацији, јесу појединачне плесне реализације на основу којих су концептуализовани играчки типови. Они припадају диферентним играчким концептима сваке од разматраних етничких категорија. На пример, постоје три варијанте реализације плеса *Милица је вечерала*, али оне не морају да припадају и истом типу игре *Милица је вечерала*.⁹⁰ Пошто овај плес изводе Срби пореклом са Кордуна он припада и кордунашком играчком концепту, за разлику од извођења сличног играчког типа од стране Срба из Лике, који припада личком играчком концепту.

Јелена Допуђа је 1951. године током рада на бележењу, проучавању и разврставању „народних игара, плесова (плесног фолклора)“ са територије Босне и Херцеговине, установила да „постоји велико богатство и велика разноврсност игара,

⁸⁸ Проучавајући плесове који се изводе уз песму, тзв. колање Сандра Раковић, такође, наводи да образац игре није условљен функцијом и садржајем поетске компоненте песама уз плес већ напротив да је он тај који је непроменљив (Раковић 2005: 25).

⁸⁹ Овом темом бавила сам се у раду „Плесна пракса Личана у Војводини – континуитет и промене (Студија случаја сценског наступа КУД „Марко Орешковић“ из Бачког Грачаца“ који сам презентовала на научном скупу „Дани Владе С. Милошевића“ у Бања Луци 2014. године (рад у припреми за штампу).

⁹⁰ Међу кинетограмима сврстане су и поједине плесне реализације, будући да неке етничке категорије (као нпр. Кордунаши у Војводини) једнако негују све представљене играчке обрасце тј. плесне реализације одређеног играчког типа (као што се може видети на примеру плеса *Милица је вечерала*).

плесова“ (Допуђа 1951: 21). Том приликом Допуђа је све плесове разврстала „по облицима – формама“, објашњавајући да облик народне игре сачињавају особине које су најочљивије и да разврставање по облицима садржи следеће главне групе: а) по роду и добу играча који изводе игру, б) по броју играча, в) по поретку играча, г) по међусобном држању руку играча, д) по смеру играња, ђ) по врсти корака, е) по таласима тела, ж) по нарочитим покретима руку, предметима у руци и предметима на себи, з) по темпу – брзини играња, и) по пратњи (Допуђа 1951: 21).

Такође, дајући на увид „Преглед главних типова народних игара у Босни и Херцеговини“ (Допуђа 1980), на почетку свог излагања Јелена Допуђа наводи да проучавајући и анализирајући разне народне игре уочавамо шта им је заједничко, шта посебно, шта им је слично итд. и према томе их разврставамо. За то је свакако потребно да, како Допуђа даље наводи у тексту, народне игре посматрамо са више аспеката: по некадашњој намени и функцији, по ритмичкој реченици – фрази у играчкој целини, по стилу играња, по облицима-формама у ширем смислу (број играча, пол, повезаности тј. држању руку играча, по смеру кретања играча, по посебним улогама, по музичкој пратњи, посебним реквизитима и сл. (Допуђа 1980: 43) Иако је Јелена Допуђа уочила да музика за игру може бити један од критеријума за разврставање плесова у Босни и Херцеговини, прво их је ипак поделила на „главне типове“, „њихове варијанте и паралелке“ и „сличне типове“ (Допуђа 1980: 43). За пример њеног разврставања може се узети плес *пролета* из источне Херцеговине, који је Јелена Допуђа уврстила у главни тип, док је као „паралелку“ навела плес *труса удвоје* (која је слична као и *пролета*, само, како Јелена наводи, „кораци су више трускавци, некад клизни“). Под сличном игром сматра плес *стара момачка труса* из Сарајева, која се изводи уз свирку (Допуђа 1980: 58-59). Касније, у току рада, сазнајемо да су се „старе традиционалне игре динарске области постепено губиле и уступале мјесто новијим, које се изводе уз саму пјесму, уз пјесму и пратњу свирке једног народног инструмента, или уз саму свирку“ (Допуђа 1980: 59). Из Допуђиног рада може се закључити да је ауторка током разврставања плесова у Босни и Херцеговини истовремено обрађала пажњу и на садржај игре, тј. играчке фразе и на музику, али је ипак предност давала првој поменутој компоненти плеса.

Ако је плес дефинисан као синкретичко јединство покрета и звука, неопходно је стога да се за предстојећу анализу укратко размотри и други вид класификације, јер је у већ поменутој методолошкој концепцији уврштена само кинетичка димензија плеса, док

је звучна димензија занемарена. Зато се класификацији динарских плесова у Војводини пришло и са музичког аспекта. Други критеријум за разврставање плесова јесте музичка димензија плесова. На тај начин плесови су класификовани у четири веће категорије:

1. Игре уз ритмички организован звук
2. Игре уз мелоритмички организован звук (песма)
3. Игре уз мелоритмички организован звук (вокално-инструменталне мелодије)
4. Игре уз мелоритмички организован звук (инструменталне мелодије)⁹¹

Прављење разлике између музичких компоненти има своје основе која се огледа у томе што се међу свим плесовима може уочити уопштавајућа тенденција да се одређене игре изводе само уз ритмичку компоненту музике, док друге имају тенденцију извођења игре уз вокалну компоненту, вокално-инструменталну или инструменталну. Наведеним категоријама одговарали би следећи емски термини:

- неме игре (1),
- колање (2)⁹² и
- игре/кола (плесови у формацији кола) или плесови (плесови у формацији двојке⁹³ или пара) (3 и 4).⁹⁴

Поједине етничке категорије у Војводини имају манир и да уз поједине обрасце *глувог кола* певају, али се метроритам песме не уклапа у метроритам игре. Дакле, изводе глуво коло док успут певају било коју песму. О овоме је писала и Оливера Васић наводећи да „песма нема никакве везе са игром која се одвија по команди коловође, тако да песма само смета“ (Васић 2005: 100).

Критеријум за редослед играчких концепата није некадашња географска распрострањеност етничких категорија у односу на правац исток-запад или запад-

⁹¹ Плесови су класификовани према наведеном редоследу.

⁹² Према речима Оливере Младеновић „*колањем* се називају најједноставније игре којима почињу игранке у Босни и Херцеговини; најближи му је тип *лако коло* [...] а све их повезује у једну целину *орска песма* (italic слова у оригиналу) (Младеновић 1973: 153). Милица Илијин овакве плесове назива „шетна кола“ и наводи следеће: „У нашем играчком предању, тако богато издиференцираном, стилски, кореографски, у друштвеном и обичајном смислу, налазимо и многе заједничке црте, међу којима се истиче и обичај да играње почиње одређеном игром која се по много чему битном разликује од осталих игара у 'колу'. Њен задатак је да психички и физички уведе играче у право играчко расположење, она треба да пружи прилику да се на прикладан начин међу собом запазе, да се момак покаже пред девојкама [...] Све то унапред условљава карактер прве игре, па се она према томе и јавља као веома једноставна, мирна, обично са тенденцијом кретања у једном правцу, а често праћена песмом. Те њене основне карактеристике наводе и саме извођаче на помисао да то у ствари и није права игра, већ нека врста шетње, па је такво или слично име и добила у многим различитим нашим крајевима“ (Илијин 1963: 355).

⁹³ Формација двојке означава играче истог пола.

⁹⁴ Интересентно је навести чињеницу да иако постоје формације плесова у којима се у једном делу плес изводи у колу, а у другом у паровима, Динарци у Војводини овакав начин извођења називају колом.

исток, него је узета у обзир музичка димензија плесова, тако да су играчки концепти класификовани према заступљености плесова у поменуте четири категорије у односу на звучне компоненти: плесови Кордунаша, Личана, Далматинаца, Крајишника, Банијаца, Херцеговаца и Црногораца у Војводини.⁹⁵ У оквиру сваке ове категорије постоји неколико играчких образаца који су даље разврстани према сложености плесне формације; од плесова са једном формацијом, преко полиформација (издвајањем из формације кола две или више различитих формација у оквиру извођења једног играчког обрасца), до формације пара или двојке. У оквиру поменутих формација даљи критеријум за разврставање плесова јесте једноставност, односно сложеност играчких образаца (од једноставнијих ка сложеним).

Будући да плес чини и игра и музика, транскрипције и кинетограми једног плеса стога чине целину и нису груписани одвојено, већ се траскрипција налази иза сваког кинетограма који садржи и музику.

⁹⁵ У докторској дисертацији Сање Ранковић критеријум за расврставање музичких дијалеката је географски и класификовала их је према некадашњој распрострањености динарског становништва пре досељавања у Војводину, јер предложена подела динарских вокалних дијалеката проистиче из идентификације која се огледа у јасном декларисању супкултурног идентитета (Ранковић 2012: 74). Подела вокалних дијалеката према динарском географском простору креће се од истока ка западу: црногорски, херцеговачки, купрешки, крајишки, далматински, лички, банијски и кордунашки (Више видети у: Ранковић 2012: 72- 77).

1. 3. 4. Метод записивања покрета

Лабанотирање снимљених извођења традиционалних игара као и транскрипција музичких примера јесте примарно за етнокореолошку, односно етномузиколошку анализу. На тај начин се омогућава разумевање процеса унутрашњег конституисања традиционалне игре и музике и отвара пут за њихово даље опсервирање у сфери контекстуалног. У том циљу, основни предмет етнокореолошког и етномузиколошког аналитичког промишљања представљају кинетограми и нотни записи који ће бити приложени уз тезу и који ће помоћи у бољем сагледавању плесне праксе Динараца у новом контексту, Војводини.

Метод записивања покрета је веома важан, јер од њега зависи и сама анализа. Незаобилазне референце када је записивање покрета у питању јесу књиге Марије Сентпал (Mária Szentpál) *Плес знак писање. Лабан-кинетологија* (*Táncjelírás. Laban-kinetográfia*), Ен Хатчинсон Гест (Ann Hutchinson Guest) *Лабанотација* (*Labanotation*), као и Јаноша Фугедија *Плес – Знак – Писање. Записивање традиционалних плесова Лабан-кинетологијом. Соло и кружна формација.* (*Tánc – Jel – Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfival. Szóló – és körformák*). Будући да су поједини знакови преузети или комбиновани, неопходно их је издвојити и објаснити.⁹⁶

1. 3. 4. 1. Почетна позиција

На почетку сваког кинетограма постоји тзв. почетна позиција у оквиру које је означена:

а) позиција играча/ице у односу на центар кружнице

У зависности од плеса које играчи/це изводе, њихова позиција може бити према центру, косо лево, косо десно, бочно или леђима окренути у односу на центар кружнице. Записивачи покрета у Србији до сада су најчешће користили знак, начињен

⁹⁶ Сви знаци налазе се у делу рада под називом „Тумач знакова“. Метод објашњења појединих знакова преузет је од Јаноша Фугедија (Fügedi 2011).

комбинацијом знакова за окрет у десну и леву страну, за одређење позиције извођача у току извођења плеса.⁹⁷



Други начин означавања позиције играча јесте знак који користе и Ен Хатчинсон (Hutchinson Guest 2005: 174-175) и Јанош Фугеди (Fügedi 2011: 311-312). На слици 3.1 представљена је позиција извођача у ситуацији када је окренут према центру кружнице. Та позиција је означена знаком приказаним на слици 3. 3 (први знак). На слици 3. 2 испрекиданом линијом повезан је центар круга и део кружнице по коме се играч креће. На испрекиданој линији повучена је кратка водоравна црта која се назива „линија сусрета“ и која служи као помоћно средство за анализу покрета, јер помоћу ње имамо јаснији увид где је центар кружнице у односу на извођача. Други део слике показује да је центар кружнице испред нас, дакле извођење плеса посматрамо у односу на саме извођаче и центар круга (Fügedi 2011: 311).

б) формација плеса

Формација плеса дефинисана је као систем организованог плесног састава у простору, а одређују је четири параметра: 1. груписање, 2. број играча, 3. геометријски облик и 4. повезаност играча (IFMC Folk Dance Study Group 1974: 122-127).

У плесовима Динараца у Војводини формације су посебно занимљиве и карактеристичне, јер у току извођења плесова често долази до смењивања поменутих параметара (нпр. мења се геометријски облик, различито се групишу играчи или пак играчи мењају своје позиције, о чему ће бити више речи у даљем тексту). Слика 4. 1 управо показује како у оквиру формације плеса *преваранта* који изводе Кордунаши долази до промене места играча у односу на играчице. Наиме, у последња три такта играчког обрасца играчи начине веће кораке у леву страну и у односу на почетну позицију играча који је био са десне стране играчице, након изведеног играчког обрасца играч је сада позициониран на левој страни у односу на исту играчицу.

⁹⁷ У колоквијалном говору у Србији познатији је као „штипаљка“.

Слике 4. 2 и 4. 3 показују формацију кола у којој су сви учесници истог рода, док слика 4. 4 показује повезаност извођача тако да једну половину кружнице чине играчи, а другу играчице. Слика 4. 5 показује формацију кола у колу у оквиру које унутрашње коло чине играчице, а спољашње играчи, док су сви учесници плеса окренути ка центру кружнице.

в) делови тела и њихов положај и смер кретања

У плесовима Срба староседелаца у Војводини као и у целој Србији, положај тела играча је најчешће прав. Међутим, постоје моменти у извођењу плеса када се тело нагне напред (што је чешће) или назад. У појединим плесовима Динараца смер кретања тела може бити и лево – десно, што је представљено сликом 11. 4.⁹⁸ На слици 11. 5 показана је комбинација знакова за кретање лево-десно и за тело будући да се цело тело креће у поменутих правцима, а не само горњи део тела тј. торзо.

На слици 11.1 показани су знаци за означавање већег дела тела: знак са леве стране нацртаног човека представља део тела од колена до врата, док са десне стране човека означава део тела од ножног зглоба до врата (Fügedi 2011: 231). Слика 11. 2 показује положај торза и знак којим се такав положај обележава (Hutchinson Guest 2005: 281). У појединим плесовима Динараца у току извођења плесова у формацији кола управо долази до положаја тела као што је на слици 11. 2, што је последица снажног играња и повезаности играча укрштено испред себе, те је зато знак за положај тела као на слици 11. 3 који чини комбинацију знакова са слика 11. 1 и 11. 2.

г) позиције стопала

Слика 1. 1 показује почетну позицију у којој десна нога стоји до леве са пуном тежином тела, која ће за потребе овог рада бити названа прва почетна позиција. Ако се лева и десна нога заротирају на десно, тј. на лево (знаци за ротацију стопала показани су на сликама 2. 1 – 2. 5), добијамо позицију као што је приказано на слици 1. 3. Ове позиције спадају у тзв. затворене позиције (ноге су спојене) (Hutchinson Guest 2005: 52-54). Слика 1. 4 показује знак на којем је нацртана прва почетна позиција, али са позиционим знацима са стране који означавају да су ноге раздвојене једна од друге за отприлике 3 цм и да су стопала без ротације, дакле стопала су паралелна (знак са слике

⁹⁸ Знак преузет од Ен Хатчинсон Гест (Hutchinson Guest 2005: 290).

2. 1, односно 2. 4), док слика 1. 5 представља исто само су стопала ротирани на десну и леву страну. Ротација стопала може бити мањег или већег степена, што се означава иксом „x“, ако је већи степен (слика 2. 8), или дуплим иксом „x“, ако је мањи степен ротације (слика 2. 7), у знаку за ротацију стопала.⁹⁹

Позиција стопала као на слици 1. 2 спада у тзв. отворену позицију (ноге су раздвојене) (Hutchinson Guest 2005: 54-57). Иако су ноге раздвојене, пуна је тежина тела, као и у првој почетној позицији.

д) делови стопала на којима играчи/це изводе плес

Плесови могу бити изведени на различитим деловима стопала. На сликама 5. 1 – 5. 6 показане су тачке ослоњања на стопалу.¹⁰⁰ Знак приказан на слици 5. 4 тзв. ниско полустопало до сада није кориштен у лабанотацији у Србији, а исто тако није пронађен ни у књизи Ен Хатчинсон Гест. Овај знак увео је Јанош Фугеди (Fügedi 2011: 71). За потребе лабанотирања плесова Динараца у Војводини показао се као одлично решење, будући да на тај начин можемо разликовати нпр. извођење плесова Срба централне Србије и Динараца у Војводини и знаковно представити вертикалну димензију плеса.

1. 3. 4. 2. Кораци и гесте

а) кораци

Познато је да је у српским плесовима „фокус кинетичког деловања усмерен на покрете којима се 'пренеси' тежина тела у простору“, тј. кораке (Ракођевић 2011: 37). Постоји више врста корака: у месту, напред (левом и/или десном ногом), косо десно напред (левом и/или десном ногом), бочно десно, бочно лево, косо десно назад (левом и/или десном ногом), назад (левом и/или десном ногом). Ако се до тих корака допише одговарајући знак онда тај корак има одређену карактеристику односно на одређен начин се изводи корак. Тако, постоји знак за удар или акценат (нека врста „затезања“) (слика 6. 1) или знак за опуштање (слика 6. 2).¹⁰¹ Комбинацијом ова два знака добијамо нови знак (слике 6. 3 и 6. 4) којим, како наводи Јанош Фугеди, може да се обележава

⁹⁹ Приказивање знакова преузето од Јаноша Фугедија (Fügedi 2011: 95).

¹⁰⁰ Приказивање знакова преузето од Јаноша Фугедија (Fügedi 2011: 71).

¹⁰¹ Приказивање знакова преузето од Јаноша Фугедија (Fügedi 2011: 83).

тзв. федерирање (Fügedi 2011: 83).¹⁰² Наиме, постоје покрети у којима јачина покрета креће „од горе“ или „од доле“. У зависности од тога, акценат тј. „затезање“ ће бити постављено доле или горе. Уколико јачина покрета креће „од горе“, знак за опуштање ће бити горе у односу на акценат (слика 6. 4), и, супротно, уколико јачина покрета креће „од доле“, знак за опуштање ће бити доле у односу на акценат (слика 6. 3). Јанош Фугеди у књизи напомиње да се знак за опуштање увек једнако обележава и да зато комбинација поменутих знакова не може бити написана као у огледалу (Fügedi 2011: 83). На сликама 6. 5 и 6. 6 показано је како они изгледају када се запишу као карактеристичне врста корака.

У појединим покретима, дешава се да Динарци у Војводини направе корак, али тако да не одижу ногу од земље, него је клижу по њој. У лабанотацији постоји знак за такав покрет и представљен је на слици 6. 7 (Fügedi 2011: 145 и Hutchinson Guest 2005: 186).

На слици 6. 8 јасно се види да је у питању трокорак, али знак поред корака показује да су кораци изведени делимично, тј. са 2/3 тежине тела.

На слици 6. 9 показан је знак за трчање, док је на слици 6. 10 знак којим се обележава прекидање претходно важећег знака. Употреба ова два знака у кинетограму представљено је сликом 6. 9а.

Знак за повезивање показан је на слици 6. 13. Он се користи у ситуацији када се жели јасније приказати пребацивање тежине тела (Fügedi 2011: 155) тј. када после реализоване гесте корак почне на истом месту где је реализована геста (Hutchinson Guest 2005: 401).

б) гесте

Покрети којима се не преноси тежина тела у простору у етнокорологији у Србији називамо гесте. Овај термин је Бруно Равникар увео у етнокоролошку терминологију, преводећи енглеску реч „gestures“ и на тај начин направио разлику у односу на израз „гестови“ који означава покрете који прате комуникацију путем говора (Rakočević 2011: 37 *apud* Ravnikar 1980: 17-24).

У кинетограмима који су у оквиру докторске дисертације разликују се три типа гести. Кад се слободна нога не одиже од земље (слике 6.10 и 6. 11), када је слободна нога спуштена и савија се у колону (слике 7. 1 – 7. 6) и кад је слободна нога подигнута

¹⁰² На заступљеност „федерирања“ или „поцупкивања“ у народној терминологији указују и сестре Јанковић (Јанковић 1949: 120), Добривоје Путник (Путник 1991: 31), Селена Ракочевић (Rakočević 2011: 83), Оливера Васић (Васић 2011а: 103, Васић 2011б: 20).

напред, назад или бочно, али се не савија у колену (слике 8. 1 – 8. 6. За разлику од корака на обе ноге код којих је остварена пуна тежина тела на обе ноге, кад је у питању корак и геста (први тип гесте) оптерећење тежине иде више на ногу која прави покрет (корак), али не потпуно. Тако помоћу знака заграде код корака или гесте разликујемо знаке оптерећења тежине тела за $1/3$ (слика 6. 11), односно $2/3$ (слике 6.10) (Fügedi 2011: 122-125). Код последње групе гести знак за гесту је исти као кад се слободна нога не одиже од земље, само што нема знак за одређење тачке ослонца стопала, већ се у простору кинетограма који је предвиђен за записивање корака пише знак икс „x“ или дупли икс „x“ у зависности од даљине ноге на којој није тежиште тела, што је јасно приказано на сликама 8. 1 – 8. 3 и 8. 4 – 8. 6.

1. 3. 4. 3. Типови окрета

Окрети (ротације) су једна од базичних облика кретања. Могу бити изведени одређеним деловима тела или целим телом, индивидуално или у пару и сл. (Hutchinson Guest 2005: 78). У плесовима Динараца у Војводини појављују се четири начина окрета: а) комбинација окрета и корака у простору, познат начин окретања у српској етнокореологији (слика 9. 2), б) окрет тела у простору, који се користи у ситуацијама када се у току извођења плеса пре самог корака начини окрет телом (слика 9. 3), в) окрет у скоку (слика 9. 4) и г) „заокрет“ (слика 9. 5).

Окрет у скоку обухвата окретање целог тела у ваздуху. Како би се назначио окрет у скоку, Ен Хатчинсон Гест наводи да знак за окрет треба да буде написан у обе колоне кинетограма предвиђеним за записивање покрета ногу, а поред знака у колони за гесте треба да се повуче вертикално права линија у дужини знака за окрет (Hutchinson Guest 2005: 87). Јанош Фугеди разликује окрет са обе ноге у скоку од окрета једне ноге у скоку када се бележи знак за окрет и вертикално права линија на оној страни кинетограма која нога прави окрет (Fügedi 2011: 307).

За разлику од начина окретања где долази до комбинације окрета и корака у простору, у овом начину окретања акценат је на окрету у месту. Стога се користи знак који означава паузу за простор (слика 9. 1), јер се на тај начин разликује први начин окретања од овог последњег. Бележи се у висини знака за окрет. Тако обележен окрет означава да се стопало приликом окретања у односу на простор не мења, тј. стопало не

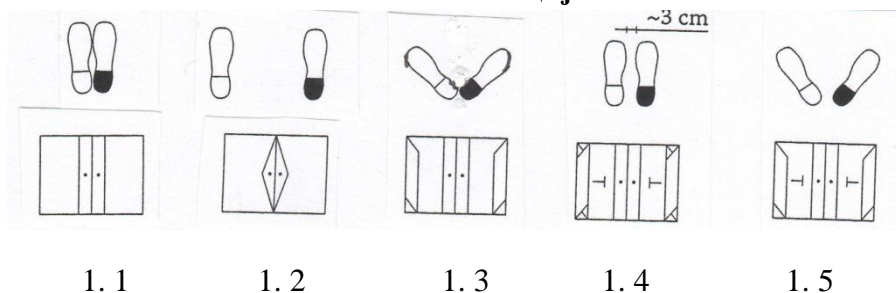
мења смер. За овај начин окретања карактеристично је то што се стопала у односу на тело константно мења (Fügedi 2011: 304). Овакав начин окретања Јанош Фугеди назива *fordulás* (изговор: фордулаш), што у преводу значи „заокрет“ (Fügedi 2011: 304).

1. 3. 4. 4. Путање кретања

Путање кретања чине тзв. хоризонталну димензију плеса (Ракочевић 2011: 36). Најчешћа путања кретања јесте по кружности, али има и оних које су слободне, вијугаве, кретање напред-назад и сл. У плесовима Динараца у Војводини јавља се путања кретања по кружности, али у исто време играчи се крећу ка центру кружнице скупљајући и ширећи формацију кола (слика 10. 1). Други начин извођења плесова јесте да се извођачи крећу по кружности, окренути косо лево напред, али им је горњи део тела окренут ка центру кружнице (слика 10.2). Постоји и комбинација прва два облика путање кретања (слика 10. 3). На слици 10. 4 показан је знак који се бележи у случају кад су кораци током окрета (нпр. за 180°) у извођењу плеса недефинисани, па се у одређеном временском периоду (један, два или више тактова) играч/ица током играња треба окренути за 180° . На слици 10. 5 знак означава да се коло у одређеном броју тактова окрене два пута за 360° , док слика 10. 6 означава да су у питању парови који се окрећу.

1. 3. 4. 5. Тумач знакова

Почетна позиција



1. 1

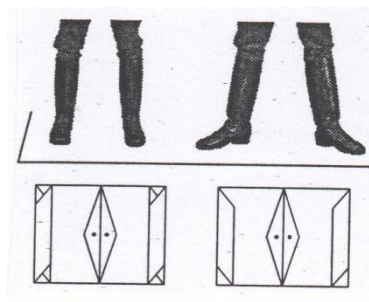
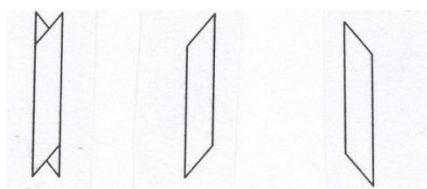
1. 2

1. 3

1. 4

1. 5

Ротација стопала



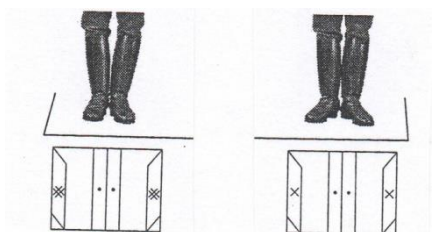
2. 1
без
ротације

2. 2
ротација
на десно

2. 3
ротација
на лево

2. 4
паралелна
стопала

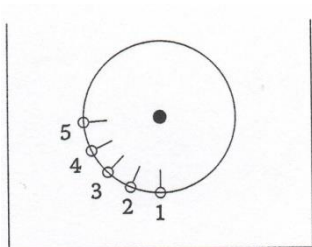
2. 5
ротација
ка споља



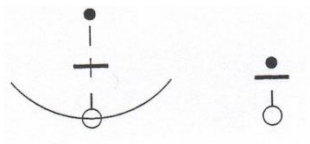
2. 7
мањи
степен

2. 8
већи
степен

Позиција плесача/ице у односу на центар кружнице



3. 1

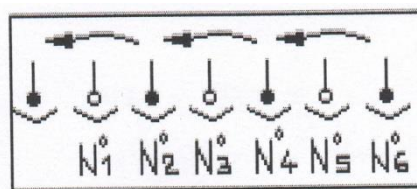


3. 2



3. 3

Формације



4. 1

промена места играча у односу на играчицу



4. 2

све играчице у колу



4. 3

сви играчи у колу



4. 4

сви играчи,
па све играчице

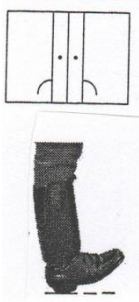


4. 5

коло у колу
мање коло – играчице
веће коло – играчи

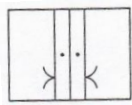
Осноац на појединим деловима стопала

5. 1
пета



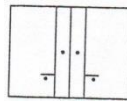
5. 1a

5. 2
цело стопало



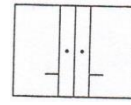
5. 2a

5. 3
ниско полутопало



5. 3a

5. 4
полутопало

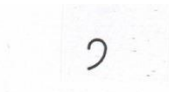


5. 4a

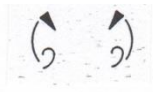
Кораци



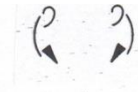
6. 1



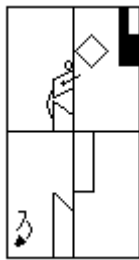
6. 2



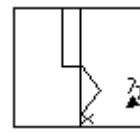
6. 3



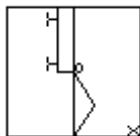
6. 4



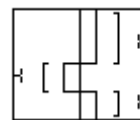
6. 5



6. 6



6. 7
клизећи корак



6. 8
2/3 тежине



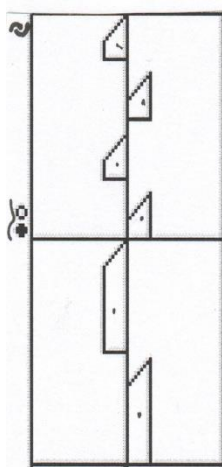
6. 9
трчање



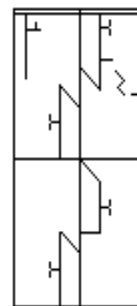
6. 10
прекид претходно
важећег знака



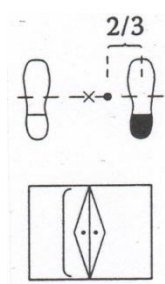
6. 12
повезивање



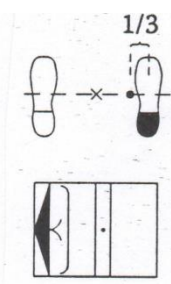
6. 9a



6. 12a



6. 10
2/3 тежине



6. 11
2/3 тежине

Савијање ноге на којој није тежиште тела (гесте)



7.1
ДО ЧЛАНКА



7.2
ИЗНАД ЧЛАНКА



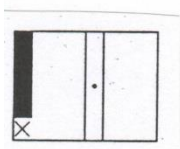
7.3
ИСПОД КОЛЕНА



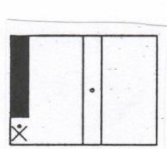
7.4
ДО КОЛЕНА



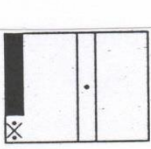
7.5
ИЗНАД КОЛЕНА



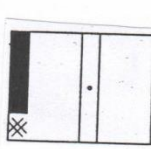
7.1a



7.2a



7.3a



7.4a



7.5a

Смањивање даљине ноге на којој није тежиште тела (гесте)



8.1



8.2



8.3



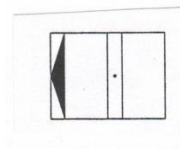
8.4



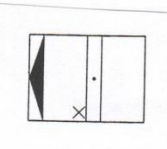
8.5



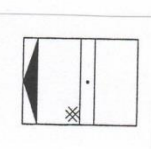
8.6



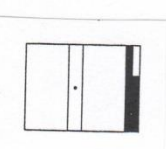
8.1a



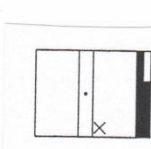
8.2a



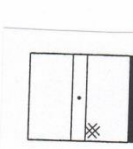
8.3a



8.4a



8.5a

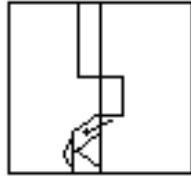


8.6a

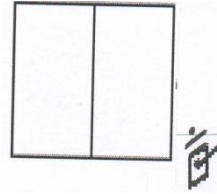
Типови окрета



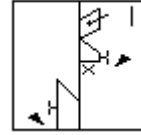
9. 1
пауза у
простору



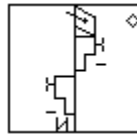
9. 2
окрет у
простору



9. 3
окрет тела у
простору

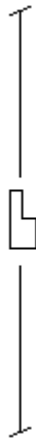


9. 4
окрет
у скоку

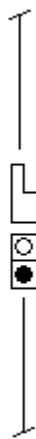


9. 5
„заокрет“

Путање кретања



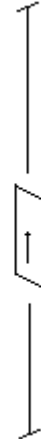
10. 1



10. 2



10. 3



10. 4

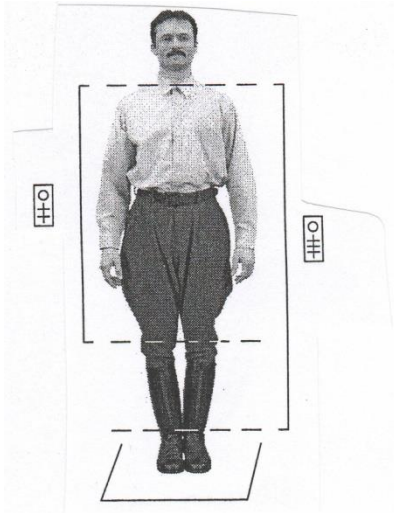


10. 5

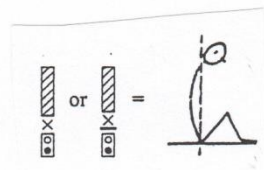


10. 6

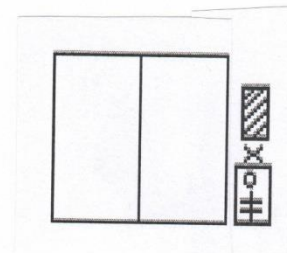
Делови тела и њихови смерови кретања



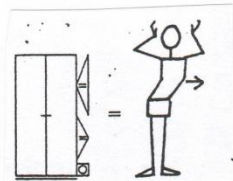
11.1



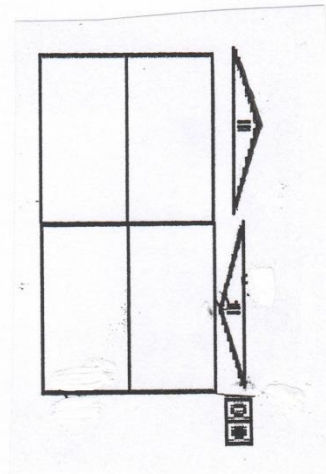
11.2



11.3



11.1



11.2

2. ТЕКСТ – КОНТЕКСТ – ПРИЛИКЕ ЗА ПЛЕС – КОНСИТУАЦИЈЕ

„Текст“ и „контекст“ означавају два фундаментално различита концепта у етнокорееолошкој, односно етномузиколошкој теорији и истраживању. Како наводи Мира Закић, „аналогно појму 'текста' у лингвистици, теорији информације и лингвистици, који се одређује 'као свако правилима регулисано низање или комбиновање јединица неког знаковног система у времену или простору' (Закић 2008: 215 *apud* Петковић 1995: 87), под 'музичким текстом' се подразумева комбиновање тонских јединица у времену према правилима иманентним музичкој уметности“ (Закић 2008: 215). Како би се разумео овакав процес, тонске висине, ритам, сазвучје, тонски низ, динамика, извор звука, форма и сл. јесу музички параметри помоћу којих може бити анализиран један музички текст или „сингуларни текст“, како га још Ернст Лихтенхан (Ernst Lichtenhahn) назива, и на тај начин могу се утврдити унутрашње закономерности појединачних извођења (Lichtenhahn 2002).

Попут објашњеног појма „музички текст“ у етномузиколошком дискурсу, као главно интересовање етнокорееолога јавља се тзв. плесни текст (као појединачно извођење или документован снимак) анализирајући га са циљем да се открије и створи експлицитна граматика и систем организације одређене плесне традиције (Giurchescu and Kröschlová 2007: 21). Појединачни плес, односно „плесни текст“ састоји се такође од одређених параметара (покрети ногу, покрети руку, покрети горњег дела тела, покрети бокова, покрети главом, врсте корака, положај тела, правац кретања, ритам, мелодија (артикулација, украшавање) и сл.) који помажу у проучавању и систематизовању традиционалних плесова. Овакав теоретско-аналитички приступ који имају многе европске земље (Мађарска, Румунија, Пољска, Бугарска, бивша Чехословачка, бивша Источна Немачка и бивша Југославија) (Giurchescu and Kröschlová 2007: 21), у научном дискурсу назива се „корееолошки, односно, европски приступ“. Етнокорееолози опредељени за поменути, корееолошки, приступ често су фокусирани искључиво на плес као продукт, односно на сам „плесни текст“, скупљајући информације у оквиру строго ограниченог снимљеног материјала, извлачећи га на тај начин из свог контекста. Теренско истраживање, према речима Анке Ђурђеску (Anca Giurchescu) и Лизбет Торп (Lisbet Torp), јесте главни метод истраживања, а као критеријум где ће бити вршено теренско истраживање је

„аутентичност“, компетентни казивачи, уметнички квалитет и добри услови за снимање (Giurchescu and Torp 1991: 1-5). Методолошко усмерење европске етнокореолошке праксе подразумева структуралну сегментацију и анализу унутрашњих закономерности „плесног текста“. Стога, структурно-формална анализа игре, односно у мањој мери музике за игру, представља једну од дистинктивних одлика европског приступа изучавања традиционалних плесова.

Насупрот тексту постоји контекст. Познато је да појам контекст има широку употребу у бројним научним дисциплинама и различито се примењује (Закић 2008: 217-219). Како наводи Мирјана Закић, шире тумачење контекста, који значи „сплет социјалних, временских, просторних, економских и општекултурних чинилаца, као и специфичних околности које утичу на обликовање језика и доприносе успостављању комуникације“, уграђен је и у етномузиколошки методолошки концепт подразумевајући јединство музике и различитих окружујућих (горе наведених) фактора (Закић 2008: 217). Етнокореолошки контекстуални аналитички приступ покушава да открије шта плес може да нам каже о друштву (Каерплер 1991:11). Овакав аналитички приступ у научном дискурсу познат је као „антрополошки, односно, амерички приступ“, будући да су амерички истраживачи плеса врло често и антрополози (Giurchescu and Torp 1991: 1). Њихов фокус истраживања јесу тзв. плесајући људи („dancing people“) (Giurchescu and Torp 1991: 1). У оваквом приступу, плес представља невербални начин изражавања (симбол) у процесу комуникације у дефинисаном социо-културном окружењу. У таквом једном процесу, плес никад не функционише издвојено и самостално, него је саставни део поруке и ступа у интеракцију синхроно са осталим значењима (Giurchescu and Torp 1991: 5).

Као што је већ речено, Динарци су са собом донели и поједине сегменте нематеријалне културе, између осталог и плес, тако да ће он бити посматран у новом културно-географском контексту – Војводини. Ако се зна да „семантички ниво реферира на значења музичког и плесног текста (додала ВК) које му приписује културно окружење у датој ситуацији“ (Закић 2008: 217), онда може бити закључено да плес у новом географском и социо-културном контексту има друкчије значење него што је имало у оном одакле је потекао. Пошто се у протекле три деценије кореолошки, тј. европски и антрополошки, односно, амерички приступи све чешће интегришу, плес се онда посматра као културни процес и анализира у одређеном контексту, те ће на тај

начин и у овој докторској дисертацији плес бити анализиран; дакле и текстуално и контекстуално, будући да онај који твори текст, ствара и културни контекст.¹⁰³

С обзиром на то да се плесови Динараца у Војводини изводе у другачијим приликама него у земљи матици, они се сада посматрају једним делом социо-културно, док поједини истовремено имају и свој даљи „живот“. Однос традиционалне форме и њене савремене праксе и однос индивидуа (индивидуали хабитус) и институција (институционални хабитус), тј. однос тела и друштва у једном од претходних поглавља обједињено је синтагмом плесна пракса.¹⁰⁴

Динарци у Војводини играју у различитим приликама. Израз „прилика за игру“ у етнокореологији у Србији прве користе Љубица и Даница Јанковић, који потом прихватају Оливера Младеновић, Милица Илијин, Оливера Васић, као и Селена Ракочевић, али га различито дефинишу и користе. Према речима Селене Ракочевић, поменути појам је употребљаван у „његовом непосредном говорном значењу, које је подразумевало само један контекстуални сегмент извођења традиционалних игара – време, сагледавано кроз годишњи и животни циклус обредно-обичајних радњи“, затим „у сврху набрајања појединачних 'играчких догађаја' који су практиковани у оквиру појединих локалних плесних пракси током године дана или поводом значајних тренутака у животу појединца“ (Ракочевић 2009: 21). У мањој мери прилика за игру кориштен је и у смислу просторног лоцирања извођења традиционалних игара – „места за игру“ (Ракочевић 2009: 23). У односу на уобичајено значење термина „прилике за игру“ у етнокореологији у Србији које се најчешће поистовећује само са временом извођења традиционалних игара, Селена Ракочевић модификује израз „прилике за игру“ у термин „прилике за плес“ који обухвата и време, и место, и репертоар и који реферира на шири друштвени контекст извођења традиционалних плесова, а што омогућава потпунију идентификацију начина кодирања културног система чији су конститутивни део (Ракочевић 2009: 25).¹⁰⁵

У савременој етнокореологији контекст извођења традиционалних игара именован је термином „играчки догађај“. Он је, такође, различито дефинисан и концептуализован; као комплекс искуства (Snyder 1989: 2), као друштвена прилика која

¹⁰³ Ова констатација наведена је на основу текста о културним херојима Бојана Жикића. Више о томе: Жикић 2012: 68.

¹⁰⁴ Индивидуалним, институционалним и кореографским хабитусом бавили су се Стивен Вејнврајт (Steven P. Wainwright), Клер Вилиамс (Clare Williams) и Брајан Гарнер (Bryan S Turner) у раду „Varieties of habitus and the embodiment of ballet“ (2006).

¹⁰⁵ Више о термину „прилике за игру“ у: Ракочевић 2009: 21-29.

се издаваја из свакодневног живота, уоквирена у одређеном времену и простору када се људи окупљају са посебним разлогом (Ronström 1989: 23), као основно средство за социјалну размену између рода, генерација и друштвених класа (Ivancich Dunin 1989: 30), као догађај у којем је симболичка играчка активност неопходна (Giurchescu 1989: 34), као мултиструктурни догађај (Staro 1989: 81), или као уникатна, јединствена и креативна активност (Zhivkov, Shutarbanova 1989: 110,112) и томе сл. Без обзира на ова различита тумачења, односно различите аспекте из којих су етнокореолози и антрополози посматрали плес, оно што је заједничко за сам концепт „играчки догађај“, а који је инаугурисан 1988. године у оквиру научног скупа Етнокореолошке секције Интернационалног савета за традиционалну музику (ICTM) у Копенхагену, јесте да је то сасвим конкретна плесна ситуација. Ово усредсређење на „играчки догађај“ настаје управо због тога да би се у етнокореологији направио заокрет од реконструкције некадашње плесне праксе на основу сећања казивача на сасвим конкретне активности.

Дакле, етнокореолози у Србији служе се највише термином „прилике за игру/плес“ који у српском језику има обухватније значење од термина „играчки догађај“ и подразумева све *могућности* реализације *потенцијалних* (курзиви С. Ракочевић) играчких догађаја (Ракочевић 2009: 25). Термин „играчки догађај“ у америчкој антропологији и етнокореологији функционише у домену реализације конситуација, односно манифестација плеса у непосредним датим околностима који могу да одступају од утврђеног традиционалног поретка (Ракочевић 2009: 25-26).

Теренска истраживања су показала да обредно-обичајна плесна пракса Динараца у Војводини, не постоји, за разлику од земље матице где је некада и постојала, што сазнајемо из рада Јелене Допуђе „Обредне игре у народном стваралаштву Босне и Херцеговине“ (Допуђа 1982).¹⁰⁶ Постоје само одређене ситуације у којима је присутан плес и такве ситуације могу бити назване „играчким догађајима“. Фестивали, свадбе, дружења и веселја јесу прилике за плес које се могу, али и не морају реализовати. Ако их има, оне постају сасвим конкретни играчки догађаји, односно конситуације. Предмет аналитичког усредсређења биће плесови Динараца у Војводини који се реализују искључиво у оквиру појединачних играчких догађаја, односно плесова

¹⁰⁶ Јелена Допуђа у раду наводи да већ у то време кад она пише о обредним играма у Босни и Херцеговини (1982) „игре уз обреде (коледа, чаројице, додоле, лиле) спадају свакако у давну прошлост“ (Допуђа 1982: 32).

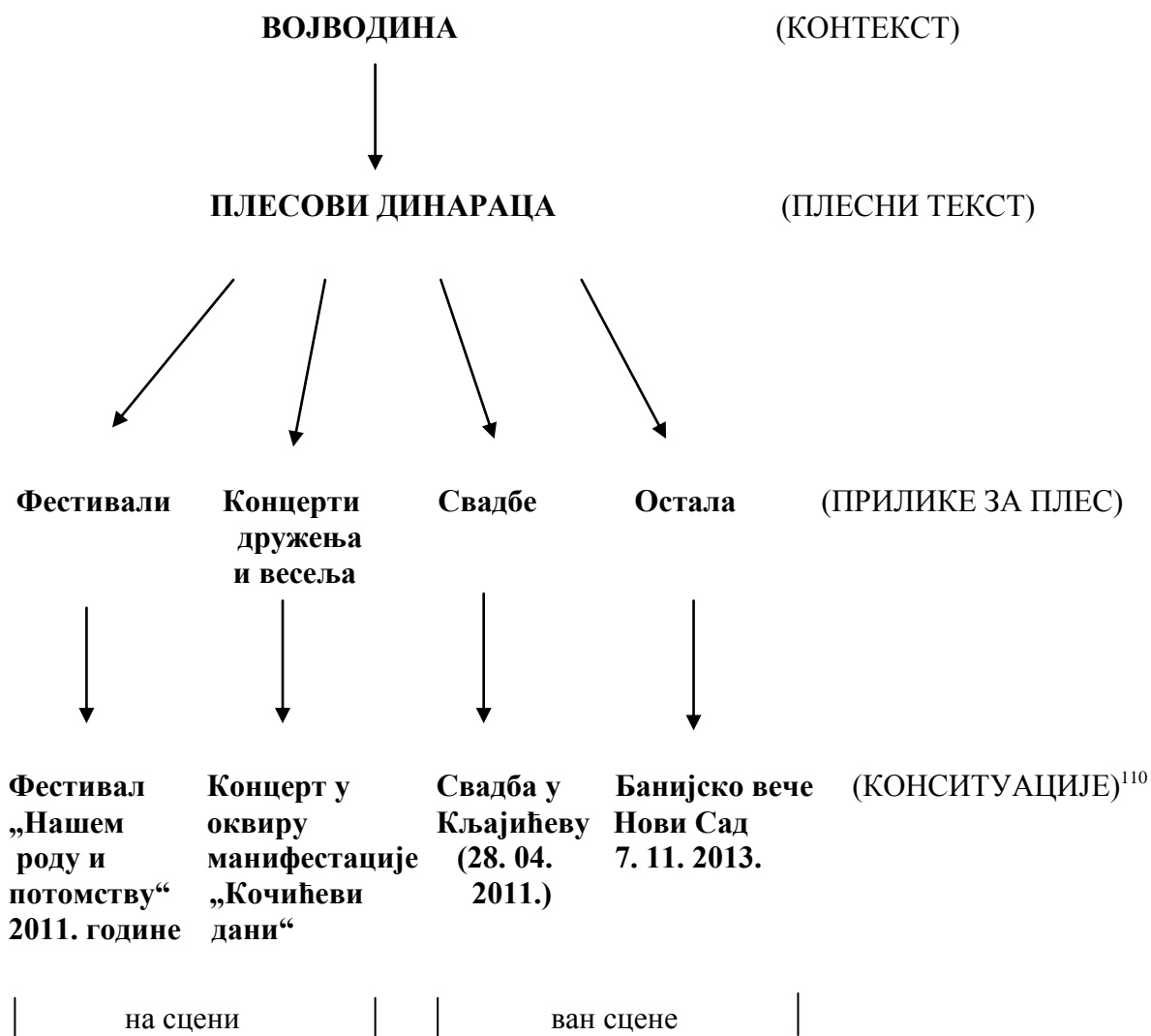
посматраних у партикуларном контексту, односно у конситуацијама.¹⁰⁷ Под поменутом теоријском конструкцијом подразумева се конкретна ситуација, место и време извођења плеса.¹⁰⁸

Кад је у питању плесна пракса Динараца у Војводини, она се манифестује у неколико конситуација: појединачне концертне активности у оквиру фестивала, разни концерти, свадбе и различита дружења и веселја. Све до сада речено, ради боље прегледности, може се приказати и схематски.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Контекстуална ситуација, односно конситуација је термин који користе руски лингвисти, етнологи и етномузиколози, а који је у српску етномузикологију увела Мирјана Закић 2006. године. Више о томе: Закић 2009:235.

¹⁰⁸ Оригинална дефиниција гласи да је конситуација „конкретна ситуација, место и време извођења музичког текста“ (Закић 2008:219), међутим с обзиром на то да се у раду бавим етнокоролошким и етномузиколошким научним истраживањем, синтагму „музички текст“ замењен је изразом „плес“.

¹⁰⁹ Хронологија представљених прилика за плес урађена је према следећем критеријуму: број играчких образаца у датој прилици, функција плеса и сценско *vs* не-сценско извођење.



Када се посматрају прилике за плес, односно конситуације, може се запазити да се у прве две плес изводи на сцени, док у друге две не. За објашњење могле би да послуже детерминанте антрополога Мирославе Лукић-Крстановић: када се плес изводи на сцени (у оквиру Фестивала „Нашем роду и потомству“ или јавних наступа, тј. концерата) онда је он „јавно оверен репрезент“, дакле сценско извођење, док се у супротном он испољава „кроз ритуалну дистрибуцију у приватној сфери деловања“ (свадба, славља и сл.) (Лукић-Крстановић 2010: 140).

Усредсређујући се на плесове из садашњости и оне плесове који укључују активне рефлексije на прошлост, Андриј Нахачевски је осмислио два нова термина разликујући на тај начин:

¹¹⁰ Будући да конситуација има много, овде су одређене конситуације наведене само као примери за боље разумевање схеме.

1. „рефлективан“ плес („reflective“ dance) – плес у којем учесници активно повезују своју тренутну активност са плесовима из прошлости,
2. „жив“ плес („vival“ dance)¹¹¹ - плес који „живи“, где су извођачи фокусирани на искуства у садашњости (Nachacewsky 2012: 24).

Поменути термини Нахачевског повезани су са његовим концептом „презентовања“ – где извођење плесова укључује посматраче који су део догађаја, али лично не учествују у њему, тј. не плешу и „учествовања“ – где извођачи играју зарад свог задовољства (Nachacewsky 2012: 168).¹¹² Концепти Нахачевског могу бити искоришћени и у дисертацији на следећи начин:

- **„Рефлективан“ плес** се изводи кроз **приказивање** (сценска реконструкција традиционалних плесова земље матице) и
- **„Жив“ плес** се изводи кроз **учествовање** (плесна пракса Динараца који живе другачијим, новим животом у Војводини).

Имајући у виду терминолошко-концептуалне одреднице, теоријско залеђе и методолошке приступе, као и оквир истраживања који су наведени у овом делу докторске дисертације, приступиће се анализи плесова Динараца у Војводини како би се успоставили параметри сталности и променљивости њихове плесне праксе.

¹¹¹ Нахачевски објашњава да овај термин не треба схватити у смислу плеса који укључује енергичност, већ плес који постоји и живи у датом тренутку (Nachacewsky 2012:24).

¹¹² На сличан начин је и шведски етнолог Метс Нилсон (Mats Nilsson) разликовао учествовање и презентовање (participatory and presentational dance performances) инспирисан овим концептом у оквиру музичког догађаја који је представио амерички етномузиколог Томас Турино (Thomas Turino) 2008. године. Више о томе у: Nilsson 2011: 131-150.

2. 1. Концепт презентовања: фестивали и концерти

Када се анализира плесна пракса Динараца у Војводини, може се запазити да је дошло до дисконтинуитета у преношењу и неговању музичког и играчког језика и да је њихова културна баштина из претходног контекста (региони одакле су се преселили) пренесена на сцену. У овом случају, она се презентује у оквиру фестивала и концерата.

Један од фестивала носи симболичан назив „Нашем роду и потомству“ (у даљем тексту Фестивал). Посебно је важно напоменути да већина учесника Фестивала припада старијој групи генерација који су некада активно изводили плесове и музику у регијама одакле потичу и изводе искључиво само такве плесове, чиме се разликују од других КУД-ова у којима чланови припадају млађој популацији и изводе плесове свих региона Србије и околине.

Будући да је процес акултурације и модернизације неминован, 1993. године окупља се група ентузијаста са Слободанком Рац на челу, који раде у оквиру Српског културног центра „Вук Стефановић Караџић“ у Бачкој Тополи, и покрећу фестивал под називом „Нашем роду и потомству“.¹¹³ Циљ Фестивала је да покрене и афирмише друштва која негују духовно и материјално стваралаштво Срба досељених са динарског планинског масива и шире. Ова манифестација најчешће траје три дана. Први дан је организовано свечано отварање уз пригодну изложбу ликовних радова и доделе награда, други дан је тзв. свечани фестивалски програм у којем ревијално учествују тзв. изворне групе којима припадају колонисти настањени у Војводини, док је трећи дан намењен гостовању једног или више КУД-а из Србије.

Антрополог Мирослава Лукић-Крстановић, која се бавила/бави феноменом фестивала и спектакла наводи да је фестивал „увозни изум који је стигао са западноевропског тржишта, верификован у време власти Јосипа Броза Тита и једнопартијског система и са државним устројством политике/парадигме 'братства и јединства' “ (Лукић-Крстановић 2010: 160). Лукић-Крстановић, такође, наводи да се у социјалистичко доба, средином 20. века музички живот испољавао на два начина; „кроз

¹¹³ Идеја да се покрене поменути Фестивал потекла је од Светозара Свете Качара, казивача из Челарева. Међутим, пошто га мештани Челарева нису подржали да се реализује његова идеја, Слободанка Сеја Рац преузима иницијативу да се Фестивал одржава у Бачкој Тополи и успешно га реализује више од две деценије. Подаци добијени од казивача Светозара Свете Качара, 13. 11. 2013. године – Челарево 13112013/аудио/1.

ритуалну дистрибуцију у приватној сфери деловања“ и „као јавно оверени репрезент – сцена“ (Лукић-Крстановић 2010: 140).

У фокусу истраживања јесте сам Фестивал, како он бива конституисан и, као што је раније напоменуто, његова комуникацијска димензија, као репрезента групе људи и њихове културе. Ослонац за спровођење анализе Фестивала биће тзв. методолошка мапа Мирославе Лукић-Крстановић:

Референтне матрице: ритуал, светковина и догађај

Концептуалне осе: географска дистрибуција и ситуацијска конфигурација, друштвено и историјско време и култура и идеологија

Семантичке јединице: појава, слика, текст (Lukić-Krstanović 2009: 122).¹¹⁴

Фолклор се мења, (ре)конструиса и/или постаје сценско дело. Сценски део фолклора представља заправо испричану театрализовану причу.¹¹⁵ Такво сценско дело се презентује у оквиру фестивала који постаје фолклорна манифестација.

На сајту Завода за проучавање културног развита Републике Србије (<http://www.zaprokul.org.rs/Default.aspx>) налази се Агенда манифестација у Србији које су груписане у осам типова: књижевна, ликовна/примењена, мешовита, музичка, позоришна и музичко/сценска, религијска, филмска и фолклорна (<http://www.zaprokul.org.rs/AgendaManifestacija/Search.aspx>). Фестивал „Нашем роду и потомству“ је класификован под тип фолклорне манифестације. Како је до тога дошло? Народно стваралаштво, као појам, јесте *еквивалент* фолклорном стваралаштву (Лукић-Крстановић 2004: 53), а оно заправо представља духовно и материјално стваралаштво једне заједнице. Пошто се путем Фестивала изражава духовно и материјално стваралаштво, дакле фолклорно стваралаштво динарског становништва, он јесте фолклорна манифестација.

Фестивал се креће путањом ритуала. Опште је познато да ритуал спада међу најсложеније облике симболичког изражавања, који укључује речи, звукове, покрете, слике, предмете и људска тела сажимајући све наведено у јединствено искуство. То је друштвена, односно групна активност, упућена самој заједници или неком њеном делу која је поновљива и формално структурисана (Вукомановић 200: 71). Редклиф-Браун

¹¹⁴ Посебан акценат је стављен на референтне матрице и декодирање поруке Фестивала, док ће концептуалне осе и семантичке јединице бити инкорпориране у у току излагања.

¹¹⁵ О термину *прича* писао је Иван Чоловић у својој књизи *Etno* (2006), чије значење ћу у овом раду употребити. Чоловић се опредељује за значење овог термина које је дао Вивиен Бур (Vivien Burr): термин *прича* означава скуп значења, метафора, представа, слика, прича, исказа који, на неки начин, заједно производе одређену верзију догађаја (Čolović 2006: 251).

наводи да сви редовни изрази друштвених осећања теже да узму ритуални облик, а „у ритуалу [...] потребан је неки виши или мање конкретан објект који може да игра представника групе. Отуда је нормална процедура да се осећање привржености групи изражава у неком формализованом колективном понашању у односу на објект који представља саму групу“ (Redklif-Braun 1982: 173). Редклиф-Браун сматра да „ритуални однос“ (ауторови наводници) постоји „кад год друштво намеће својим члановима извешан став према неком објекту, став који укључује извесну меру поштовања израженог у традиционалном начину понашања с обзиром на тај објект“ (Redklif-Braun 1982: 172). Дакле, Фестивал је ритуализована свечаност који се може рашчланити на мање скупове/фазе који спецификују временску и просторну зону дешавања.¹¹⁶ Дакле, Фестивал садржи скуп правила који помажу како би се што боље организовао:

- Фестивал се одржава једном годишње,¹¹⁷
- Фестивал се одржава увек у другој половини октобра,¹¹⁸
- Фестивал се одржава увек у истом граду - Бачкој Тополи,
- Фестивал се одржава увек на позорници (сцени) - у спортској сали ОШ „Чаки Лајош“,
- Сви учесници Фестивала имају 10 минута на располагању да представе традиционалну игру, музику и/или обичаје свог краја одакле потичу,
- Инсистира се на што је могуће веродостојнијем интерпретирању и представљању културне баштине свога краја,
- Инсистира се на оригиналној ношњи краја одакле учесници долазе, а ако су у немогућности да то остваре, захтева се да се ношња израђује по узору на ону коју су носили у земљи матици.

Светковине се крећу по путањи заједништва и емпатије у симболичким идентификацијама. Оне „okupljaju ljude stvarajući imaginaciju zajedništva pogodnog u plasiranju veličine vizuelnog, scenskog ili medijskog dela“ (Lukić-Krstanović 2009: 121). На

¹¹⁶ Наила Церибашић се, такође, бавила испитивањем „фолклорних фестивала“ (Ceribašić 2008: 7) као обичаја који су, како ауторка наводи, структурисани у низ догађања дефинисани, омеђени профилисани својим садржајем, местом и временом збивања, учесницима и њиховим наступима (Ceribašić 2008: 8).

¹¹⁷ 17. и 18. Фестивал одржани су исте године, јер је дошло до финансијских проблема и неизвесности да ли ће бити организовања Фестивала на јесен или не.

¹¹⁸ Анализирајући датуме одржавања Фестивала, уочено је да се два пута одржао ван уобичајеног термина: први пут се то десило у оквиру Трећег фестивала (одржао се 11. новембра 1996. године), док је други пут одржан 6. фебруара 2010. године (у питању је 17. Фестивал). Разлог зашто је померен датум Трећег фестивала је непознат, а разлог померање датума одржавања 17. фестивала јесу, како наводи организаторка Фестивала Слободанка Рац, финансијски проблеми и лоше стање у култури и у држави (Лакић, Рац 2010: 78).

Фестивалу се окупљају људи истог или сличног културног идентитета у жељи да се макар фиктивно одржи идеја о заједништву и некадашњем начину живљења.

Ако се Фестивал постави у друштвено-историјски оквир, видеће се да се јавља у одређеним друштвеним и културним условима. Време његовог настанка и живљења јесте почетак '90-их година 20. века, дакле период након ратних сукоба, време транзиције, политичке и економске кризе. Ово показује да је Фестивал аналоган друштвеним процесима и односима. Фолклорна манифестација у Бачкој Тополи је основна карика која повезује динарско становништво у Војводини и начин да се макар фиктивно врате својим коренима, дајући слику друштва заснованог на парадигми „братства и јединства“. Фестивал је прилика када они могу на себи својствен начин да (по)кажу и потврде свој културни идентитет земље матице одакле потичу.

О свему овоме не би могло да се говори да није било неколицине иницијатора који су покренули и организовали фестивал „Нашем роду и потомству“. Фестивал као фолклорно-сценска манифестација постаје институционални производ који подразумева организацију и реализацију и самим тим постаје музички фестивал конвенције.¹¹⁹ Марк Фори (Mark Foggy) наводи да „фестивали служе да озваниче музичку традицију и као такви постају институције за друштвену контролу музичких извора (Foggy 2011: 95). Према Лукић-Крстановић, конвенције су успоставиле језик Фестивала који се заснивао на утврђеним ритуализованим правилима понашања артиста и гледалаца, односно сценско усмераваног поретка (Lukić-Krstanović 2009: 127). Организатор Фестивала је КУД „Вук Стефановић Караџић“ из Бачке Тополе, који од 2002. године (од 10. фестивала па надаље) бива преименован у Српски културни центар „Вук Стефановић Караџић“ Бачка Топола. Организацију чине *Организациони одбор Фестивала* (чине га чланови Управног одбора СКЦ „Вук Стефановић Караџић“ Бачка Топола) и *Програмски савет* (формиран 2002. године, 10. фестивал по реду). *Организациони одбор Фестивала* је од почетка присутан и задужен је за финансијски део Фестивала, док *Програмски савет* чине људи који одређују какав ће бити програм, садржај, критеријуме и сл.

Такође, треба напоменути да су Министарство за културу Републике Србије, Извршно веће АП Војводине и Покрајински секретаријат за образовање и културу Нови

¹¹⁹ Мирослава Лукић-Крстановић је конструисала три модела спектакла/манифестација: спектакли дисциплине, спектакли конвенције и поткултурни спектакли еманципације (Lukić-Krstanović 2009: 126).

Сад потпомогли организационо-финансијску стратегију Фестивала.¹²⁰ Поред поменутих, њему помажу и појединци/дародавци, као и већа предузећа. У свему наведеном уочава се функционисање више паралелних хијерархијских система у целокупној организацији где државна политичка стратегија има важну улогу, јер „државна политика заснива стратегије по којима се 'национална ствар' инкорпорира у 'државну ствар' [...] све што се поставља на ниво од националног значаја постаје приоритет на јавној платформи (Лукић-Крстановић 2006: 188).¹²¹

Према Лукић-Крстановић, догађај фестивал уводи у темпоралну зону монтираних наратива и слика. Он је тај који успоставља дистанцу према *сада, овде и уобичајено*. Да би фестивал и догађај постали комплементарни, неопходно је да се утврде основне мерне јединице и покретачке снаге: степен важности и непоновљивости, интезитет деловања и временска дистанца (Lukić-Krstanović 2009: 120). Кад је у питању Фестивал „Нашем роду и потомству“, по својим карактеристикама, он спада међу познатије фестивале у Србији, што показује и чињеница да је заведен под фолклорну манифестацију у Заводу за проучавање културног развита Републике Србије, а периодичност (годину дана до наредног Фестивала) је до сада показала да је врло погодна да интересовање за Фестивал не опада.

Како ће изгледати фолклорна манифестација зависи од: „1. утицаја и удела централних и локалних институција у управљању и финансирању; 2. прерасподеле надлежности између домова културе, месних заједница, скупштина општина и министарстава; 3. утицаја појединаца, стручњака и политичара, у организацији“ (Лукић-Крстановић 2004: 57). То што је овај Фестивал постао један од водећих и истакнутијих фестивала у Србији, заслужна је Слободанка Рац, чије се име убраја међу најпознатије српске ауторе кореографија. Ентузијазам, пожртвованост и поштовање које има према свом народу и културној баштини преноси на разне начине: педагошким и стваралачким радом. То је порука која се протеже и у оквиру Фестивала, а коју можемо сазнати и из интервјуа са Слободанком Рац која наводи:

„Мој рад се заснива на поштовању фолклорне традиције српског народа у свим сегментима, а прилагођених теми, нарушавајући је само толико колико је неопходно и не мења

¹²⁰ Иако је Фестивал „јавно оверени репрезент“ и финансиран од стране државе, чланови Програмског савета и одређени појединци који финансијски подржавају ову манифестацију (нажалост нисам успела да сазнам који су то појединци), 2013. године, напоменули су да је забрањено снимање концерта.

¹²¹ Гордана Ђерић у свом раду за државу каже да је она „власница памћења“ (Ђерић 2009: 67).

јој суштину. Истргнута из свог амбијента, самим тим је већ настала промена, али не она која уништава и квари. Само следи наслеђе, поштовати га, приредити га за сцену и ништа више. То публика поштује, воли и поздравља великим аплаузом. Ми не подилазимо укусу публике. Традицију и укус, то не мешамо. Све што је наслеђе мога народа за нас је светиња“ (Лакић, Рац 2010: 74-75).

На крају Билтена о Фестивалу „Нашем роду и потомству“ који је одржан 15. пут по реду (2007. године) наводи се следеће:

„Фестивал 'Нашем роду и потомству' је током ових 15 година на све могуће начине настојао да сачува традицију српског народа динарског порекла у Војводини са посебним акцентом на игру, ношњу, песму, музику, језик и обичаје. Надамо се да смо точак времена макар мало успорили и пробудили бар код неког младог човека моралну обавезу ка очувању сопствене традиције“ (Билтен 2007: 16).

Да би се омогућио континуитет и одржавање високог нивоа квалитета Фестивала потребни су и посебни критеријуми вредновања и контрола квалитета, о чему је организациони тим свакако водио рачуна. Ниједан Фестивал није прошао а да није био пропраћен од стране *Стручне комисије* коју су чинили људи различите професије, али окупљени око заједничке идеје (неговање, чување и поштовање народне баштине): етномузиколози, етнологзи, етнокореолози, аутори најпознатијих кореографија у Србији.¹²² Тако је омогућено да се очува обичајна, музичка и играчка хетерогеност динарског становништва различитог традиционалног наслеђа, односно хетерогеност на локалном нивоу земље матице.

Следећа мрежа комуникације јесте декодирање поруке самог Фестивала. Бавећи се комуникацијском спецификом обреда у својој докторској дисертацији, Мирјана Закић наводи да је разумевање поруке у директној вези са целокупним културним контекстом (Закић 2009:25). Ауторка даље каже да је „њено непотпуно или неадекватно 'читање' често последица неподударности између навика које захтева дати (музичко) фолклорни стил и које прималац стварно повезује. [...] да је за правилно 'ишчитавање' поруке неопходно да пошиљалац при енкодирању и прималац при декодирању користе исти код¹²³ (Закић 2009: 25-26). Овде треба напоменути да је порука Фестивала свима јасна, будући да и организатори Фестивала и извођачи и већи део публике припадају

¹²² То су: Александар Миљуш, Драгослав Антонијевић, Драгослав Девић, Нице Фрациле, Оливера Васић, Сања Ранковић, Васо Поповић, Вилма Нишкановић, Гордана Дамјановић, Гордана Рогановић, Свето Качар, Слободанка Рац, Јулијан Рац, Владимир Мандичевски, Љиљана Трифуновић, Вера Шарац, Драгица Панић-Кашански, Бранко Ћупурдија и Десанка Ђорђевић.

¹²³ Термин *код* има приближно исто значење као и називи *језик* или *систем* (Закић 2009: 25).

истој етничкој групи.¹²⁴ То потврђују и речи самих учесника (биће наведени само поједини):

КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац:

„Својим радом настојимо да сачувамо од пролазности и заорава културу и обичаје свога рода и да на тај начин продужимо сведочанство о постојању и трајању једне културе и начина живота [...] да покажемо да су наши преци у старом крају, који је историја вјековима и полагаано обликовала и стварала пре него што ће га и на очиглед многих од нас готово до темеља разорити, живјели у амбијенту где не бијеше ни других ни виших закона од оних неписаних који су се вијековима поштовали и који постадоше најдрагоценије благо и имање. Своја наслеђена схватања и обиљежја као чуваре свог трајања, постојања и различитости од других у тадашњим и потоњим временима и просторима љубоморно чувамо колико од непоштовања, толико ако не и више од промена. Тако постаде овај свет за себе, за неке чудноват, али препознатљив и јединствен.

Настојимо да наш труд буде својеврстан мост између давно минулих времена и данашњице и да разумијемо и осјетимо логичности низа трајања и његовог наставка. Осјећамо да су Ваша залагања истоветна са нашим и зато поздрављамо Ваше напоре да фестивал траје“ (Билтен 2007: 3, 4).

КУД „Дурмитор“, Кула:

„Визија фестивала је изванредна јер подстиче неговање културе српског духовног бића на овим просторима“ (Билтен 2007: 5).

Изворна група „Кордун“, Инђија:

„Фестивал „Нашем роду и потомству“ је неопходан да би смо знали ко смо, шта смо и одакле смо. Представља диван начин да докажемо како наша традиција живи“ (Билтен 2007: 10).

Прихватајући закључак Умебрта Ека (Umberto Eco) да „контекст утиче на избор кôда“, етномузиколог Мирјана Закић пише да сходно томе, он мења смисао, функцију и информативну квоту поруке (Закић 2009: 25). Иако се у оквиру Фестивала приказују разни обичаји и обреди, будући да су истргнути из контекста и премештени на нову локативну одредницу, они више немају исту поруку као што су је имали раније. Сада сва хетерогеност жанрова, музичка вишејезичност и интеркултуралност духовног и материјалног стваралаштва динарског становништва у Војводини добија нову димензију – димензију хомогености у поретку са опозицијом „ми“ и „они“, где се под „ми“ подразумева динарско становништво у Војводини, а под „они“ – Срби, староседеоци Војводине.

¹²⁴ У Бачкој Тополи живе Срби староседеоци, Срби колонисти и Мађари. Из разговора са Слободанком Рац добијена је информација да Фестивал посећују сви житељи града, али да већину публике (70-80%) чине досељеници из динарских крајева.

Анализирајући програм Фестивала, примећено је да се поједини плесови често понављају. Исти/сличан програм показује велику, можда несвесну жељу да се на тај начин пренесе и утисне у меморију индивидуе или целог колектива културни идиом земље матице.

Комуникацијска слојевитост Фестивала духовног и материјалног стваралаштва Срба колонизованих у Војводини под називом „Нашем роду и потомству“ је потврдила чињеницу да је то врло комплексан и сложен механизам. Методолошка мапа Лукић-Крстановић, као теоријско залеђе за дискурзивно читање Фестивала, показала се као врло корисна. Мапа је помогла да се одговори на поједина питања која се тичу испољавања Фестивала кроз организацију, извођење и публику, потом како се Фестивал обликује у мрежу симболичких комуникација, како се колектив идентификује са Фестивалом и да се Фестивал постави у друштвено и историјско време.

Порука и жеља Фестивала, као и њихово схватање од стране извођача и публике огледа се у исказу Изворне групе „Петрова Гора“ из Кљајићева написан у Билтену за 15. фестивал:

„Време је забележило дружење и трајање, љубав и тугу оних које назваше колонистима. И када је било најтеже окупљали смо се и радовали сусрету у Бачкој Тополи, подршци да идемо даље. Нашем роду и потомству омогућили сте својим самопрегорним радом и упорношћу да живи, да опстаје, да учи будућа поколења како се воли род свој. Храбро је било окупити нас, којима су корени негде у далеком кршном Кордуну, Банији, Лици, Буковици, Крајини и љутој Херцеговини. Хвала Вам што нас окупљате, чувате и волите. Тако постојимо. Нека наша песма одјекује равницом кад већ не може да одзвања по брдима нашим“ (Билтен 2007: 8-9).

Динарци у Војводини представљају своје плесове и у оквиру разних концерата и дргих фестивала (Фестивал фолклорних традиција Војводине у Врбасу, Сабор народног стваралаштва Србије у Тополи и сл.). За разлику од концерта у оквиру Фестивала „Нашем роду и потомству“, други концерти немају утврђено време и место одржавања, али и даље важи правило да се представе у времену од 10 минута. Други фестивали и сабори пак имају утврђено време реализације, али имају и друге учеснике поред Динараца.

Ако прихватимо уопштenu дефиницију концерта да је то јавна приредба која се изводи пред публиком, долазимо такође до закључка да се концерти као уређене друштвено-културне институције првенствено разликују по томе ко их, за кога и са којим циљем организује. Тако имамо институционализоване, аматерске, бенефитне и др. (Петров 2011:180). На институционализованим концертима појављују се извођачи професионалци, аматерске концерте организују мање групе непрофесионалних

извођача, док бенефитне концерте организују појединци за одређене прилике од којих профитирају организатор и извођачи (Petrov 2011:180-181). У овом случају извођење Динарских плесова одиграва се у оквиру концерата који припадају типу аматерског концерта.

Унутрашња сегментираност концерта, као друге прилике за плес, у оквиру које се срећу сценски реконструисани некадашњи традиционални плесови, показује да се Динарци представљају као равноправни учесници јавно овереног репрезента. Иако Динарци најчешће изводе плесове одакле потичу, извођење плесова у оваквој конситуацији нема за циљ да се искажу динарски локално-регионални идентитети, већ да се публици представе плесови различитих делова Србије, као и других региона. Том приликом на сцени се представља велики број учесника са различитих локалитета, односно из различитих КУД-ова. Репертоар концерата и других фестивала чине кореографије које се ређају у низу по распореду који организатор одреди и за сваки концерт и фестивал није исти организатор. У питању су кореографије које приказују плесове из Шумадије, Бачке, Баната, Врања и сл. и плесове из Лике, Кордуна, Црне Горе итд. Концерт оваквог типа представља медиј тј. простор за локално обликовање различитости, односно за осветљавање „другости“. После официјелног дела концерта следи заједничко дружење на којем се једе, пије и весели. Веселје се састоји од игре уз савремену, тзв. новокомпоновану музику. Играчки образац је најчешће *коло у три*, док се у последње време повремено јавља и новији тип игре уз ритам румба, али је он уочен код млађе популације играча. Оваква врста веселја и плесања спада у концепт учествовања о чему ће бити више речи у делу рада који следи.

2. 2. Концепт учествовања: свадба и остала дружења и весеља

Динарци у Војводини и даље играју у појединим приликама као што су свадбе и друга већа окупљања (попут дружења после концерата, Личке вечери, Банијске вечери и сл.).

Склапање брака у народу је пре свега колективан чин који, уз велике припреме за орођавање две фамилије, кулминира у свадбеном церемонијалу (Бандић 2004: 241). Будући да свадбени ритуал има бројне варијанте у зависности од локалитета и оних који учествују у њему, приступило се постављању иделатипске дијахронијске структуре чина склапања брака.¹²⁵ Свadbени церемонијал почиње окупљањем сватова у момковој кући. Кад су се званичници свадбе окупили, послужили и провеселили одлази се по младу и заједно са њом наставља се пут ка матичару ради склапања брака. Потом се одлази у, данас најчешће, свечану салу где се одиграва свечани обед и весеље и на крају следи испраћај гостију.

Иако се обележава на савременији начин, свадба, као трећа прилика за плес, тј. конситуација, може бити детерминисана као ритуал, можда чак и као обред, будући да садржи одређене магијске радње (свекрвину дочекивање младе, накоњче, преношење младе преко прага и сл.). Плесанье се одвија током целог свадбеног весеља. Анализом свадбених весеља која су мени била доступна, репертоар музике за игру мења се у зависности од времена када се свадба одиграва (нпр. репертоар неће бити исти 2001. и 2010. година), јер се музичари и организатори свадбе углавном опредељују за репертоар који је актуелан у датом тренутку, а будући да је он састављен најчешће од песама које припадају тзв. новокомпонованој музици, он се рапидно мења.¹²⁶ То и не чуди ако се зна да свадба није херметична форма, већ да је динамичан систем који укључује иновације различитог нивоа (Лајић-Михајловић 2004: 6).

До одласка гостију у свечану салу свира углавном мањи састав музичара. Састав може чинити један хармоникаш, два хармоникаша, два хармоникаша и басиста, затим

¹²⁵ Издвајајући музику из синкретичног свадбеног контекста и сагледавајући њену улогу, како ону коју је имала у прошлости, тако и ону карактеристичну за савремене свадбе Црногораца у Бачкој, Данка Лајић-Михајловић констатује да се промене које су наступиле у оквиру свадбе могу разматрати са два становишта: као део измена који је непосредно условљен пресељењем и оне које се одвијају као неокончан еволутивни процес (Лајић-Михајловић 2004: 27).

¹²⁶ Данка Лајић-Михајловић наводи да нестајањем обредних песама, свадбени музички репертоар све више добија својства репертоара 'неспецифичног славља' и да избор и редослед песама које се том приликом изводе не подлеже никаквим правилима, већ зависе од присутних гостију (Лајић-Михајловић 2004: 35).

хармоникаш, примаш и баспримаш и сл. У свечаној сали ову радњу преузима бенд, састав музичара чији су инструменти прикачени на струју, који на тај начин искључују активно учешће гостију кад је певање у питању, док је играње и даље активно. Развој технике је, како наводи Данка Лајић-Михајловић, омогућио да се посредством мас-медија и савремених носача звука наметне репертоар чији профил није издиференциран нити у погледу функције, нити у смислу везе са музичким дијалектом одређеног подручја (Лајић-Михајловић 2004: 35).

Кад је плесање у питању, тј. извођење *ужичког кола*, он се најчешће јавља у одређеним моментима у току свадбе, тако да се може рећи да има своју одређену функцију у њој:

1. При поласку по младу,
2. При поласку на венчање,
3. После склапања брака,
4. На почетку свадбеног веселја и
5. У току свадбеног веселја.

Према Ковачевићу, сам појам функције одређује се као задовољење потребе неког њеног индивидуалног или групног носиоца при чему се сматра да је потреба стање недостатка нечега. Приликом утврђивања начина успостављања функционалних односа, Ковачевић даље наводи, користи се разрађена дистинкција манифестних и латентних функција (Ковачевић 2001: 196). Манифестна функција плеса у оквиру свадбе јесте свакако забавна, али ако се ових пет временских тачака када се изводи играчки образац коло у три поставе у дијахронијску структуру свадбених ритуала долази се до закључка да плесање у тим моментима има улогу граничника, јер се јавља увек после одређеног сегмента свадбеног ритуала. Једина тачка у којој се плес јавља произвољно јесте горе наведена временска тачка 5, када се плеше током целог свадбеног веселја и тада престаје његова улога граничника, већ остаје само манифестна улога – забава. Учесници свадбе су и свечано обучени што потврђује ритуално одређење конситуације.

Као што је познато, цео ток свадбеног церемонијала има свечан и весео карактер који је пропраћен песмом, свирком и игром. Динарско становништво у Војводини и даље игра у оваквим приликама као што је свадба и тада најчешће изводе тзв. *коло у три*, термин који је у научну терминологију увела Оливера Васић (Васић 1984: 155). То је репрезент групе плесова који имају различита имена и мелодије, а који је базиран на

истом кореолошком обрасцу (један такт у десну страну, три такта у месту – један такт у леву страну, три такта у месту).¹²⁷ Поменути кореолошки образац „подразумева симетричну осмотактну структуру основног обрасца корака, са дихотомном унутрашњом организацијом четворотактних фраза који се изводи у формацији кола (најчешће отвореног)“ (Ранисављевић 2012:557).¹²⁸

Према Селени Ракочевић, у погледу његове симетрије и једноставне кореолошке структуре, овај образац доминира као представник српског националног плеса у првој половини 20. века, а нарочито после Другог светског рата (Ракоћевић 2005: 134). На овом месту је важно напоменути да се овај играчки образац сматра националним симболом, јер „начин асимилације *кола у три* међу српским становништвом широм СФРЈ, у току и пре 20. века, несумњиво упућује на специфично национално значење овог обрасца, које се може сматрати његовим иманентним својством“ (Ранисављевић 2012: 568).

Динарци у Војводини играју *коло у три* које је опстало упркос модерном добу. Иако себе детерминишу као Кордунаши, Банијци, Херцеговци и сл., када играју у окиру свадбе или неког другог веселја, они играју *коло у три*, односно *ужичко коло*.

Иако је играчка традиција Срба староседелаца у Војводини базирана на формалном типу *малог кола* (два такта у десну страну и два такта у леву страну) и *коло у три* је у функцији секундарног националног симбола (Ранисављевић 2012: 563), Динарци у Војводини радије играју *коло у три*, него плесове који припадају формалном типу *мало коло*. Динарско становништво не користи локално-регионалне плесове да изразе свој идентитет ван сцене, већ играју *ужичко коло* и тиме испољавају српски национални идентитет. То можемо рећи јер данас тај тип плеса „репрезентује модел српског националног идентитета изражен кроз плес“ (Ranisavljević 2011:95). Наравно, поред испољавања националног идентитета, извођење *кола у три* има, такође, социјалну и забавну функцију (Ранисављевић 2012: 567).

¹²⁷ У плесовима Динараца у Војводини кад је овај тип кола у питању, уочено је да образац корака није један такт у једну страну, три такта у месту и исто то у другу страну, него је један и по такт у једну страну, два и по такта у месту и исто то у другу страну.

¹²⁸ Весна Бајић у раду „Обликовање кола у тру у Босни и у Србији“ наводи да је овај тип игре заступљен и у Босни и у Србији. Међутим, детаљном анализом композиционих принципа игара, тј. композиционих модела уочила је да се унутрашња структура плеса *коло у три* разликује у ове две области. Наиме, кључна разлика је у организацији играчких фраза. Наиме, у Босни *коло у три* има дихотомну организацију играчке фразе, а у Србији (централни и западни део) има трихотомну структуру (Бајић 2006а: 92-93).

У прилике за плес као што су разна весела поводом прославе рођендана, другарске вечери, затим тематске вечери које носе карактеристичан назив „Личко вече“, „Крајишко вече, „Банијско вече“ и сл. дешавају се произвољно, дакле нема одређено место и време и учесници углавном припадају истој етничкој категорији, јер су у питању мања окупања. Потребно је указати на извесне подударности са свадбеним весељем. Наиме, учесници весела свечано су обучени и најчешће изводе *коло у три* уз савремену новокомпоновану музику. Музичари бенда, такође, имају инструменте прикачене на струју. Одржавање оваквих весела најчешће је у већим ресторанима што је, такође, карактеристично за свадбена весела.

Тематске вечери организују се с намером да се окупе људи исте етничке категорије и да се слави сећање на своје порекло и земљу одакле су дошли. То је жеља и намера организатора. Међутим, учесници оваквог догађаја не понашају се у складу са намерама организатора. За њих овакво окупљање представља свечано и пријатно вече у ресторанима уз музику, храну и пиће, опуштање и весеље. Будући да у оквиру славља постоји један краћи официјелни део у којем се држе говори и отпева неколико песама из завичаја или одигра по неки плес, гости, тј. учесници вечери не обраћају велику пажњу на програм, а на питање да ли знају који су то плесови завичаја које су видели не знају одговор. Треба истаћи занимљиво запажање да иако репертоар садржи песме и свирку који припадају жанру тзв. народне новокомпоноване музике, за разлику од Црногораца или Личана у Војводини, Банијци изводе и плесове, тј. играчке обрасце (полке, дуплог корака, колање) који су некада извођени у земљи матици, али уз другачију музику за игру, иако тога нису ни свесни. Наиме, на питање шта играју, рекли су да плешу, али назив плеса не знају. У оваквим ситуацијама, дакле, постоје појединци који путем организованих социо-културних активности теже да наметну сећање на земљу матицу и да у групи ојачају друштвене споне. Окупљајући људе исте етничке категорије у Војводини и пружајући им могућност да кроз плес и музику и у заједничком процесу проживе одређено искуство и на тај начин такво искуство буде уткано у хабитус индивидуе, а опет стварајући тако и колективни хабитус.

На основу свега наведеног, делим мишљење Оливере Васић да је изражавање српског националног идентитета кроз плес интегрални део ширег процеса редефинисања истог (Ранисављевић 2012: 563 *apud* Васић 2011: 4). Поред тога, Динарци у Војводини желе да изразе свој локално-регионални идентитет, али то чине на сцени. Сценичне активности практиковане на овај начин, дакле кроз фестивале и

концерте, с једне стране, и свадбе и друге врсте весеља са друге, јесу део друштвених догађаја који „сачињавају платформу за изградњу 'групног културног идентитета'“ (Petrov 2011: 183), а чије је основно оруђе, између осталог, „рефлексивни“, односно „живи“ плес.

*
* *
*

Испитивање датих прилика за плес, односно конситуација, довело је до закључка да Фестивал „Нашем роду и потомству“ заузима највише место кад је у питању његов значај, функција и интензитет учесника у њему. Исто тако, Фестивал као водећа сценска презентација Динараца у Војводини, такође, може бити посматран као световни ритуал који се одвија у одређеном „светом времену“ и због тога заузима посебно место у животима динарског становништва у новом контексту. У њему је највећа концентрација играчких образаца, док је на другим фестивалима и осталим концертима уочено неколико играчких образаца, а на свадбама и осталим дружењима само поједини. Уколико се упореди временски оквир самог Фестивала са годишњим урбаним и руралним мерењем времена, уочава се да је у питању циклична временска оса, која је карактеристична и за руралну и за урбану средину, али са јасним и дефинисаним разликама у организацији „културног времена и простора“ сеоског, односно градског човека.¹²⁹ У селу, јесен је важно доба године због прела, свадби, краја аграрне године и др., док је у урбаним оно знак за почетак школске године, отвара се нова позоришна сезона, организују се разни фестивали и др.¹³⁰ С обзиром на то да Динарци у Војводини живе савременим животом, Фестивал се одржава у односу на савремену организацију културног времена и простора, али његово временско/просторно одржавање не крије везу ни са значајним моментима човековог живота у руралној средини.

¹²⁹ Душан Бандић, ослањајући се на Едмунда Лича, сматра да човек дели време и простор на одређене сегменте и самим тим такво виђење временског и просторног континуума преноси и на ниво културе, па отуда овај модел означава као културно време и културни простор (Bandić 1997: 117-118).

¹³⁰ Када се анализира време и место у ширем просторном оквиру, треба напоменути да се мисли на Србију, будући да се у свету разликују просторне и временске координате у току године.

световни ритуал тако да ће за потребе овог рада бити кориштен Генепов назив у оригиналу – *rite de passage*.¹³²

Ван Генеп сматра да се свако друштво у општем смислу те речи састоји од низа посебних друштвених скупина (Ван Генеп 2005: 5). Схема обреда прелаза препознаје се, дакле, у основи не само обредних целина које прате, олакшавају или условавају прелазак са једног животног ступња на други или из једне друштвене ситуације у другу, већ и многих аутономних система који се користе за добро целог друштва, његових посебних сегмената или појединаца (Ван Генеп 2005: 215). Тако је Ван Генепов концепт послужио у приказивању функције плеса у оквиру Фестивала у којем Динарци јавно иступају и приказују свој супкултурни идентитет, али га путем Фестивала и потврђују. Најпре ће бити објашњена и приказана дијахронијска структура Фестивала у оквиру опште схеме *rite de passage*.

У периоду припреме за Фестивал, може бити уочено како се група задужена за учествовање прво издваја из целине етничке категорије. Издвајање се дешава у оквиру КУД-а где се чланови припремају („уче се кораци“, осмишљавају кореографије, увежбавају дијалози и сл.). У оквиру припреме води се рачуна да се све увежба на прави и одговарајући начин како не би дошло до грешака у сценском приказу. При том се изводе плесови земље матице уз одговарајућу музику за сваки играчки образац и ретко кад је извођен образац *кола у три*. Потом на сам дан Фестивала следи путовање у Бачку Тополу где се Фестивал одржава. По доласку на место одржавања Фестивала, следи поздрављање са свима и распоређивање по учионицама где се учесници пресвлаче и припремају за наступ. Дешава се да неко од учесника и попије алкохолно пиће, наздрави у току припреме за наступ. Познато је да границе и гранична стања имају карактер „нечистог“, стога поменута радња може представљати начин пурификације пред наступ (Ковачевић 2001б: 95).

Будући да фаза сепарације садржи издвајање из свог претходног стања, она може бити представљена на више начина:

- а) издвајање из целине етничке категорије
- б) прелазак из свог места становања у Бачку Тополу
- ц) издвајање учесника по учионицама

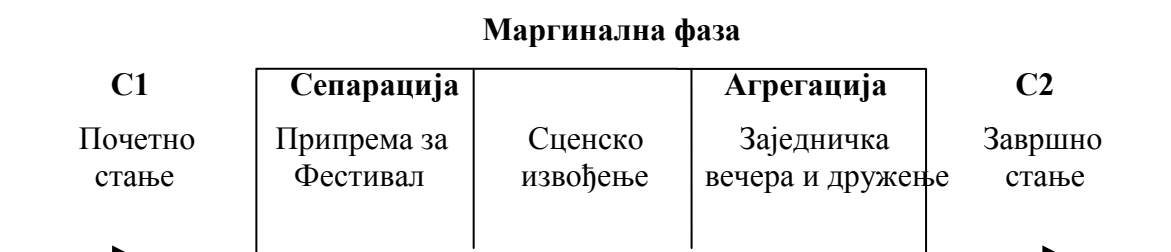
¹³² Едмунд Лич термин ритуал не изједначава са магијском или религијском акцијом. За Лича је то симболично понашање, односно, аспект готово сваке врсте акције која „нешто говори“ – на нивоу заједнице, тј. „нешто чини“ - за учеснике у таквим акцијама као појединце (Жикић 1997: 40). На овакав начин би и ова дисертација могла тећи унутар парадигме коју је Лич дао под термином ритуал.

д) скидање свакодневне одеће и облачење традиционалног костима.

Маргиналну (лиминалну) фазу чини сам наступ учесника у којем нема магијских радњи или табуа, али се лиминалонст исказује кроз само извођење тј. ступањем на сцену која представља посебан простор. Затим, учесници су обучени у традиционалну ношњу и имају одређене реквизите (чутурицу, барјак, преслицу, вретено, погачу, гумно и сл.) међу којима има оних који се у данашње време ретко користе или су потпуно избачени из употребе.¹³³ Самим тим, учесници су измештени и физички одвојени од осталих људи и одеђеним ритуализованим радњама, попут глуме, плеса, игре, музике постиже се „светост“. У овој фази изводе се плесови из земље матице.

Након свечаног дела Фестивала, односно сценског извођења, учесници се преоблаче (скидају традиционалну ношњу и облаче свакодневну) и одлазе у Дом културе где имају заједничку вечеру и дружење. Сатрпезништво, како Ван Генеп наводи, односно обред заједничког једења и пијења „прави је обред пријема, материјалног савеза какав ми називамо 'светом тајном причести'“ (Ван Генеп 2005: 35). У овој фази уочено је и поздрављање, тј руковање и љубљење које представљају типичне радње ритуала агрегације (Ван Генеп 2005: 35-44). Овакви ритуали пријема имају колективни домашај и изузетно су важни, јер се кроз њих повезују било појединци са новим групама, било да се међусобно здружују две или више група (Ван Генеп 2005: 152). Извођење играчких образаца земље матице наставља се и у фази агрегације, али уз музику бенда који свира и пева тип тзв. крајишке музике. Тада је уочено играње играчког обрасца *кола у три*.

На основу свега изнесеног, општа схема *rite de passage* би била следећа:



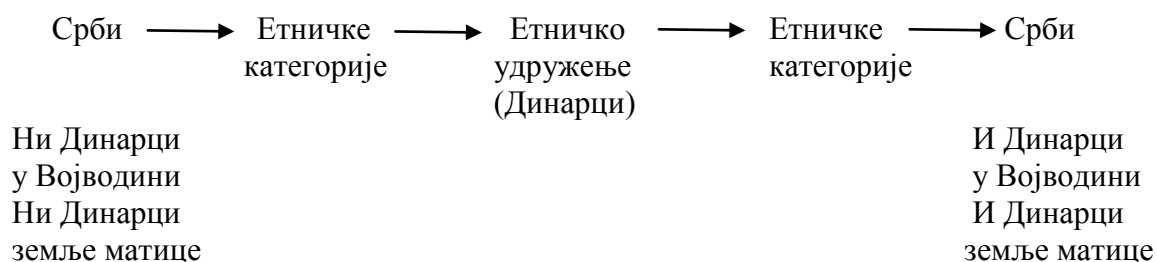
¹³³ Облачење традиционалног костима јесте вид прерушавања који олакшава комуникацију пошто представља облик невербалне комуникације и (у овом случају) помаже у потврђивању идентитета. Више о маскама и маскирању у: Марјановић 2008: 14.

Из приказане схеме јасно може бити уочено да почетно стање (C1) није једнако завршном стању (C2), што је и главна одлика *rite de passage*, дакле груписати све низове радњи који прате прелазак из једног стања у друго, односно из једне сфере у другу (Ван Генеп 2005: 15). Међутим, груписања понекад нису чисто логичка конструкција, већ одговарају истовремено чињеницама, дубинским тежњама и друштвеним нужностима (Ван Генеп 2005: 217). Такође, треба имати у виду да све груписане радње, према Ван Генеповој теорији обреда прелаза, представљају ритуалну реакцију друштва на све врсте промена у животу појединца или групе (Ковачевић 2001б: 12).

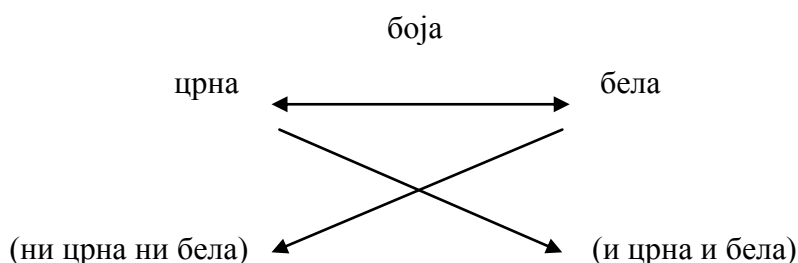
Стање учесника Фестивала које треба да објасни Ван Генепов обред прелаза на први поглед не може да се опази. Зато је била неопходна употреба научног поступка који „омогућава појаву значења и артикулације смисла у дискурсу“ (Антонијевић 2010: 184). Користећи семиолошки методолошки приступ овом проблему у виду Леви-Стросове анализе митова у оквиру које се граде бинарне супротности (тј. опозициони односи) дуж двеју осовина у виду: **А : неА**. Едмунд Лич такође примењује овакав методолошки поступак и сматра да елементе симболизма не треба схватати као ствари по себи, већ као односе између њих, организоване у парове или низове (Жикић 1997: 41). Опозициони парови који су коришћени за објашњење стања учесника Фестивала које се мења јесу следећи:

маскирани	активно	свето	сцена	Динарци
свакодневно обучени	пасивно	профано	не сцена	Срби

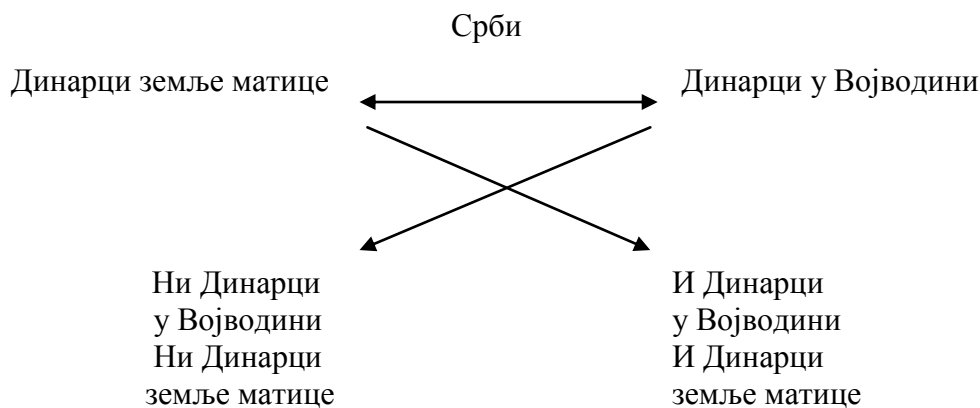
Тако, путем опозиционе логике која се налази у основи наратива, тј. Фестивала, добијамо синтагматски ланац социолошких категорија у *rite de passage*:



У књизи Драгане Антонијевић *Огледи из антропологије и семиотике фолклора* дато је сажето објашњење појединих семиотичких модела француског семиотичара А. Ј. Гремаса (Algirdas Julien Greimas).¹³⁴ Један од тих модела, како Драгана Антонијевић наводи, користио је и Роналд Шлајфер (Ronald Schleifer) објашњавајући однос боја, а који је примењен и на анализу Фестивала. Наиме, у питању су црна и бела боја. На семантичком нивоу оне чине горњу осу која организује однос између поменутих контрарних боја. Позитивни, десни, комплексни термин значи „обојеност“ (и црна и бела), док је његова супротност негативни комплексни или неутрални термин „безбојност“ (ни црна ни бела) (Antonijević 2010, 205 apud Schleifer 1987, 27-28):



Овакав модел послужио је за објашњење почетног и завршног стања Динараца као учесника Фестивала. Сви учесници су Срби који могу бити подељени на Динарце земље матице и Динарце у Војводини. На семантичком нивоу они чине горњу осу која организује њихов контрарни однос. Позитивни, десни, комплексни термин био би „и Динарци земље матице и Динарци у Војводини“, док је његова супротност негативни комплексни или неутрални термин „ни Динарци земље матице ни Динарци у Војводини“:

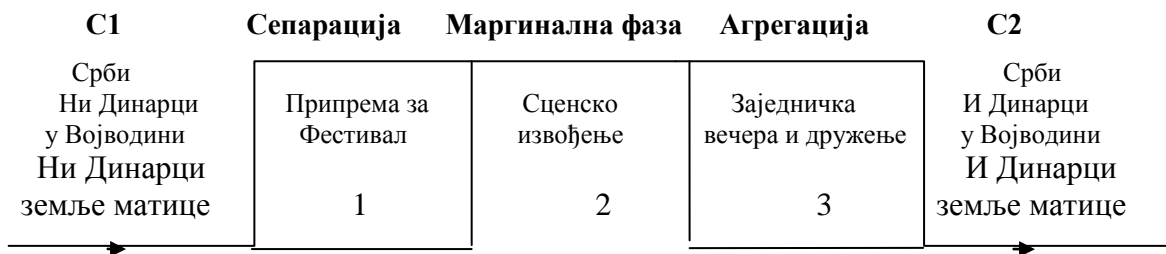


¹³⁴ О томе више у: Antonijević 2010, 182 -205.

На основу анализе Фестивала и плеса који је неизоставан његов елемент, а тема докторске дисертације, могу се уочити три момента када се плес јавља:

1. Припрема за Фестивал,
2. На сцени и
3. Заједничка вечера.

Када се ти momenti уврсте у предстаљену схему, видљива је паралела са трофазном структуром *rite de passage*:



Међутим, анализа Фестивала према Ван Генеповој теорији обреда прелаза, показала је да се однос музике и игре битно разликује у овој трофазној схеми. Наиме, у првој и другој фази изводе се играчки обрасци земље матице уз музику која одговара истом локално-регионалном простору одакле је и игра. Разлика је у њиховом простору извођења; у првој фази оно је приватно извођење, док је у другој јавно. У трећој фази, у оквиру заједничког играња, издвајају се групе извођача који играју плесове земље матице, али музика је заједничка за све, будући да песме и инструменталне мелодије изводи бенд. Оно што се посебно истиче у фази агрегације јесте извођење играчког обрасца *кола у три* (уз исти бенд, дакле заједничку музику) које, како је напред наведено, упућује на специфично национално значење. Ипак, током извођења *кола у три*, уочавају се локално-регионалне карактеристике извођења плесова помоћу којих се може препознати којој етничкој категорији извођач припада.

На основу свега горе наведеног, може се закључити да сцена као видљива, манифестна сфера, обележава границу у просторном, временском и метафизичком смислу у којој се путем симболичког понашања, односно сопствене активности

учесника јавно потврђује супкултурни идентитет. Сцена тако постаје социокултурни простор који добија и когнитивну функцију; у поменутом простору одвија се процес спознаје. Представљен *rite de passage* јавља се у кружном виду где учесници у недоглед пролазе кроз иста стања и ритуале, за разлику од неких других попут рођења, смрти и сл. где је схема праволинијска (Ван Генеп 2005: 224). Колико је Динарцима у Војводини ова конситуација важна, потврђује и њено циклично понављање, будући да поновљени чин представља обнову информације и њено наглашавање (Ковачевић 2001б: 107). Враћањем у фазу „рутине“, „свакодневног“, тј. „нормалног“ живота, фазу која чини период пре и после Фестивала, учесници се реинтегришу у друштво као целину, али им овај прелазни период у виду Фестивала омогућава лакшу егзистенцију у новом контексту у коме живе – Војводини.

Оно што још разликује Фестивал „Нашем роду и потомству“ од осталих прилика за плес, јесте велика концентрација плесова из земље матице на једном месту, циљеви Фестивала као и „кореографисање“ плесова. На концертима и другим фестивалима срећу се поред појединих изворних група и прве поставе КУД-ова и изводе кореографије у правом смислу те речи, док изворне групе више изводе одређене сегменте свог некадашњег живота у земљи матици.

Поред велике концентрације играчких образаца, Фестивал „Нашем роду и потомству“ је на највишем месту у односу на остале прилике за плес и због енергије о којој је писала Алегра Снајдер (Allegra Fuller Snyder) (Snyder 1989: 1). Наиме, Алегра Снајдер догађај у којем се одвија плес описује као „временско/просторно искуство“ или „комплекс искуства“, у којем оно никако није статично, већ динамично и такав просторно/временски динамизам, како Алегра наводи, крије још једну компоненту – енергију, а све то потом образује дефинисану форму (Snyder 1989: 1-2). Иако се понавља и концепција му је иста, иако се понављају и одређени играчки обрасци, Фестивал у себи садржи велику енергију коју црпе и учесници и публика. За разлику од ове прилике за плес, у оквиру концерата и других фестивала, репертоар се, такође, понавља, али то понављање чини да енергија опада и да се догађаји оваквог типа прате са мањим интересовањем.¹³⁵

¹³⁵ На овакво размишљање ме је навела и колегиница Маја Красин која у дипломском раду наводи следеће: „Врло често идем на догађаје које организују музичко фолклорна друштва, и кад бих ја одговарала на свој упитник за публику, одговор би био исти више пута годишње посећујем концерте, смотре, фестивале фолклорних друштава. У почетку сам извођење кореографија посматрала препуштајући се потпуно музици, игри, глуми на сцени, ношњи, осетила сам као већина испитаника у публици енергију коју играчи у појединим кореографијама доносе. Неретко ми је било занимљиво и

3. СТРУКТУРАЛНО-ФОРМАЛНЕ ОДЛИКЕ ТРАДИЦИОНАЛНИХ ПЛЕСОВА ДИНАРАЦА У ВОЈВОДИНИ

3. 1. Плесови Кордунаша у Војводини

У приложеној табели,¹³⁶ плесови су класификовани према области у којој су извођени (Кордун и Војводина), као и фреквентности извођења у свим приликама за плес у Војводини на основу теренског истраживања методом директне опсервације или доступних видео снимака (фреквентност се огледа у броју плусева поред назива плеса у другој колони који означавају који од набројаних плесова се најчешће изводе у свим приликама у Војводини и који су најзаступљенији – три плуса значи да су највише извођени до сада, два плуса значи да су мање заступљени и један плус да су изведени свега једном или два пута). На основу табеларног приказа јасно се види које плесове Кордунаши у Војводини и даље изводе, а које не.

Табела 1. Плесови Кордунаша извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹³⁷	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>Милица је вечерала и на сокак истрчала</i>	+	+++

препознавање својих познаника „замаскирани“ у ношњи на сцени. Међутим, након неколико посета концертима истих КУД-ова, схватила сам да већ све знам унапред шта ће бити изведено, које кореографије, чак и играчке обрасце [...] тада сам почела другачије да посматрам наступе КУД-ова. Односно, када су се моја очекивања да ћу видети нешто ново на фолклорној сцени свеле на минимум, почела сам да истражујем шта то недостаје и зашто одлазак на овакве догађаје не доживљавам као раније“ (Красин 2011: 88).

¹³⁶ Овакав начин табеларног приказивања плесова биће у свим наредним поглављима у којима су анализирани плесови етничких категорија.

¹³⁷ Референце на основу којих је вршено поређење: Билић 2010; Вујчин 1998; Damjanović 1985; Поповић 2002 и 2011.

3.	<i>Опа, цупа, скочи</i>	+	+++
4.	<i>дрмеш</i>	+	+++
5.	<i>бећарац</i>	+	++
6.	<i>'Ајд' на лево, brate Стево</i>	+	++
7.	<i>повратно коло</i>	+	++
8.	<i>глуво коло</i>	+	++
9.	<i>кукуњешће</i>	+	++
10.	<i>дуње ранке</i>	+	++
11.	<i>цурско коло</i>	+	++
12.	<i>преваранта у колу</i>	+	++
13.	<i>преваранта у пару</i>	+	++
14.	<i>Испред куће плава ружа пала</i>	+	++
15.	<i>Сељанчице малена ко ти кућу чува</i>	+	++
16.	<i>секо Јело</i>	+	++
17.	<i>О, мој Миле, медени</i>	+	++
18.	<i>Паун насе трава расте</i>	+	++
19.	<i>Извор вода извирала</i>	+	+
20.	<i>Шири ми се моје коло мало</i>	+	+
21.	<i>сремица</i>	+	-
22.	<i>шестица</i>	+	-
23.	<i>мађарац</i>	+	-
24.	<i>Марамница од бијеле свиле</i>	+	-
25.	<i>девојачко коло</i>	+	-
26.	<i>Ја у колу рубац ми се вије</i>	+	-
27.	<i>Ова мала што игра на лево</i>	+	-
28.	<i>Коло игра коловође нема</i>	+	-
29.	<i>Перино коло</i>	+	-
30.	<i>Еј, мати, мати, мати</i>	+	-
31.	<i>врањанка</i>	+	-
32.	<i>Дошло писмо из Босне</i>	+	-

У плесној пракси Кордунаша у Војводини, као и свих осталих етничких категорија, срж кинетичког процеса чине покрети ногу. Покретање торза (горњег дела тела) уочен је само у првом такту играчког обрасца *глувог кола* који је извођен уз команду „Зави' коло!“ (кинетограм бр. 4).

У свим плесовима доминира кружна формација, другим речима распоред играча у простору је у облику затвореног кола. Плесови *секо Јело* (кинетограм бр. 26) и *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 25) имају дводелне играчке обрасце. Први део играчког обрасца изводи се у формацији затвореног кола, док се у другом делу играчи групишу у парове распоређене по кружној путањи. Плес под називом *преваранта у пару* (кинетограм бр. 27) како му и само име говори, јесте паровни плес. Путања кретања је по кружници у леву страну, али тако да парови истовремено образују и формацију два круга при чему спољашњи круг формирају мушкарци, а унутрашњи жене. У извођењу овог плеса играчи и играчице су окренути једно наспрам другог, тако што је мушкарац окренут према центру кружнице, док је жена окренута центру леђима.¹³⁸

Број извођача у свим плесовима је произвољан, а њихово међусобно повезивање најчешће је за руке спуштене низ тело. У плесовима *Испред куће плава ружа пала* (кинетограм бр. 7) и *повратно коло* (кинетограм бр. 22) држање играча је за руке подигнуте у висини рамена, са њиховим благим померањем горе доле у ритму корака. Ова два примера представљају изузетак када поред покрета ногу, приликом извођења плеса учествују и покрети руку. У извођењу плеса под називом *дрмеш* (кинетограм бр. 24) које се изводи у затвореном мешовитом колу, карактеристично је тзв. војвођанско држање.¹³⁹ Играчи у паровном плесу *секо Јело* (кинетограм бр. 26) и *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 25) стоје једно наспрам другог и тада мушкарац држи жену за плећке, док су жени руке на раменима мушкараца.

Међу изведеним плесовима Кордунаша у Војводини уочено је више различитих реализација путања кретања. У једнаком броју плесова заступљене су следеће путање

¹³⁸ О сличном утиску постојања два кола током извођења банатских плесова у затвореном мешовитом колу запажа Добривоје Путник и, између осталог, наводи: „У затвореним колима необичан је начин повезивања играча, те изгледа да постоје два кола, једно женско, а друго мушко“ (Путник 1991: 31). Наиме, у поменутих плесовима држање играча је тзв. војвођанско. Због таквог начина држања, који је условљен наизменичним поретком мушкараца и жена у колу, играчице су позициониране незнатно испред мушкараца што резултира привид дуплог кола (Ракочевић 2011: 71).

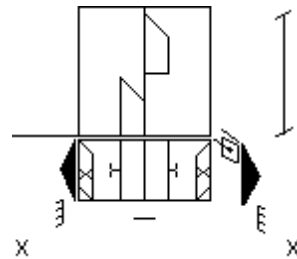
¹³⁹ Опште прихваћен термин „војвођанско“ држање и у научном и у колоквијалном дискурсу, који су осмиле Лјубица и Даница Јанковић (Јанковић 1949: 121) јесте такво повезивање играча у мешовитом колу где играчице своје руке држе на раменима мушкараца, док се мушкарци држе за руке иза женских леђа.

кретања: плесови у којима се играчи континуирано крећу улево и плесови у којима се у првом делу играчког обрасца крећу прво улево, па удесно (од по два такта), затим се све то понови, а у другом делу играчког обрасца у оквиру четири такта на леву страну и исто толико у десну страну: *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 14), осам тактова у леву страну и исто толико у десну: *секо Јело* (кинетограм бр. 26) или десет тактова: *дрмеш* (кинетограм бр. 24) такође улево, па удесно. Следећа путања кретања према заступљености јесте латерално симетрична путања као нпр. *кукуњешће* (кинетограми бр. 19 и 20) или *цурско коло* (кинетограм бр. 18), затим комбинација кретања улево и играње у месту нпр. *'ајд' по два* (кинетограм бр. 2) или *Извор вода извирала* (кинетограм бр. 5). Насупрот латералном симетричном кретању, постоји и кретање ка центру круга и назад: *Испред куће плава ружа пала* (кинетограм бр. 7). У два примера уочена је таква путања кретања где се играчи прво крећу улево у оквиру четири такта, а потом у виду клатна лево-десно као нпр. *Милица је вечерала* (кинетограми бр. 11, 12 и 13) или *Она, цупа, скочи* (кинетограми бр. 16 и 17), односно кретање улево у оквиру два такта, а потом удесно као у примеру плеса *О, мој Миле медени* (кинетограм бр. 6). У плесовима *'Ајд' на лево, брате Стево* и *секо Јело* (кинетограми бр. 25 и 26) први део играчког обрасца изводи се, такође, по принципу латералне симетрије (два такта улево-два такта удесно) у оквиру осам тактова, док се у другом делу играчког обрасца формација кола разбија на формацију парова распоређених по кружници играјући у месту док се истовремено заједно окрећу у оквиру четири, односно осам тактова. Аналитичким сагледавањем путање кретања у свим забележеним плесовима може бити запажена латерална симетрична и асиметрична путања кретања у различитом броју тактова, као доминантна одлика плесова Кордунаша у Војводини, али да је веће прелажење простора у леву страну.

Кад је формација пара у питању, у важан аналитички сегмент спада и уочавање активности партнера као и њихов правац кретања, тј. окретања. У поменутом плесу *преваранта у пару* (кинетограм бр. 27) и играч и играчица су једнако активни све до последња три такта када жена постаје активнија, јер том приликом мења партнера. Правац кретања је увек исти. Мушкарац, који је окренут ка центру кружнице, креће се у леву страну, док се жена, окренута леђима од центра кружнице, будући да плес изводи паралелно са својим партнером, дакле као у огледалу, креће у десну страну. Плес *преваранта у колу* (кинетограм бр. 23) сви су једнако активни све до последња три такта када мушкарци преузимају већу активност, јер мењају своја места. У плесовима

секо Јело и 'Ајд' на лево, брате Стево у другом делу играчког обрасца, који се изводи у формацији пара, оба партнера су једнако активна, а смер окрета је за десним, односно левим раменом. У првом плесу окретање за укупно 540° (један окрет од 360° и 180°) у оквиру осам тактова, што се потом понавља у другу страну, док је у другом окретање за укупно 450° (један окрет од 360° и 90°) у оквиру четири такта, и све се, такође, понавља у другу страну.

Међу базичне облике кретања спадају и окрети, тј. ротације тела и стопала. У плесовима Кордунаша у Војводини доминира окрет тела у простору (у 21 кинетограму од укупно 27), што је у највећем броју случајева последица комбинације почетне позиције играча, која је најчешће према центру, и путање кретања улево:



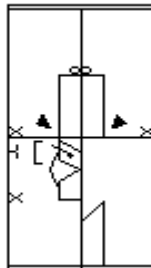
Честа појава је комбинација окрета и корака у простору (у 17 кинетограма од 27). Окрети у скоку и заокрети у плесној пракси Кордунаша у Војводини нису заступљени.

Ритам и метар чине временску димензију структурисања играчких образаца (Rakošević 2011: 80). У свим плесовима Кордунаша у Војводини заступљен је дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом.

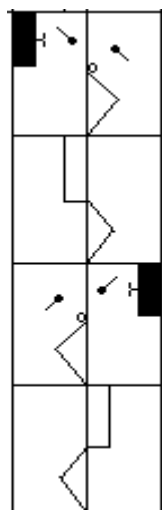
У другом нивоу аналитичког сагледавања плесова Кордунаша у Војводини усредсређење се врши на образац покрета. Основни кинетички фондус плесова Кордунаша у Војводини чине кораци у месту и кораци улево (косо лево). Кораци у месту су најчешће извођени наизменично са корацима улево:



Изузетак чине два примера у којима се среће скок са једне или обе ноге на обе ноге истовремено. То су плесови *секо Јело* (кинетограм бр. 26) и *дрмеш* (кинетограм бр. 24), што илуструје следећи приказ:

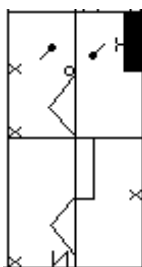


Такође, карактеристични су и бочни кораци у једну и у другу страну, што се може представити визуелним приказом:



То и није чудно будући да је већ напоменуто да је једна од главних одлика плесова Кордунаша у Војводини управо латерална путања кретања која може бити симетрична или асиметрична. За разлику од корака косо улево и једнаке заступљености бочних корака у једну и другу страну, кораци косо десно се знатно ређе јављају.

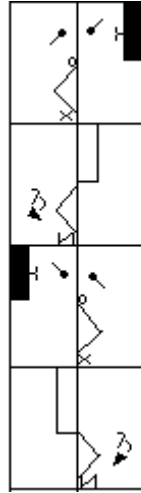
Забележена је и употреба дужих и краћих корака у односу на референтну вредност дужине корака у плесу која износи око 20 цм (мада има и краћих – од 15 цм и 10 цм, док се само у по једном плесу за референтну вредност дужине корака узела мера од 25 цм, односно 30 цм).¹⁴⁰ Коришћење дужих корака се најчешће јавља на почетку мотива као што се може видети у следећем приказу:



Употреба дужих и краћих корака често се јавља и у комбинацији двотактне фразе сачињене од наизменичних корака бочно лево/десно (који може бити продужен),

¹⁴⁰ Дужина корака од 15 цм је намерно написана прво у односу на ону од 10 цм, јер је заступљенија у више плесова.

корака у месту и још један корак бочно лево/десно (скраћен) и исте такве двотактне фразе, али у супротну страну.¹⁴¹ То се може визуелно представити на следећи начин:



У плесовима Кордунаша у Војводини постоје покрети ногу у којима јачина покрета креће „од горе“. Као што је већ напоменуто, такви кораци се посебно обележавају (видети у претходном визуелном представљању знак са десне стране поред првог корака у првом такту као и у трећем такту поред првог корака са леве стране). Овај покрет, као посебна структурална особеност извођења плесова од стране Кордунаша у Војводини, чини један од параметара који има улогу означитеља њихове идентификације у односу на остале етничке категорије у Војводини.

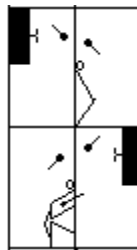
Сви забележени плесови Кордунаша у Војводини изводе се у средње интензивном начину играња (*mf*). Изузетак чине играчки обрасци играчког типа *глуво коло* у којима је на нивоу образаца покрета интензитет извођења јак (*f*). Динамизација играчког тога постиже се и акцентованим покретима који су забележени у неколико примера. Акцентовани покрети могу да се јаве на почетку играчког обрасца као у плесовима *глуво коло* команде „зави' коло!“ (кинетограм бр. 4) и *Опа, цупа, скочи* (кинетограм бр. 16, 17), у току играчког обрасца *дрмеш* (кинетограм бр. 24) или на

¹⁴¹ Стране су намерно написане лево/десно јер у зависности од типа плеса корак се изводи бочно лево или бочно десно.

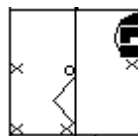
крају играчког обрасца плеса *бећарац у колу* (кинетограм бр. 10) и *секо Јело* (кинетограм бр. 26).

Покрети ногу играча подразумевају и гесте (Ракошевић 2011: 86). Анализом гести утврђено је да оне имају улогу идентификатора плесова које изводе Кордунаши у Војводини. Изводе се увек у вредности једне четвртине. Гесте могу бити следеће:

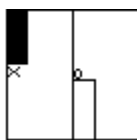
а) геста ниско у месту са додиром земље целим стопалом – *Извор вода извирала* (кинетограм бр. 5), *О, мој Миле медени* (кинетограм бр. 6), *Испред куће плава ружа пала* (кинетограм бр. 7), *Милица је вечерала* (кинетограми бр. 11 и 13), *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограми бр. 14 и 25), *сељанчица* (кинетограм бр. 15), *Опа, цупа, скочи* (кинетограми бр. 16 и 17), *цурско коло* (кинетограм бр. 18), *кукуњешће* (кинетограм бр. 19), *дуње ранке* (кинетограм бр. 21), *дрмеш* (кинетограм бр. 24), *секо Јело* (кинетограм бр. 26):



б) геста ниско са савијеном ногом до чланка под називом „кружење ноге“ – *Милица је вечерала* (кинетограми бр. 11 и 13), *Опа, цупа, скочи* (кинетограм бр. 16 и 17), *цурско коло* (кинетограм бр. 18), *дуње ранке* (кинетограм бр. 21), *дрмеш* (кинетограм бр. 24), *секо Јело* (кинетограм бр. 26):



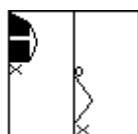
в) геста ниско у месту са савијеном ногом до чланка – *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 14), *Опа, цупа, скочи* (кинетограм бр. 17), *дрмеш* (кинетограм бр. 24), *преваранта у пару* (кинетограм бр. 27):



г) геста ниско у месту са ударом о земљу – *глуво коло* команде „'ајд' по два!“ и „'ајд' по четири!“ (кинетограми бр. 2 и 3) и *повратно коло* (кинетограм бр. 22):



д) геста ниско са савијеном ногом до чланка у комбинацији са гестом косо десно/лево напред – *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 14), *Она, цуна, скочи* (кинетограми бр. 16 и 17):



ђ) геста ниско напред са савијеном ногом до чланка – *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 12).

Метроритмичка организација већине игара Кордунаша у Војводини садржи „ритмичку формулу“ – две четвртине после којих следи половина:



У три плеса забележена је константна поменута метроритмичка пулсација аугментативног анапестног облика: *Испред куће плава ружа пала* (кинетограм бр. 7), *цурско коло* (кинетограм бр. 18) и *преваранта у пару* (кинетограм бр. 27). Као што се може запазити наведени обрасци корака грађени су од једне једносложне метричке стопе, али не у основном облику него у аугментативном.¹⁴² Ако се упореде метроритмички обрасци поменутих игара и њихове музике за игру уочава се

¹⁴² Видети издвојене метроритмичке обрасце.

некореспондирање играчког и музичког метра, јер музика за игру има другачије метроритмичке обрасце. Наиме, у песми за игру „Испред куће плава ружа пала“ уочено је грађење мелодије алтернацијом изохроне и хетерохроне метричке стопе: после диспондеја следи дипирих, после којег се поново јавља спондеј. Мелодија за игру под називом *цурско коло* грађена је тако да после три узастопна дипириха следи дактил, док мелодија за игру *преваранта у пару (преваранта у колу)* садржи дипирих. У осталим примерима пулсација аугментативног анапестног облика јавља се у једном од делова играчког обрасца. Плесови у којима се јавља у првом делу играчког обрасца су следећи: *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 14 и 25), *Сељанчице малена, ко ти кућу чува* (кинетограм бр. 15), *дуње ранке* (кинетограм бр. 21), *дрмеш* (кинетограм бр. 24), *секо Јело* (кинетограм бр. 26), а у другом су: *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 11,12 и 13) и *Она, цупа, скочи* (кинетограм бр. 16 и 17). У свим плесовима мелодија за игру се гради на основу различитих метричких стопа те се, такође, примећује некоресподентност метроритмичких образаца игре и музике за игру. Једини примери у којима је иста пулсација играчке и музичке целине јесу плесови *глуво коло „Крени“* (кинетограм бр. 1) и *Паун насе трава расте* (кинетограм бр. 8).

У плесовима *глуво коло* команде „'Ајд' по два!“ и „Зави' коло!“ (кинетограми бр. 2 и 4), *Извор вода извирала* (кинетограм бр. 5), *О, мој Миле медени* (кинетограм бр. 6), *повратно коло* (кинетограм бр. 22) и *преваранта у колу* (кинетограм бр. 23) метроритмички образац се састоји од две четвртине и две половине:



Ови плесови садрже фразу од три такта у којима се уочава оваква пулсација. Ипак, за њих можемо рећи и да у себи садрже поменути „ритмичку формулу“ две четвртине и половина, јер почетну пулсацију чини управо та формула. Ако на нивоу садржаја посматрамо мотивски ниво који је грађен на принципу дихотомије, уочавамо да је први мотив двотакт у оквиру којег постоји пулсација две четвртине и половина, док се у другом мотиву налази преостала половина. Та подударност двотактног мотива и пулсације две четвртине и половина, такође, представља једну од карактеристика плесова Кордунаша у Војводини.

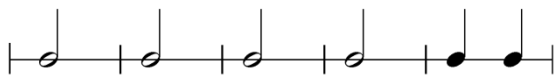
Равномерна пулсација четвртина, односно идеално заступљен спондеј, уочена је у плесовима *глуво коло* команде „Крени!“ (кинетограм бр. 1), *Паун насе трава расте*

(кинетограм бр. 8), *Шири ми се, моје коло мало* (кинетограм бр. 9), док се оваква пулсација јавља у првом делу играчког обрасца плеса *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 12), односно другом делу у плесу *дрмеш* (кинетограм бр. 24). Међутим, анализирајући начин извођења поменутих плесова уочено је да се у плесовима *глуво коло* команде „Крени!“ и *Шири ми се, моје коло мало* уместо спондеја, јавља диспндеја, а да кад је у питању песма за игру *Паун насе трава расте*, уочена су два диспндеја због напева са осмерачком поетском основом сруктуре 4, 4. Интересантно је да се у поменута последња два плеса у другом делу мелодије за игру јавља изохрона метричка стопа – дипирих.

Плесове *бећарац у колу* (кинетограм бр. 10) и *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 11) одликује иницијални половински покрет у виду аугментативног диспндеја, после којег следи трансформација половине на две осмине и четвртину у првом плесу (анапест), односно две четвртине (спондеј), што јасно показује спој изохорне и хетерохроне метричке стопе:

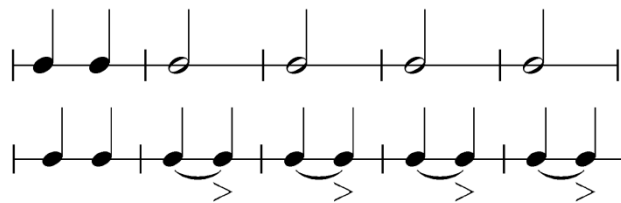


бећарац у колу
(кинетограм бр. 10)



Милица је вечерала
(кинетограм бр. 11)

За разлику од ова два плеса, у плесу *глуво коло* (команда „'Ајд' по четири!“) је обрнут случај, прво су две четвртине, а потом низ половина који у односу на начин извођења граде метроритмички образац који се састоји од спондеја и четири узастопна јамба:



Анализирајући метроритмичке обрасце, утврђене су две групе:

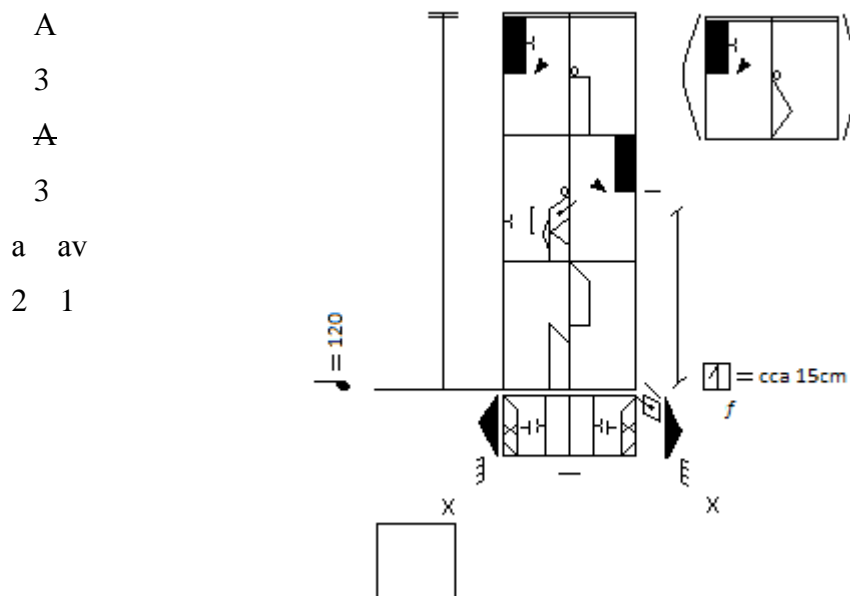
- 1) изометричне и изоритмичне мелодије (8 примера)
- 2) хетерометричне и хетероритмичне (13 примера), од којих су у 6 примера мелодијски одељци изометричне и изоритмичне структуре, али цела мелодија будући да се одељци разликују има хетерометричну, тј. хетероритмичну структуру, као нпр. мелодија за плес *дуње ранке* (кинетограм бр. 21).

Анализирајући плесове Кордунаша у Војводини на основу садржаја, а узимајући у обзир и музику за игру, метрономске вредности корака крећу се између 120 и 216.

Сагледавање основног принципа формалног обликовања игре и музике за игру плесова Кордунаша у Војводини показало је да се играчка компонента плесова заснива углавном на понављању основне форме игре. Она може бити једноделна, дводела или, само у једном примеру, троделна. Међу анализираним примерима већина игара има једноделну форму (кинетограми бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 22, 23, 27), међутим кад је у питању форма музике за игру само су три примера једноделне форме (песма „Извор вода извирала“ (бр. 5), „Паун пасе трава расте“ (бр. 8) и *цурско коло* (бр. 18), док су остали напеви и мелодије дводелне (бр. 6, 9, 10, 19, 20 и 21) и четвороделне (бр. 7). Треба посебно истаћи форму мелодије за игре *повратно коло* (бр. 22), *преваранта у колу (преваранта у пару)* (бр. 23) које ако се боље погледа имају једноделну форму (а), али због начина извођења ових плесова последњи одељци су одсвирани на другачији начин (б) који може бити назван и врстом тзв. *codetta* – посебни, додатни завршетак (Големовић 1984: 32).¹⁴³ У плесовима *Извор вода извирала* (кинетограм бр. 5) и *Паун*

¹⁴³ Големовић наводи објашњење свог казивача Крстивоја Суботића да поменути *codetta* „на известан начин значи упозорење људима у колу да ће се игра брзо завршити (Големовић 1984: 32). Казивач Перица Косановић из Кљајићева за тај поступак каже да „сијече“ или каже да је то „мијена“ и објашњава

насе трава расте (кинетограм бр. 8) издвајају се заједничке особине; поред једноделне форме заједничка им је и мелодија и версификациони план VIII (4+4). Међутим, ова чињеница не треба да чуди будући да је у Србији основни фолклорни „композициони принцип“ коришћење мелодије већ познате песме којој се додаје нови текст, најчешће истог метра као претходни на чије место долази (Golemović 1997б: 59). У дванаест примера (кинетограми бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12 (први део игре), 16 и 17 (у оба плеса први део игре) и 24 (други део игре)) уочено је паралелно третирање формалних јединица игре на нивоу фразе и нивоу дела, дакле фраза чини највишу структурну јединицу и самим тим је у овим случајевима посматрана истовремено и као део. То се може показати следећим приказом:



глуво коло „'Ајд' по два“ (кинетограм бр. 2)

У плесовима *Шири ми се, моје коло мало* (кинетограм бр. 9) и *О, мој Миле медени* (кинетограм бр. 6) је нешто другачија ситуација. Број тактова играчког обрасца

да тада играчи знају да треба да се промени начин извођења плеса. За плес *преваранта у колу* и *преваранта у пару* у којима партнери мењају своја места током играња, Перица истиче једну занимљивост у вези са овим поступком и каже: „Свирач кад зна која се цура коме допада, он онда брже 'сијече' да би она што пре дошла код њега.“ (Перица Косановић, број снимка: 27042006/ 2).

и музике за игру нису подударни. Наиме, фразирање у плесу *Шири ми се, моје коло мало* одвија се у оквиру два такта, али се **Део** на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује у односу на музику за игру. Песма „Шири ми се моје коло мало“ отпевана је у оквиру осам тактова, дводелно обликована на принципу инверзије чланака стиха,¹⁴⁴ у којем се појављује упевни референ јој:¹⁴⁵

А В
а1 а2 а2 r1 а1

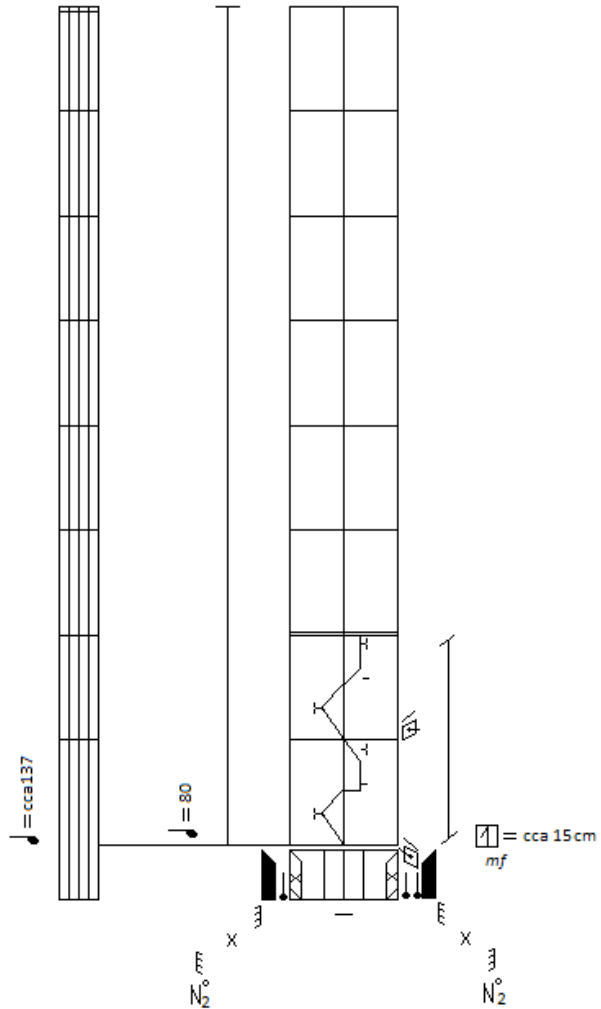
Тек се понављањем двотактних целина на играчком нивоу обликује целокупни плесни **Део**. То се може илустровати следећим приказом:

¹⁴⁴ О инверзији стиха писао је и Цвијетко Рихтман који наводи да је „повнављање стиха са инверзијом, тј. са пребацивањем његових дијелова [...] оно је досада запажено само у десетерачким стиховима, гдје од 4, 6 настаје 6, 4 (Гором језде кићени сватови, Кићени сватови гором језде...) Напомињемо да је у Босни ово пребацивање доста раширено и да у народу има за то посебан назив. То је пјевање 'са сријезде'“ (Rihtman 1953: 12).

¹⁴⁵ Упевни рефрен дефинисан је од стране Димитрија О. Големовића и означава рефрен који је појављује у току мелопоеетске целине (Големовић 2000: 61).

... A / A^A
 2 / 8
~~A~~ / ~~A~~ ~~A~~ ~~A~~ ~~A~~
 2 / 2 2 2 2

Шири ми се, моје коло мало
 (кинетограм бр. 9)
О, мој Миле медени
 (кинетограм бр. 6)



У плесу *О, мој Миле, медени* број тактова играчког обрасца и музике за игру, такође, нису подударни и паралелно се третирају формалне јединице игре на нивоу фразе и нивоу дела (фраза од три такта јесте истовремено и део од три такта). Међутим, за разлику од претходног примера у којем се понављањем двотактних играчких образаца четири пута формира играчки образац који се подудара са музичким обрасцем плеса, у овом плесу подударност играчког и музичког обрасца појављује се тек после отпеваног другог двостиха. Ова подударност се формира тако што након отпеваног стиха „кад настану кестени“, последња два корака (два такта) играчког обрасца Кордунаши одиграју без песме. Дакле, праве паузу у певању како би следећа два двостиха започели у исто време кад и играчки образац. Музика за игру је дводелне монотематске форме, грађена на поновљеном двостиху (VII 4, 3).

Једнодел даље може бити обликован и из две или више фразе. У плесу *бећарац у колу* (кинетограм бр. 10) једнодел је настао дословним понављањем прве фразе од шест тактова, који се потом понови још једном. На крају има проширење од четири такта. Ова четири такта играчког обрасца вероватно су настала у жељи да играчи прате свирача, јер свирач на крају одсвиране мелодије бећарца свира, такође, кратко проширење у виду *codette*. Друга варијанта сличног обликовања јесте плес *кукуњешће* (кинетограми бр. 19 и 20) у којем се једнодел формира на основу латералног понављања фразе од четири такта. *Повратно коло* (кинетограм бр. 22) је, такође, једноделне форме у оквиру које се тротактна фраза понавља три пута, после којих следи још један такт како би се променила страна играња, што је, опет, последица музике за игру у којој на крају мелодије постоји *codetta*. Плесови *преваранта у колу* (кинетограм бр. 23) и *преваранта у пару* (кинетограм бр. 27), исто тако, могу бити посматрани као једноделна форма, заснована на битематском стваралачком принципу од 5 фразе, од којих се последња разликује од свих претходних будући да партнери мењају места играња (у првом плесу играч мења своје место играња, док у другом то чини жена). У овом плесу музика се подудара са играчким обрасцем и она диктира начин играња.

У плесу *Опа, цупа, скочи* (кинетограми бр. 16 и 17) једнодел се састоји од различитих, битематских асиметричних фразе. Фразе су од три и три пута по два такта. Једнотактни мотиви чине градивну јединицу прве фразе, док мотиви-двотакти образују следеће три фразе. Мелодија за игру *Опа, цупа, скочи* састоји се од тротактне музичке целине после које следе варирано поновљени двотакти.

Дводелну форму имају плесови *Милица је вечерала* (кинетограми бр. 11, 12 и 13) *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограми бр. 14 и 25), *дуње ранке* (кинетограм бр. 21), *секо Јело* (кинетограм бр. 26) и *дрмеш* (кинетограм бр. 24). Фразе у обрасцу корака *Милица је вечерала* су од два такта (кинетограми бр. 11 и 13), односно четири такта (кинетограм бр. 12) у којем је паралелно третирана формална јединица игре на нивоу фразе и нивоу дела, док се у свим варијантама овог плеса фразе у другом делу игре састоје од двотактних варирано поновљених мотива. Формално обликовање музике за игру у плесу *Милица је вечерала* заснива се на излагању реченице од четири такта (А), после које следи мало измењена поновљена друга реченица (В и В1). Као што се може запазити у питању је битематски стваралачки принцип, дакле мелодија која је грађена од два различита тематска материјала. Плесови *'Ајд' на лево, брате Стево* и *дуње ранке*

имају исту форму у оквиру које се фразе начињене од битематског материјала понављају тако што се прва фраза А понавља прво латерално а потом и у мало измењено. Та измењена фраза се понови опет латерално градећи на тај начин четири фразе А А' А1 А1' док се друга фраза В од четири такта понови али у супротну страну (В'). Форма мелодије за игру у оба плеса је иста, настала од битематског материјала структуре А А Б Б1, односно А А В В. У примерима плеса 'Ајд' на лево, брате Стево разлика између првог и другог дела може бити и у формацији. Наиме, прва варијанта овог плеса изводи се у формацији кола (кинетограм бр. 14), док друга варијанта (кинетограм бр. 25), садржи полиформацију где је у првом делу плес изведен у формацији кола, док се други део плеса изводи у формацији пара. У овим плесовима дужина играчког и музичког обрасца се поклапа. Код плеса *секо Јело* формално обликовање се разликује у дужини друге две фразе које нису четири такта (као у претходним), него осам тактова, латерално поновљена. Формација другог дела овог плеса је, такође, пар. Музика за игру плеса *секо Јело* је такође битематска, где први део чини мала, а други део велика дословно поновљена реченица од четири такта, односно осам тактова. Разлика формалног обликовања плесова 'Ајд' на лево, брате Стево и *дуње ранке* с једне стране и плеса *секо Јело* с друге, може бити илустровано на следећи начин:

<table style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">А</td> <td style="text-align: center;">В</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">8</td> <td style="text-align: center;">8</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">А А' А1 А1'</td> <td style="text-align: center;">В В'</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2 2 2 2</td> <td style="text-align: center;">4 4</td> </tr> </table>	А	В	8	8	А А' А1 А1'	В В'	2 2 2 2	4 4	<table style="margin: auto;"> <tr> <td style="text-align: center;">А</td> <td style="text-align: center;">В</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">8</td> <td style="text-align: center;">16</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">А А' А А'</td> <td style="text-align: center;">В В'</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">2 2 2 2</td> <td style="text-align: center;">8 8</td> </tr> </table>	А	В	8	16	А А' А А'	В В'	2 2 2 2	8 8
А	В																
8	8																
А А' А1 А1'	В В'																
2 2 2 2	4 4																
А	В																
8	16																
А А' А А'	В В'																
2 2 2 2	8 8																

'Ајд' на лево, брате Стево
(кинетограми бр. 14 и 25)

секо Јело
(кинетограм бр. 26)
и дуње ранке
(кинетограм бр. 21)

Однос између дужине делова играчког обрасца плеса *дрмеш* је асиметричан (кинетограм бр. 24). Први део чине четири латерално поновљене фразе од по два такта градећи на тај начин А део од 16 тактова. Други део јесте фраза од 12 тактова која се истовремено третира и као део. Градивна јединица фразе другог дела је једнотакт који се у последња два такта варирано понавља. Музику за игру чине четири пута

поновљене мале реченице која се потом још једном понови али са мањим степеном измене (A1). Потом следе три поновљене мале реченице мање измењено после којих се надовезује мала реченица на новим тематским материјалом. Схематски би то могло да се прикаже на следећи начин: A A A A A1 B B1 B1 C.¹⁴⁶

Једини пример плеса у којем је уочена троделна форма јесте *Сељанчице малена, ко ти кућу чува* (кинетограм бр. 15). Број тактова играчког обрасца и музике за игру се поклапају и структуриране су од три различита тематска материјала: A B C. Занимљиво је то да је овај плес на нивоу делова политематски, док је на нивоу фразе битематски што се може видети из приложеног приказа:

	A				B		C	
	8				4		8	
A	A'	A	A'	Av	Av	B	B'	
2	2	2	2	2	2	4	4	

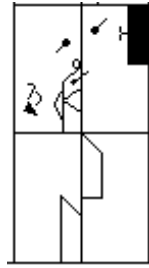
Сељанчице малена, ко ти кућу чува
(кинетограм бр. 15)

Као што је до сада представљено, форма плесова Кордунаша у Војводини може бити једноделна, дводелна или троделна, а начин обликовања врши се по принципу дословног и мање или више варираног понављања играчких фраза. Формално обликовање почива на монотематском (највише), битематском и политематском (само један пример) стваралачком принципу. Заступљен је симетричан и асиметричан однос између дужина формалних јединица игре од којих је други више заступљен на нивоу делова. За разлику од асиметричних делова игре, симетрија се показала као учестала на микронивоу, тј. на нивоу обликовања фраза. Градивна јединица фраза плесова Кордунаша у Војводини најчешће је двотакт или, у нешто мањем броју, једнотакт, који се мање или више измењено понављају, док су фразе начињене од комбинације мотива од једног и два такта карактеристични за играчке обрасце *глувог кола* и *кола уз песму*.

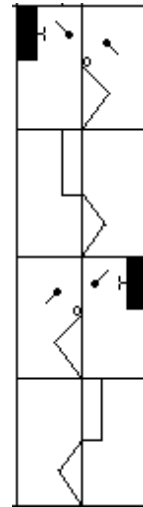
Најчешће микроформалне јединице, тј. мотиви јављају се у оквиру двотакта, који се потом понавља у супротну страну са латерално реверзибилним кретањем. Други

¹⁴⁶ У овом примеру плеса треба напоменути да дужина првог или другог дела игре зависи од самичара који свира мелодију, те стога представљену форму песме треба посматрати са резервом.

најчешћи мотив јесте кретање три корака косо лево напред. Поменути мотиви се могу приказати на следећи начин:



први мотив



други мотив

Највише песама је изведено у оквиру првог тонског низа (видети низове у илустрацији). У њему је заступљена дурска дијатоника која је реализована у обиму квинте, за први глас (бр. 5, 6, 7 и 8), док је за два напева уочен други тонски низ, такође, дијатонске структуре али у обиму сексте, за први глас (бр. 9 и 15). Трећи и четврти тонски низови припадају мелодијама другог гласа; трећи тонски низ за песме бр. 6 и 7 и четврти тонски низ за песме бр. 5 и 9.

Од петог тонског низа па навише у којима је, такође, забележена дурска дијатоника, припадају мелодијама које су одсвиране на тамбури. Највише је оних мелодија које припадају шестом тонском низу у обиму чисте октаве (бр. 14,16, 18, 20, 21, 22, 23, 25), док се у нешто мањем броју мелодија јавља седми тонски низ (бр. 11, 19, 24 и 26), а само се у по једном примеру јавља пети (бр. 15), односно осми тонски низ (бр. 10). Све ово показује следећа илустрација:

- I = 5, 6, 7, 8 (први глас)
- II = 9, 15 (први глас)
- III = 6, 7 (други глас)
- IV = 5, 9 (други глас)
- V = 15 (тамбура)
- VI = 14, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 25 (тамбура)
- VII = 11, 19, 24, 26 (тамбура)
- VIII = 10 (тамбура)

Каденце у напевима и мелодијама имају функцију да „закључе певану песму као мелопоетску целину“ (Девећ 1986: 22) односно мелодијску целину. Најчешће се јавља статичка каденца типа¹ и најтипичнија је за завршетке мелодијских целина. Поред статичких каденци, јавља се у појединим моментима и условно динамичка каденца. Названа је условно јер се током тог последњег такта када се јави статичка каденца, након ње се јави још један тон који наговештава да мелодијска целина још није завршена и да следи нова музичка целина. Пошто таква каденца није довољно јака и тежи стално одређеном динамизму, она се не може назвати правом каденцом.

Иако Кордунаши у Војводини певају и песме „на глас“ у виду двогласног певања старије сеоске традиције које називају „ојкаче“,¹⁴⁷ у песмама које се изводе уз игру начин певања огледа се у виду новије сеоске традиције, тзв. певање „на бајс“, које је и распострањеније (Поповић 2011: 30). За онога ко почиње песму се каже да „заводи“, док остали „бајсирају“ или „прате“.¹⁴⁸ Други глас најчешће почиње да пева другим

¹⁴⁷ Ова форма народног музичког стваралаштва распострањена је на ширем географском подручју где су живели Срби (у Хрватској – Далматинска Загора, Лика, Банија, Кордун и у Босни и Херцеговини) као и данас у Војводини. Више о ојкачи: Ivkov 2009.

¹⁴⁸ О начину певања Кордунаша писале су и Гордана Дамјановић (Damjanović 1990: 23), Јелена Поповић (Поповић 2011: 24-25) и Сања Ранковић (Ранковић 2012: 290-291).

стихом (бр. 5, 7 и 9), а у једном примеру је уочен почетак другог гласа понављањем првог стиха (бр. 6). Као што се показало постоје песме које се певају на исту арију или како Кордунаши кажу „завођај“.

Основна мелодија је обогаћена једноструким и двоструким предударима (бр. 5, 6, 7 и вибратором (бр. 5).

На овом месту можемо се осврнути и на сам инструмент. Тамбура са четири жице, припада групи кордофоних инструмената, типа лутње. Састоји се из три основна дела: тела, врата и главе. Перица Косановић, свирач на тамбури, инструмент зове „самица“, а тело, тј. резонаторску кутију, зове „тава“ која се налази са десне стране инструмента, врат зове „држак“ на којем су разапете жице на којима свирач свира. На њему се налазе „ноте“ (прагови) којих може да буде једанаест или тринаест, а од којих углавном само четири користи и „поља“, простор између прагова где се жица скраћује како би се добио одговарајући звук, односно висина тона. За главу нема посебан назив. На њој се налазе две чивије, које Перица назива „кишић“ који служи, како он каже, да се „штелују жице“ (затезање жица). Жице се штимају, или како Перица каже „слажу“ две и две заједно, од којих се доње две користе за свирање мелодија. На крају главе инструмента, окачене су „груде“ (кићанке) да би се инструмент украсио.

Тонски низ инструмента зависи од броја тзв. нота (поља) на којима се свира, односно од величине инструмента (дужине врата). Поља тамбуре коју свирају Кордунаши у Војводини дају дијатонски низ:



Тамбура четворожица држи се водоравно; левом руком се скраћују жице, бирају тонови, а десном се помоћу „перца“ или „шибала“ (трзалице) прелази преко жица у једном или у оба правца. Кордунаши кажу за тај поступак „ударање“ или, ако на доле свирају дуже а на горе краће, онда свирац „шкакља“ по тамбури.¹⁴⁹ Приликом свирања користе се четири прста леве руке (без малог прста).

¹⁴⁹ Речи казивача Перице Косановића из Кљајићева. Кљајићево, 28.10. 2008. године, бр. снимка КО – J5-Перица Косановић 28102008/ 14.

3. 2. Плесови Личана у Војводини

Представљање резултата истраживања која се тичу плесова Срба из Лике у Војводини, започео се табеларним приказом свих плесова Личана које су изводили или и даље изводе.¹⁵⁰

Табела 2. Плесови Личана извођени у земљи матици и Војводини
и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>ђикац</i>	+	+++
3.	<i>кукуњешће</i>	+	+++
4.	<i>Крушке, јабукe, шламе</i>	+	+++
5.	<i>Милица је вечерала</i>	+	+++
6.	<i>'Ајд' на лево, брате Стево</i>	+	+++
7.	<i>Мој је драги адвокат</i>	+	+++
8.	<i>по бачки</i>	+	+++
9.	<i>Маните се, Анчице, ђавола и ђака</i>	+	++
10.	<i>вујање</i>	+	++
11.	<i>змијање</i>	+	++
12.	<i>Извор вода извирала</i>	+	+

¹⁵⁰ Референце на основу којих је вршено поређење: Bezić 1990; Билић 2010; Ivančan 1955; Ivančan 1981; Ivančan 1990; Marošević 1990 и Stepanov 1955.

13.	<i>Ја посија лан</i>	+	+
14.	<i>бимбер</i>	+	-
15.	<i>бирачко коло</i>	+	-
16.	<i>чардаш</i>	+	-
17.	<i>далматинско коло</i>	+	-
18.	<i>доктора</i>	+	-
19.	<i>дрмеш</i>	+	-
20.	<i>хотиајдири</i>	+	-
21.	<i>хрвацки, хрвацко</i>	+	-
22.	<i>крајц-полка</i>	+	-
23.	<i>криво коло</i>	+	-
24.	<i>личко коло</i>	+	-
25.	<i>љубиколо</i>	+	-
26.	<i>мишњача</i>	+	-
27.	<i>моравац</i>	+	-
28.	<i>Неповрат</i>	+	-
29.	<i>Ој, компољско коло</i>	+	-
30.	<i>параглајз</i>	+	-
31.	<i>пауна</i>	+	-
32.	<i>плазавац</i>	+	-
33.	<i>Полка</i>	+	-
34.	<i>сени-вени</i>	+	-
35.	<i>србијанка</i>	+	-
36.	<i>срмица</i>	+	-
37.	<i>шими-полка</i>	+	-
38.	<i>штиц-полка</i>	+	-

39.	<i>танац</i>	+	-
40.	<i>танц-џура</i>	+	-
41.	<i>тарабан</i>	+	-
42.	<i>трипут налево</i>	+	-
43.	<i>бећарац</i>	+	-
44.	<i>везање ланца</i>	+	-
45.	<i>врађанка</i>	+	-
46.	<i>црногорско коло</i>	+	-
47.	<i>Игра коло у двадесет и два</i>	+	-

Покрети ногу су често пропраћени покретањем торза (горњег дела тела) које јавља у плесовима *Вујање* (кинетограм бр. 33) и *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38).¹⁵¹

Најучесталији распоред играча у простору је у облику затвореног круга, дакле кружна формација је најзаступљенија, у оквиру које држање играча може бити за руке спуштене низ тело (кинетограми бр. 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38) или укрштено испред (кинетограм бр. 40). Плесови *змијање* и *вујање* (кинетограми бр. 32 и 33) изводе се у тзв. формацији „змије“ у којем се извођачи крећу један за другим у колони. Први плес (*змијање*) изводе жене, а други (*вујање*) мушкарци и држање у оба плеса је такво да играч држи рукама за бокове играча испред себе, док се први играч/ица држи за штап. Плес под називом *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38) изводи се у дуплој полукружној формацији; један, спољашњи, полукруг чине мушкарци, а други, унутрашњи, жене. У првом делу плеса, мушкарцима су руке иза леђа и сваки се држи тако да лева шака држи десни зглоб, а женама су руке на боковима, док је у другом повезивање играча такво да мушкарац ослања обе руке на рамена жене која се налази испред њега.¹⁵² Плес '*Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 37) састоји се од две формације: први део изводи се у колу држећи се за руке спуштене низ тело, док се

¹⁵¹ Песма за игру “Мој је драги адвокат“ Сања Ранковић је забележила и као део репертоара који изводе Далматинци (Ранковић 2012: 542).

¹⁵² Овај плес, кад је формација у питању, у земљи матици није на исти начин извођен. Наиме, према речима Мире Мандић из Бачког Грачаца у земљи матици није постојала дупла полукружна линија.

други део одвија у пару играјући једно наспрам другог. У овом делу, држање је као у познатом типу плеса *валцер*, с тим да жена не држи мушкарца једном руком за раме, него за подлактицу.

Латерална путања кретања заступљена је у више плесова: *кукуњешће* (кинетограм бр. 34) и плес *по бачки* (кинетограм бр. 40) у којем је латерална симетрија заступљена током целог играчког тока, с тим да је у првом плесу латерална симетрија у оквиру осам тактова, а у другом плесу латерална симетрија је у првом делу од шеснаест тактова, а у другом од осам. Затим, *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 35) и *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36) у којима је поменута путања кретања у другом делу игре. Комбинација симетрично латералног кретања и играња у месту јавља се у плесу *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38). У плесу *'Ајд' на лево, брате Стево* такође је приметна комбинација симетрично латералног кретања у оквиру осам тактова и играња у месту, али будући да се други део изводи у формацији пара, извођачи се истовремено заједно окрећу у оквиру осам тактова. У плесу *Маните се, Анчице, ђавола и ђака* (кинетограм бр. 39) играње у месту изводи се после првог дела у којем је заступљено симетрично латерално кретање.¹⁵³ Плес у којем се играчи континуирано крећу улево, јесте играчки обрасци плеса *ђикац* (кинетограми бр. 28, 29 и 30), а у плесовима *змијање* и *вујање* (кинетограми бр. 32 и 33) путања кретања је вијугава („змијолика“) линија.

Други део плеса *'Ајд' на лево, брате Стево* који је у формацији пара, извођачи су подједнако активни, а смер окрета је за левим, односно десним раменом. Окретање се одвија у оквиру четири такта на једну, леву, страну за укупно 540° (један окрет од 360° и 180°) и све се, такође, понавља у другу, десну, страну.

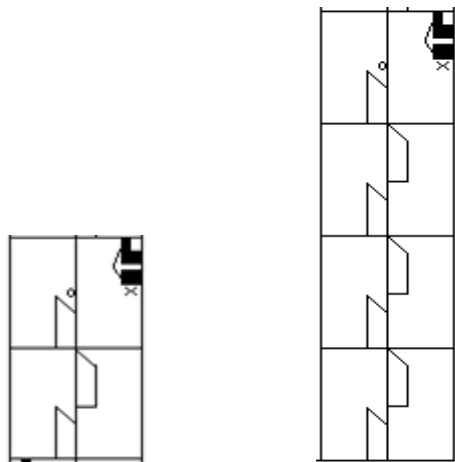
Кад су у питању окрети, тј. ротације тела и стопала, комбинација окрета и корака у простору забележена је у плесовима *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 35), *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36) и *кукуњешће* (кинетограм бр. 34).¹⁵⁴ Сви остали плесови садрже окрет тела у простору. У четири плеса овакав окрет је уочен и на почетку кинетограма тако да је последица комбинације почетне позиције играча, која је према центру, и путање кретања улево (кинетограми бр. 29, 36, 37 и 39). Окрети у скоку и заокрети у плесној пракси Личана у Војводини нису уочени.

¹⁵³ Лички плес под називом *Маните се, Анчице, ђавола и ђака* је исти плес као кордунашки, који има само другачији назив *Сељанчице малена, ко ти кућу чува*, мада Личани понекад користе, такође, исте стихове као Корунаши.

¹⁵⁴ Лички плес под називом *Крушке, јабуке, шламе* је исти плес као кордунашки, који има само другачији назив *Опа, цупа, скочи*, па се, самим тим, текстови песме разликују.

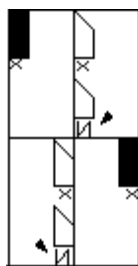
Дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом, јавља се у свим анализираним плесовима. Метрономске вредности корака крећу се између 130 и 180, док је само у једном плесу (*Ћикац*, команда „Лијево!“) уочена вредност од 90, и у једном (*по бачки*) од 206 .

Опсервацијом обрасца покрета, као други ниво аналитичког сагледавања плесова Личана у Војводини установљено је да основни кинетички фондус њихових плесова чине кораци улево (косо лево) и кораци у месту. Кораци у месту најчешће долазе након неколико изведених корака улево:

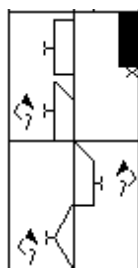


Бочних корака у једну и у другу страну има највише у плесовима *Мој је драги адвокат* и *по бачки*, док се у појединим плесовима јавља евентуално по један такав корак.

У пет плесова дужина корака је 15 цм, а у седам плесова је 20 цм, док је у по једном плесу дужина 10 цм, односно, 30 цм. Дужина корака од 30 цм јавља се у играчком заносу. Употреба дужих корака у односу на референтну вредност дужине корака у плесу јавља се једном на почетку обрасца корака (кинетограм бр. 36) и једном у оквиру последњег такта једног дела плеса *Ћикац* (кинетограм бр. 30), док употреба краћих корака од оне која је одређена за референтну вредност, уочена је у плесовима који садрже поскок: образац корака у оквиру плеса *Ћикац* (кинетограм бр. 30) и *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36). Поменуто скраћивање корака може бити илустровано следећим приказом:



За разлику од плесова Кордунаша у Војводини код којих се јачина покрета ногу креће „од горе“, у плесовима Личана у Војводини јавља се корак у оквиру којег јачина покрета креће „од доле“ и има улогу идентификатора. Овај параметар у плесовима Динараца у Војводини управо чини дистинктивну одлику кад су плесови Личана у Војводини у питању. Они се, такође, посебно обележавају:



Интензитет извођења плесова је највише средњи – *mf* (кинетограми бр. 28, 32-39), док је у 5 плесова интензитет јак – *f* (кинетограми бр. 29-31 и 40). Динамичког нијансирања нема, једино се одговарајућим акцентовањем појединих корака, али и врло учесталим латерално симетричним кретањем, добија разноврсност и динамичност у извођењу.

У плесовима Личана у Војводини појављују се и савијања ноге на којој није тежиште тела, тј. гесте. Најзаступљенија је геста ниско у месту са савијеном ногом, али то савијање се одвија на неколико нивоа:

а) када је нога савијена до чланка (слика 7. 1): *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36), *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 37), *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38) и по бачки (кинетограм бр. 40);

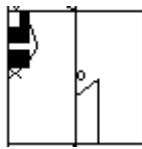
б) када је нога савијена до изнад чланка (слика 7. 2): *Ћикац* – команде „Десна!“, „Још једном около!“ и „Окрени!“ (кинетограми бр. 29, 30 и 31);

в) када је нога савијена до испод колена (слика 7. 3): *ћикац* – команде „Десна!“, „Окрени!“ (кад плес изводе мушкарци)

г) када је нога савијена до колена (слика 7. 4): *ћикац* – команда „Још једном около!“.

Геста ниско у месту са ударом о земљу уочена је само у плесу *змијање* (кинетограм бр. 32).

За разлику од гесте ниско са савијеном ногом до чланка под називом „кружење ноге“, карактеристичним за плесове Кордунаша у Војводини, Личани у Војводини, као етничка категорија, једини изводе гесту ниско са савијеном ногом до чланка у комбинацији са гестом напред. Плесови су следећи: *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36), *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 37), *Маните се, Анчице, ђавола и ђака* (кинетограм бр. 39), а геста може бити илустрована на следећи начин:



Слична геста, геста ниско са савијеном ногом до чланка назад у комбинацији са гестом напред, јавља се само у извођењу плеса *ћикац* од стране мушкараца, а употреба гесте ниско са савијеном ногом до чланка бочно забележена је само у плесу *вујање* (кинетограм бр. 33).

Метроритмичку организацију у већини плесова чине четвртине које су у међусобно правилном дводелном метричком односу, односно идеално заступљеном спондеју (кинетограми бр. 28-31 и 40). Плесови *ћикац*, *вујање* и *по бачки* имају равномерну пулсацију четвртина током целог извођења плеса, а кад су у питању обрасци корака плесова *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 35) и *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограм бр. 36), равномерна пулсација, тј. идеално заступљен спондеј јавља се у оквиру првог дела плеса, док је у плесу *по бачки* (кинетограм бр. 40) уочена у другом делу. Ипак, може се приметити да анализирањем начина извођења ових плесова поменута правилна дводелна метричка пулсација може бити „нарушена“ различитим акцентовањем покрета. Наиме, у плесу *ћикац* са командама „Десна!“, „Још једном и около!“ и „Окрени!“ (кинетограми 29, 30 и 31) спондеји су се због акцентовања покрета

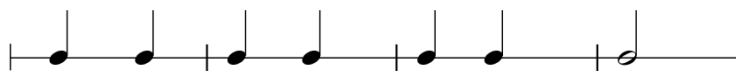
преобразили у пеон III + трохеј (кинетограми бр. 29 и 30), односно два спондеја + трохеј. Плес *вујање* (кинетограм бр. 33) акцентовањем покрета добија метроритмички образац који се састоји од спондеја и два узастопна трохеја. Иако је метроритмичка организација плеса *змијање* (кинетограм бр. 32) две четвртине, после које следе две половине, покрет слободне ноге, тј. геста ниско у месту са ударом о земљу чини да се добије привидни спондеј и два узастопна трохеја.

Две четвртине после којих следи половина, указују на присуство аугментативног анапеста и оно је карактеристично за други део плесова *Милица је вечерала* и *Крушке, јабуке, шламе* (кинетограми бр. 35 и 36). Међутим, интересантна је чињеница да уколико се анализира покрет колена, може се приметити да се она крећу у равномерној пулсацији четвртина, односно метрички гледано на том нивоу је уочен идеално заступљен спондеј. Кад се пак анализирају метроритмички обрасци музике за поменуте две игре, уочава се некореподентност и на музичком нивоу. Наиме, музика за игру *Милица је вечерала* састоји се од певане и свиране мелодијске линије и обе имају хетероритмичну, односно хетерометричну структуру. Оно што је уочено јесте да певана мелодијска линија има два изоритмична и изометрична обрасца међусобно различита (у једном је идеално заступљен дипирих, а други се састоји од аугментативног анапеста, дипириха и спондеја), чиме се и добија коначни хетерометрични и хетероритмични образац. Свирана мелодијска линија у старту има један хетероритмични и хетерометрични образац и један изоритмични и изометрични образац, градећи аутоматски хетероритмичну, односно хетерометричну мелодију. На основу анализе може бити закључено да се метроритмички обрасци на нивоу игре (покрети ногу и покрети колена), музике за игру (певана и свирана мелодијска линија) међусобно разликују чиме се добија на сложености плеса, иако на први поглед делује једноставан. У плесу *Крушке, јабуке, шламе* је слична ситуација, једино што се он разликује по томе што и певана и свирана мелодијска линија има по два хетероритмична, односно хетерометрична дела.

Метроритмички образац играња у месту у другом делу плеса *Мој је драги адвокат* и другом делу фразе плеса *кукуњешће* чине две осмина и четвртина, тј. основни облик анапеста, који се потом више пута понавља, у зависности од дужине обрасца корака.

У плесовима *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38, тактови 1-4 и 5-8), *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 37, тактови 1-4, 5-8, 9-12 и 13-16) и *Маните се,*

Анчице, ђавола и ђака (кинетограм бр. 39, тактови 13-16 и 17-20) временска дистрибуција корака и певане мелодијске линије састоји се од низања шест четвртина са половином на крају, односно диспндеј + аугментативни анапест:



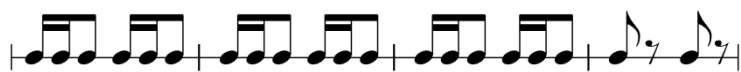
што је последица латерално симетричног кретања (у трајању половине, играч се припрема да изведе фразу на другу страну). Метроритмички образац музике за игру, тј. свиране мелодијске линије у поменутих плесовима, најчешће чини смена две шеснаестине и осмине, тј. диминутивни анапест, али се јавља и диминутивни спндеј, диминутивни дипирих, као и диминутивни дактил. У последњем такту реченице, који се поклапа са последњим тактом фразе у играчком току који садржи половину, свирац углавном тај део назначи осминским вредностима. То може бити илустровано на следећи начин:



– метроритмички образац играчке фразе



– метроритмички образац музичке реченице



– метроритмички образац музичке реченице

Анализирајући посебно метроритмичке обрасце певаних и свираних мелодија за игру, уочено је да у певаним мелодијама углавном постоје основни облици метричких стопа (најчешће спндеј, анапест), док су свиране мелодије обликоване на диминутивним облицима метричких стопа (нпр. диминутивни облик анапеста, спндеја, дактила и сл.).

У плесовима Личана у Војводини уочено је једноделно, дводелно и троделно формално обликовање. Једнодел је заступљен у осам играчких образаца (кинетограми бр. 28-34 и 36), дводел у три плеса (кинетограми бр. 35, 37 и 40), док се тродел јавља у једном плесу (кинетограм бр. 39). Све игре које се јављају уз метроритмички организован звук су једноделне форме у којима се ниво дела и фразе поклапају. Фразе (углавном тротактне) образују једнотактни или двотактни мотиви који су уређени по принципу дихотомије са најчешћом структуром 1, 2 (кинетограми бр. 29-33). Постоје пак плесови који су, такође, једноделне форме, али имају осам (кинетограм бр. 34), односно девет тактова (кинетограм бр. 36). Образац корака *кукуњешће* има четворотактну фразу која се потом симетрично латерално понавља, док је мелострофа и свирана мелодија битематска, А и В, грађена на следећи начин: А А В В. Сваки део напева грађен је од два певана стиха, седмерца, версификационе структуре 4, 3 (a1a2 b1b2 за А део и c1c2 d1d2 за В део). Плесови *Милица је вечерала* и *Крушке, јабуке, шламе* имају асиметричне фразе од четири и два пута по четири такта (кад је у питању први плес), односно, три и два пута по три такта (кад је у питању други). У оба плеса прва фраза је обликована од једног мотива који се потом понавља, структуре 1, 1, 1, 1 односно 2, 1 (за плес *Крушке, јабуке, шламе*), док фразе другог дела чине двотакти (фразе) који се латерално симетрично понављају: у плесу *Милица је вечерала* четири пута, а у плесу *Крушке, јабуке, шламе* три. Мелодија за игру *Крушке, јабуке, шламе* садржи тротактну музичку целину, а потом се двотакти три пута варирано понављају.

Дводелне форме имају плесови *Милица је вечерала* (кинетограм бр. 35), *'Ајд' на лево, брате Стево* (кинетограм бр. 37) *Мој је драги адвокат* (кинетограм бр. 38) и *по бачки* (кинетограм бр. 40). Први образац корака има асиметричне делове. Први део има четири такта, док други део има осам тактова (четири пута поновљене двотактне фразе), за разлику од мелодије свиране на тамбури која се састоји од битематског материјала, у којој је други део од четири такта поновљен са мањим изменама градећи на тај начин три дела исте дужине (четири такта). Песма за игру *Милица је вечерала*, такође, има битематске мелострофе у којима се тродел гради на следећи начин: први А део састоји се од два певана стиха, осмерца, версификационе структуре 4, 4, док друга два дела чине певани стих, такође, осмерац, али са структуром 3, 5. Друга два плеса имају симетричне осмотактне делове у којима се у првом делу уочавају поновљене двотактне фразе, а у другом делу оне су четворотактне. Певана и свирана мелодија за

игру 'Ајд' на лево, брате Стево има исту форму као и музика за игру кукуњешће, док је мелодија за игру по бачки битематска, структуре А А1 В.

Први део плеса *Мој је драги адвокат* имају фразу од четири такта која се латерално симетрично понавља, док се у другом делу плеса фраза састоји од једнотактног мотива – трокорака, који се осам пута понавља (један такт се игра левом ногом, затим се исти мотив изводи десном ногом). У другом плесу овај мотив је уочен у другом делу обрасца корака. Музика за игру *Мој је драги адвокат* има сличну форму као музика за игре *кукуњешће* и 'Ајд' на лево, брате Стево само што је монотематског типа, па јој је форма следеће структуре: А А Аv Аv, где је свака целина образована на основу певаних двостихова.

Плес *Маните се, Анчице, ђавола и ђака* (кинетограм бр. 39) је троделне форме са поклапањем броја тактова игре и музике за игру. Као што су на нивоу делова коруднашког плеса *Сељанчице малена ко ти кућу чува* делови политематски (форме А В С), а на нивоу фразе битематски (А В), исти је случај и са плесом Личана у Војводини *Маните се, Анчице, ђавола и ђака*, с тим што се у плесовима разликују врсте корака. Наиме, у плесу *Сељанчице малена, ко ти кућу чува* доминирају бочни кораци, а у плесу *Маните се, Анчице, ђавола и ђака* фундус кинетичког деловања представљају кораци косо лево напред и косо десно напред. Напев је, такође, грађен од певаног дистиха и има структуру А А В С С.

Анализирањем тонских низова мелодија које свирају Личани у Војводини у којима је затупљена дијатоника, уочено их је осам различитих, као и у музици Кордунаша. Међутим, нису идентични као код Кордунаша; наиме, уочено је да је у музичкој пракси Личана највиши тон е2, док је код Кордунаша то снижени шести тон тонског низа. Исто тако, седми тонски низ је највише заступљен (бр. 34, 36, 37 и 40 мелодије свирание на тамбури и бр. 39 – други глас), после којег следе пети (бр. 35, 36 и 37 – други глас) и осми (бр. 35, 38 и 38 – мелодије свирание на тамбури), у по два примера уочавају се први (бр. 36 и 37 – први глас), четврти (бр. 34 и 35 – први глас) и шести тонски низ (бр. 34 и 38 – други глас), док је у по једном примеру други (бр. 38 – први глас) и трећи тонски низ (бр. 39 – први глас).

III []
 II []
 I []
 IV []

V []
 VI []
 VII []
 VIII []

- I = 36, 37 (први глас)
- II = 38 (први глас)
- III = 39 (први глас)
- IV = 34, 35 (први глас)
- V = 35, 36 и 37 (други глас)
- VI = 34 и 38 (други глас)
- VII = 34, 36, 37, 40 (тамбура) и 39 (други глас)
- VIII = 35, 38 и 39 (тамбура)

Кад су у питању каденце, у свим мелодијама се јавља статичка каденца типа ¹, док се у два примера у току мелодије јавља тзв. условно динамичка каденца (бр. 35 и 38).

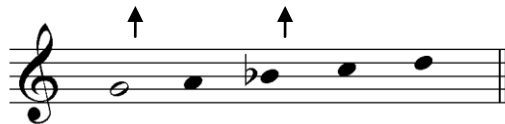
Песме уз игру певају се у маниру двогласног певања новије традиције, „на бас“, у којем певач који пева водећу мелодију „води“ или „почима“ песму, док остали „прате“ или „басирају“. Једноструки предудар се једини јавља у виду украшавања основне мелодије песама.

Тамбура коју свирају Личани у Војводини јесте четворожична тамбура самица.¹⁵⁵ Код Личана, осим тамбуре, постоје и други народни термини за овај инструмент, као што је самица или дангубица (Пејашиновић 2013: 8). Личку тамбуру називају и кутаревка према личком селу Кутареву, где су грађене тамбуре (Pavlica, 2010: 77)

¹⁵⁵ О личкој тамбури самици писала је 2013. године студенткиња студијског програма Етномузикологија Академије уметности Нови Сад, Милена Пејашиновић која је учествовала у теренским етномузиколошким истраживањима у Бачком Грачацу 15. октобра 2011. године, заједно са професором Ницеом Фрацилеом и са мном. Милена је искористила део етномузиколошке грађе забележене у оквиру пемнутх теренских истраживања, а, такође, користила је и музичко-фолклорну грађу, коју је при теренском истраживању у Бачком Грачацу 2009. године снимила Весна Ивков, а која се тиче инструменталне традиције односно свирања на личкој самици. Личку самицу свирао је Душан Бркљач у оквиру КУД-а „Марко Орешковић“. Миленин ментор била је асистент Весна Ивков. Више видети: Пејашиновић 2013.

Делови тамбуре су: тело, труп, врат и главе. Сличног је облика као тамбура четворожица на којој свирају Кордунаши и, како јој и само име каже, има четири жице.

Свирање на самици је вишегласно, најчешће двогласно и трогласно, у којем се јасно издваја водећа мелодија и њена хомофона хармонска пратња. Казивач из Бачког Грачаца, Душан Бркљач личку самицу свира окидањем свих жица истовремено. Мелодијску линију свира на прве две жице (доње), трећа је слободна, а по четвртој жици свира палцем, што значи да се добија трогласно сазвучје (Пејашиновић 2013: 10). Казивач Душан Бркљач је напоменуо да „кажипрст и палац увек треба да падају заједно“, те је због тога мелодијска линија која прати водећу углавном у терцном сазвучју, док најдубљи тон има функцију бордуна. Тонски низ личке тамбуре самице је следећи:



Начин свирања на личкој тамбури Милена описује на следећи начин: „Краћа трајања на самици, осмине и шеснаестине свирају се појединачним извођењем тона, односно једним трзајем жице. Приликом извођења дужих ритмичких вредности, да би се добио пунији звук, користи се тремоло који се остварује брзим, учесталим окидањем жице. Због техничких особености инструмента, сва три гласа имају исти ритмички ток. У току мелодије преовладава пулсирање осмина или шеснестина, а на крају музичких реченица могу се јавити дуже нотне вредности, односно четвртине“ (Пејашиновић 2013: 10).

3. 3. Плесови Далматинаца (Буковчана) у Војводини

Табела 3. Плесови Далматинаца извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁵⁶	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>глуво коло</i>	+	+++
3.	<i>Црне очи у свакога момка</i>	+	+++
4.	<i>кукуњешће</i>	+	+++
5.	<i>ћирилица</i>	+	+
6.	<i>бираче коло, бирање</i>	+	-
7.	<i>циганчица</i>	+	-
8.	<i>дивно коло</i>	+	-
9.	<i>двапу напријед</i>	+	
10.	<i>ево нас опет</i>	+	-
11.	<i>колање</i>	+	-
12.	<i>коло, буковачка поскочица</i>	+	-
13.	<i>буковачко коло, јако коло</i>	+	-
14.	<i>краљево коло</i>	+	-
15.	<i>квадриља</i>	+	-
16.	<i>лишо</i>	+	-
17.	<i>наповрат</i>	+	
18.	<i>напријед</i>	+	-
19.	<i>опијајдири</i>	+	-
20.	<i>радикалка</i>	+	-
21.	<i>сељанчица</i>	+	-
22.	<i>старинско коло, коло</i>	+	
23.	<i>с у три</i>	+	-
24.	<i>шетња</i>	+	
25.	<i>Титово коло</i>	+	-
26.	<i>унутра</i>	+	-
27.	<i>утроје</i>	+	-
28.	<i>за нас</i>	+	-
29.	<i>заплитуша</i>	+	-

¹⁵⁶ Референце на основу којих је вршено поређење: Иванџан 1982.

Од формација највише се јавља кружна, односно формација кола у којој се извођачи држе за руке спуштене низ тело. Формација кола се у појединим плесовима трансформише на парове који су и даље распоређени по кружници. Парови могу да се крећу по кружници (као у плесу *старинско коло са бацаивањем*) и тада су повезани за лактове, а могу и да се окрећу око заједничке осе, као нпр. у плесу *кукуњешће* (кинетограм бр. 50), када се држе укрштено позади.¹⁵⁷

Плес *кукуњешће* (кинетограм бр. 50), разликује се од познатог играчког обрасца који носи исти назив и састоји се из два дела. У првом делу уочава се сагитална симетрија после које следи кружење парова око заједничке осе крећући се удесно, за десним раменом. У *глувом колу*, образац корака са командом „Крени!“ (кинетограм бр. 45) и *старинско коло* (кинетограм бр. 48) све време током играња прелази се простор само за левом руком. У *глувом колу*, команда „Наповрат!“ (кинетограм бр. 43) путања кретања је латерално симетрична, док је у *глувом колу* образац корака под називом „шетња“ (кинетограм бр. 42) путања кретања таква да се у прва два такта прелази простор за левом руком, а потом, у трећем такту играње се изводи у супротну страну. У *глувом колу*, образац корака „Ћирилица!“ (кинетограм бр. 44) један такт плеса одвија се за левом руком, а потом следећа два такта извођачи играју у месту, док у *глувом колу*, команда „На по четири!“ и „На по шест!“ (кинетограми бр. 41 и 46), путања кретања је „изломљена“. Наиме, у овим плесовима путања кретања почиње улево у оквиру два такта, потом се игра ка центру и на крају уназад.

Кад је у питању *старинско коло са бацаивањем* (кинетограм бр. 49), које се изводи најчешће на крају извођења *глувог кола* на команду „Одвој!“, путања кретања је по кружници, те се након неког времена издваја пар у којем мушкарац пребацује девојку 180° и потом се опет враћа у претходну формацију.¹⁵⁸

¹⁵⁷ О поменутом бацаивању девојке, сви испитани казивачи објашњавали су да је то некад био обичај да се у току играња изабере девојка која је за удају да би се проверила њена снага. Посматрајући извођење не стиче се утисак да је то захтеван поступак, јер из угла посматрача то изгледа да је мушкарац само тај коме треба снага. Међутим, у покушају да и сама пробам да изведем поменути плес, из личног искуства напомињем да је то изузетно тежак моменат у плесу. На тај начин сам схватила објашњење казивача зашто је то била провера да ли је девојка здрава, снажна, јака.

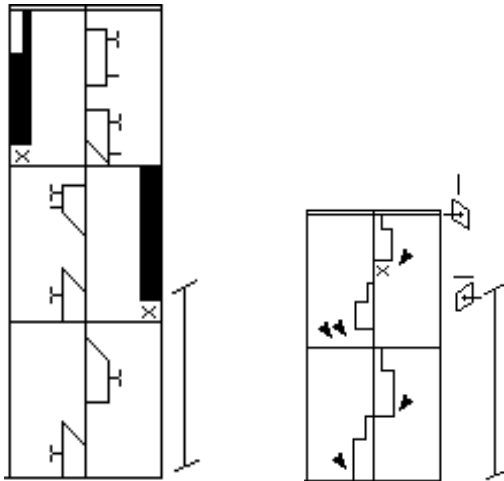
¹⁵⁸ За извођење старинског кола са бацаивањем у формацији пара, казивачица из Станишића, Љубица Ковачевић наводи се да то звало „двоје а двоје“. Станишић БУ-28042013/2.

Дводелна ритмичка пулсација уочена је у свим плесовима Буковчана у Војводини, а метрономске вредности корака крећу се између 120 и 150, док се само у једном плесу 90 (*глуво коло*, играчки образац *шетња*, кинетограм бр. 42).

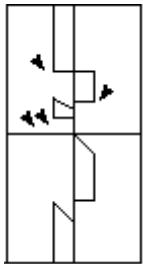
Од окрета најчешћи је окрет тела у простору, док се у *глувом колу*, са командом „На по шест!“, јавља окрет у скоку. У плесовима са формацијом пара, као што је већ наведено, плес *старинско коло са бацаивањем* садржи моменат када мушкарац пребацује девојку са једне на другу страну за 180° и у том случају је доминантност мушкараца очигледна. У плесу *кукуњешће* (кинетограм бр. 50) други део плеса чине окрети парова од 845° (два пуна круга од 360° плус 125°) који се изводе за десним раменом, а потом у супротну страну.

Кораци у месту и кораци улево (косо лево) чине основни кинетички фондус плесова Буковчана у Војводини. Као и у плесовима Личана у Војводини, код Буковчана кораци у месту најчешће долазе након неколико изведених корака улево. Чести су и кораци право напред, као нпр. у плесовима *глуво коло*, са командом „На по четири!“ (кинетограм бр. 41) и *кукуњешће* (кинетограм бр. 50) и косо десно назад: *глуво коло*, са командом „На по четири!“ и „На по шест!“ и *кукуњешће*. Бочни кораци, кораци косо десно напред и право назад јављају се спорадично. Карактеристика за плесове Буковчана у Војводини јесте да се јављају ниски кораци, што је последица хватања залета за подизање девојке у *старинском колу са бацаивањем* (кинетограм бр. 49).

Референтне вредности дужине корака су 15 цм (четири плеса) и 20 цм (четири плеса), док је у по једном плесу дужина корака 25 цм, односно, 30 цм. Од дужих и краћих корака у односу на референтну вредност дужине корака у плесу јављају се само скраћени кораци и то обе варијанте и скраћено и дупло скраћено. Скраћени кораци су следећи: косо напред лево, косо назад лево и десно, право напред и право назад. Скраћење се дешава најчешће кад се јаве поскоци и при „потенцијалном“ заустављању покрета или променом смера кретања. Ово се може ближе објаснити следећом илустрацијом:



- скраћење приликом промене смера кретања
(кинетограм бр. 44 тактови 1-2 и кинетограм
бр. 42, тактови 1-2)

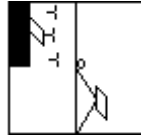


- скраћење при „потенцијалном“ заустављању покрета
(кинетограм бр. 46, тактови 1-2)

Више је оних плесова који се изводе у средње интензивном начину играња (*mf*), док их је три играно са јаким интензитетом (*f*). Акцентовани покрети који су забележени у неколико примера (*глуво коло* са командом „На по четири!“, „Тирилица!“, „Крени!“ и „На по шест!“ помажу у динамизацији плеса.

Гесте ниско у месту са савијеном ногом у којима се савијање одвија до чланка (плес *старинско коло са забацивањем*), до изнад чланка и до испод колена уочавају се у неколико плесова. У плесу *старинско коло* јављају се гесте ниско у месту са савијеном ногом до испод колена, док плес *глуво коло* са командама „Наповрат!“ садржи гесте ниско у месту и ниско право, обе са савијеном ногом до изнад чланка. Плесови *глуво коло* са командом „На по шест!“ и *Црне очи у свакога момка* садрже гесте ниско напред и назад са савијеном ногом до изнад чланка. Ова комбинација гести јавља се при поскоцима. Кад се поскок изводи напред онда је геста назад, и обрнуто, кад се поскок игра назад, геста је напред.

Посебно се истиче геста са привлачењем слободне ноге, тзв. клизајућа геста која се јавља у *глувом колу* (играчки образац са називом *шетња*), што се може показати следећом илустрацијом:



Равномерну пулсацију четвртина током целог извођења играчких образаца, односно ако анализирамо метричке стоп, спондеј је идеално заступљен у плесовима *глувог кола*, са командама „На по четири!“ (кинетограм бр. 41), „На по шест!“ (кинетограм бр. 46), „Старинско коло“ (кинетограм бр. 48), „Наповрат!“ (кинетограм бр. 43) и *Црне очи у сваког момка* (кинетограм бр. 47). Међутим, запажено је да ако се у анализу укључе и ацентовани покрети, тј. наглашени кораци, метричка стопа се мења. Тада је у обрасцу корака уочен пеон III (кинетограм бр. 41). Комбинација две четвртине и две осмине и четвртина, тј. алтернацију спондеја и анапеста има образац корака *глувог кола* са командом „Крени!“ (кинетограм бр. 45), док равномерна пулсација две осмине и четвртина, тј. идеално заступљен анапест садржи образац корака *кукуњешће* (кинетограм бр. 50). Музика за игру и у песми и у мелодијској линији поменутог плеса одсвираној на усној хармоници у првом делу садржи алтернацију дипириxa и анапеста, а у другом делу дипириx је идеално заступљен. Једини играчки образац који у себи садржи и половине јесте образац *глувог кола* са називом „шетња“ (кинетограм бр. 42), са метроритмичком организацијом две четвртине после које следе две половине. То јасно показује да је заступљен аугментативни анапест после којег следи продужење у вредности једне половине. Анализом је утврђено да је спондеј најзаступљенији, једнако су заступљени анапест у основном облику и дипириx, док је аугментативни облик анапеста уочен само је једном плесу.

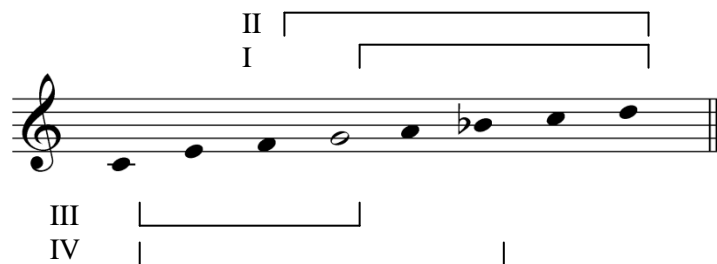
Плесови Буковчана у Војводини имају једноделну форму, а само је један плес (*кукуњешће*) дводелне формалне структуре. Игре уз метроритмички организован звук су једноделне форме у којима се ниво дела и фразе поклапају, једино је један играчки образац сачињен од две двотактне фразе (кинетограм бр. 45). Фраза којих има највише јесу оне у оквиру три такта са дихотомном структуром (1, 2), али има и оних од два

такта – један пример (кинетограм бр. 41), од четири такта, такође, један пример (кинетограм бр. 50) и оних фраза које трају пет тактова (кинетограми бр. 46 и 47).

За разлику од обрасца корака *Црне очи у свакога момка* (кинетограм бр. 47) које је једноделне форме, песма уз игру је монотемстка, грађена на асиметричном десетрцу, структуре 4, 6 са структуром А Аv Аv.

Плес *кукуњешће* има два дела од по шеснаест тактова. Први део плеса има четворотактне фразе које се два пута сагитално симетрично понављају. Фразе чине мотиви од једног такта у виду трокорака. Други део чине две фразе од осам тактова које су, такође, састављене од једнотактних мотива – трокорака од комбинације корака право напред и корака у месту како би се парови окретали око заједничке осе, прво у једну страну, а потом у другу. Овај образац корака изводи се уз песму „Ја сам мала па не знам“ и уз свирку на усној хармоници. Форма песме грађена је битематски, алтернацијом римованих дистиха седмерца са структуром 4, 3 и осмерца структуре 4, 4. Мелодија свирана на усној хармоници је исте структуре као мелострофа: А А В В.

Тонски нивои су дијатонске структуре, од којих је један у обиму пентакорда - први тонски низ (бр. 50 – први глас и мелодија на усној хармоници), док је други у обиму хексакорда – други тонски низ (бр. 47 – први глас). Будући да су песме изведене двогласно, други глас развија мелодија у обиму чисте квинте, који обухвата тонске висине c1-f1-g1 (бр. 47) или мале септимае (бр. 50):



- I = 47 (први глас)
- II = 50 (први глас и усна хармоника)
- III = 47 (други глас)
- IV = 50 (други глас)

Песме уз игру, или како Буковчани кажу „арија“, певане су новијим стилем певања „на бас“. За солисту кажу да „води“, док остали „басирају“. О популарности

певања „на бас“ пише и Сања Ранковић и наводи да је „новији вид вокалног исказа тренутно најпопуларнији код далматинских досељеника и њихових потомака у Војводини, као и у далматинском залеђу“ (Ранковић 2012: 223).

3. 4. Плесови Крајишника у Војводини

3. 4. 1. Грмеч

Табела 4. Плесови Крајишника (Грмеч) извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁵⁹	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>Све птичице пропјевале</i>	+	+++
3.	<i>Гори гора, гори боровина</i>	+	+++
4.	<i>Глуво коло</i>	+	+++
5.	<i>Бираће коло</i>	+	+++
6.	<i>Сенек де</i>	+	-
7.	<i>Запјевала птичица са горе</i>	+	-
8.	<i>Танана, милена</i>	+	-
9.	<i>кукуњешће</i>	+	-
10.	<i>Ој, дјевојко, душо моја</i>	+	-
11.	<i>Чувам овце па не могу сама</i>	+	-
12.	<i>Ајмо, моје сеје поиграти</i>	+	-
13.	<i>тапкалица уз пјесму (Стиже јесен)</i>	+	-
14.	<i>коло трке</i>	+	-
15.	<i>коло Гиге</i>	+	-
16.	<i>живо коло фрањанка</i>	+	-
17.	<i>коло уз тамбуру</i>	+	-
18.	<i>једном па</i>	+	-

¹⁵⁹ Референце на основу којих је вршено поређење: Качар 2001 и Руњо, Кењаловић ?.

	<i>поврати</i>		
19.	<i>двапут у лево па поврати</i>	+	-
20.	<i>шестица</i>	+	-
21.	<i>Извир вода извирала</i>	+	-
22.	<i>коло у двоје</i>	+	-
23.	<i>коло у троје</i>	+	-
24.	<i>старо крајишко коло</i>	+	-
25.	<i>ја и драги</i>	+	-
26.	<i>гегане</i>	+	-
27.	<i>ципелице</i>	+	-
28.	<i>тарабане (шарај, варај)</i>	+	-
29.	<i>заврзлама</i>	+	-
30.	<i>ружмарин</i>	+	-
31.	<i>папучица</i>	+	-
32.	<i>требовачко</i>	+	-
33.	<i>поскочица</i>	+	-
34.	<i>осмица</i>	+	-
35.	<i>труска</i>	+	-
36.	<i>Лолино коло</i>	+	-

У плесовима Грмеча покрет тела, тачније мањи нагиб торза, јавља се у три играчког обрасца *глувог кола* (кинетограми бр. 54, 56 и 62). Формације које се образују током играња јесу: мешовито затворено коло, затворено коло које се после трансформише у змијолики облик и коло са паром у средини. Држање играча за руке спуштене низ тело, за рамена (мушкарци), укрштено напред и укрштено назад.

Прелажење простора само за левом руком јавља се у играчким обрасцима са командама „Скочи, поскочи!“ (кинетограми бр. 56 и 57), „Заведи!“ (кинетограм бр. 54). У играчким обрасцима са командама „Ајмо трке!“ (кинетограм бр. 59), „Двапут напријед, један у назад!“ (кинетограм бр. 55) и *Сви птичице проијевале* (кинетограм бр. 63) и *Гори гора, гори боровина* (кинетограм бр. 64) коло се креће два такта у леву страну, а потом један такт у десну. Симетрично латерална путања кретања јавља се у два играчка обрасца са командама „Ајмо трке на другу страну!“ (кинетограм бр. 60) и „Трипут табни па поврати!“ (кинетограм бр. 61). „Изломљена“ путања кретања уочена је у играчким обрасцима са командама „Крени!“ (кинетограм бр. 52), „Ступај!“

(кинетограм бр. 58), „Трипут поврати!“ (кинетограм бр. 62). У овим плесовима путања кретања почиње улево у оквиру једног такта, потом се игра ка центру и на крају уназад. У месту се изводи само плес уз команду „С ноге на ногу!“ (кинетограм бр. 51). Путања кретања по кружности може да буде таква да се у исто време играчи крећу ка центру кружности скупљајући и ширећи формацију кола (слика 10. 1).

У плесовима Грмеча који припадају играчком типу *глувог кола* јављају се окрети у скоку током играња (кинетограми бр. 56, 58, 59, 60 и 61) и тзв. заокрет (кинетограми бр. 52, 55, 58 и 61).

Дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом заступљен је у свим плесовима који су пореклом из Грмеча. Темпо извођења је између 120 и 180 (највише их је у темпу 180), а током извођења коло може и да убрза и достигне темпо до 240. Само у једном плесу темпо је 60 (кинетограм бр. 53).

Од врсте корака у обрасцима корака највише се јавља корак косо лево напред, као и корак у месту. Након поменутих, по бројности јављају се и кораци право назад и бочно лево, док се остали јављају спорадично, а корака косо десно назад нема.

Референтне вредности дужине корака јесу од 15 цм, 20 цм и 25 цм, а свакако има и продужених и скраћених корака у односу на референтну вредност. Продужење корака најчешће се јавља када се изводи корак уназад (кинетограми бр. 52, 54, 59, 60), што је последица кретања кола према центру, док се скраћени кораци јављају спорадично и тешко је уочити одређену правилност, односно законитост њиховог појављивања.

Крајишке плесове пореклом из околине Грмеча карактерише снажно играње (*f*), средњег интензитета су појединачни плесови са командама „С ноге на ногу!“, „Трипут табни, па поврати!“, *Све птичице пропјевале* и *Гори гора, гори боровина*. Појединачни плес са командом „Крени!“ слабијег је интензитета (*mp*). Акцентовање покрета јавља се и као појединачно и у виду динамизације играчког обрасца као *cresenda* и *decreseenda*.

Поред покрета слободне ноге ниско у месту са савијеном ногом до чланка који преовлађује, јављају се и гесте ниско у месту са додиром земље целим стопалом, а у једном примеру, варијанта играчког обрасца са командом „Скочи, поскочи!“ (кинетограм бр. 56), уочена је карактеристична геста под називом „кружење ноге“ са савијеном ногом до чланка, која се образује у већем луку, за разлику од исте коју користе Кордунаши у Војводини. Употреба гесте косо лево напред и косо десно напред које су ближе земљи су, такође, забележене. Геста ниско у месту са савијеном ногом до чланка у комбинацији са гестом косо десно напред и косо лево напред користи се у

појединачном плесу са командом „Двапут напријед, једном уназад!“ (кинетограм бр. 55).

Равномерну пулсацију четвртина током целог извођења играчких образаца имају појединачни плесови са командама „С ноге на ногу!“ (кинетограм 51), „Крени!“ (кинетограм бр. 52), „Заведи!“ (кинетограм бр. 54), варијанта играчког обрасца „Скочи, поскочи!“ (играње око вука) (кинетограм бр. 56), „Скочи, поскочи!“ (кинетограм бр. 57), „Ступај!“ (кинетограм бр. 58) и „Трипут поврати!“ (кинетограм бр. 62). Ако се пак посматрају акценти у току играња учиће се сасвим другачије метричке стопе; нпр. у обрасцима корака „Заведи!“ (кинетограм бр. 54) и „Ступај!“ (кинетограм бр. 58) постоји четворосложна метричка стопа пеон III (пирих + трохеј) и спондеј који следе наизменично током извођења плеса, док образац корака „Трипут поврати!“ (кинетограм бр. 62) после пеона III садржи три узастопна спондеја. Интересантна је чињеница да ако се у поменутих плесовима обрати пажња да покрете колена, уочиће се идеално заступљен спондеј. У плесовима *Све птичице проијевале* (кинетограм бр. 63) и *Гори гора гори боровина* (кинетограм бр. 64) наилазимо на метроритмички образац две четвртине, после којих следе две половине, ако посматрамо само метроритам корака и тада је у питању аугментативни анапест. Међутим, у другом обрасцу корака који се изводи уз песму „Гори гора, гори боровина“ због начина играња, тј. акцентовања корака, метричке стопе се мењају те се тако добија спондеј после којег следе два узастопна јамба. Ако пак анализирамо песму која се изводи уз игру, у њој владају сасвим другачије метричке структуре; у првој песми јавља се дипирих, пунктирани трохеј, па спондеј, па дипирих и аугментативни дактил, после којег следи идеално заступљен спондеј, док у другој песми постоји диспондеј, после којег је дипирих и спондеј. У играчком обрасцу са командом „Трипут табни, па поврати!“ ритмички образац продужен за једну половину. За разлику од свих појединачних плесова у којима се осећа равномерна пуласација четвртина, у два примера забележено је неравномерно кретање у виду триоле (кинетограми бр. 59 и 60) која се јавља на почетку играчког обрасца, а који кад су метричке стопе у питању чини пеон IV (спондеј + трохеј).

Форма појединачних плесова је једноделна. Осим два примера у којима се део састоји из две четворотактне фразе (кинетограми бр. 59 и 60), у свим осталим се формалне јединице на нивоу фразе и нивоу дела паралелно третирају. Фразе могу бити од једног до пет тактова, од којих је највише тротактних. У плесовима *Све птичице*

пропјевале и *Гори гора гори боровина* одвија се фразирање у оквиру два такта, али се **Део** на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује у односу на музику за игру. Песме „Све птичице пропјевале“ и „Гори гора гори боровина“ отпеване су у оквиру осамнаест, односно двадесетчетири такта, тако да се тек понављањем двотактних целина на играчком нивоу обликује целокупни играчки део, што значи да музичке компоненте одређују заокружену целину игре.

Песме „Ајде, мала, изабери“,¹⁶⁰ „Све птичице пропјевале“ и „Гори гора, гори боровина“ изводе се у новијем стилу певања, „на бас“. За прве две песме карактеристична је појава рефрена, од којих је у првој песми дужи:

У коло, из кола
изабери, па се сели
цуро, ђаволе.

Будући да се после сваког отпеваног дистиха рефрен јавља са другачијим текстом, ову појаву Димитрије О. Големовић је дефинисао као „променљиви рефрен“, јер је управо његова основна особина променљивост (Големовић 2000: 43). Поменута песма се пева у тзв. бираћем колу, у којој се у везу доводе момак и девојка међу којима постоји симпатија и такву везу патријархална сеоска заједница, која се најчешће залаже за строге моралне принципе, може да изражава једино на тај начин. Иако овакви рефрени чине променљиве делове у песмама, Големовић истиче да се оне увек изводе на једнак начин, постајући тако посебан самосталан припевни облик (Големовић 2000: 44).

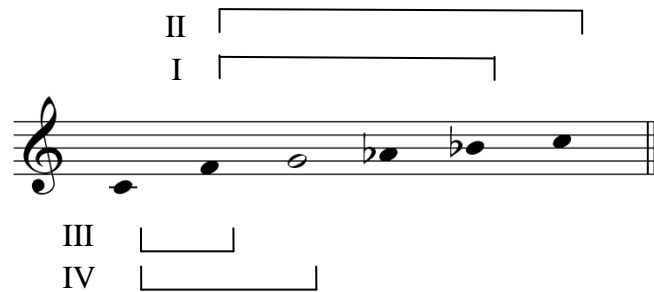
Песма „Све птичице пропјевале“ садржи други тип рефрена, који је Големовић дефинисао као „комбиновани рефрен“ јер, како аутор каже „у себе укључује више рефрена“, од којих је најчешћи онај у којем се заједно срећу тзв. упевни и припевни рефрен (Големовић 2000: 68). Такав рефрен уочен је и у поменутој песми:

Све птичице пропјевале
Јање моје, јање,
Ружо моја, ружо,
Само једна не пјева,
Јање моје, јање,
Ружо моја, ружо.¹⁶¹

¹⁶⁰ Сличан напев уочен је у књизи Данке Лајић-Михајловић који изводе Црногорци у Бачкој, али без рефрена (Лајић-Михајловић 2004: 150).

A	B	Av	B
a1 a2	r1 r2 r3 r4	b1 b2	r1 r2 r3 r4
4 4	4 2 4 2	4 3	4 2 4 2

За разлику од претходних представљених тонских низова, у песмама „Све птичице пропјевале“ и „Гори гора, гори боровина“ у којима је тонска основа базирана на тетракорду, односно пентакорду, уочен је други снижени ступањ, односно мала секунда изнад финалиса. Други глас развија мелодију засновану на две c1-f1 (бр. 63 и 64), односно три тонске висине c1-f1-g1 (бр. 52):¹⁶²



- I = 63 (први глас)
- II = 52, 64 (први глас)
- III = 63, 64 (други глас)
- IV = 52 (други глас)

Као посебна одлика појединих песама које воде порекло са Подгрмечја јесте звучно богаћење постигнуто увођењем трећег гласа, најчешће ма крајевима мелопоетских целина, у каденци. Овакво трогласно сазвучје казивачи називају „цикобас“. „Цикобас“ се среће искључиво у традиционалној вокалној пракси Босанске крајине, али и суседних крајева: Сињска Крајина и задарско подручје (Големовић 2001: 68). Испољава се на тај начин што неко од певача из пратње уместо да отпева доњи тон квинтног сазвука, отпева исти тон али за октаву више чиме се добије сазвучје c1-g1-c2 (Големовић 2001: 68-69).

¹⁶¹ Исти рефрен уочен је и у песмама Црногораца у Бачкој (Лајић-Михајловић 2004: 42).

¹⁶² О препознатљивости другог гласа заснованог на поменутом три висине писала сам у раду „О новијој вокалној традицији Крајишника у банатском селу Наково“ (Карин 2008).

3. 4. 2. Уна

Табела 5. Плесови Крајишника (Уна) извођени у земљи матици и Војводини
и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁶³	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	„Ај наљево!“	+	+++
3.	„Крени!“	+	+++
4.	„Једном унутра!“	+	+++
5.	„Двапут унутра!“	+	+++
6.	„Трипут унутра!“	+	+++
7.	„Ситно!“	+	+++
8.	„Ситно под собом!“	-	+++
9.	„Ситно и пребаци своју!“	-	+++
10	„Цуре унутра!“	-	+++
	„Цуре окрени!“	-	+++
11.	„Трипут поскочи!“	+	+++
12.	„Унутра!“	+	-
13.	„Сваки своју и	+	-

¹⁶³ Референце на основу којих је вршено поређење: Лукаш 1998.

	крени!“		
--	---------	--	--

У *уначком колу* формацију два круга или два полукруга повезаних извођача при чему спољашњи круг формирају мушкарци, а унутрашњи жене карактеристично је за већину играчких образаца. У ретким случајевима је формација затвореног кола мешовитих играча, док се у играчком обрасцу са командом „Ситно и пребаци своју!“ издвајањем пара формира дупли полукруг са паром у средини. Број извођача у свим плесовима је произвољан, а њихово међусобно повезивање најчешће је за руке, спуштене низ тело.

У оквиру *уначког кола* највише се игра у месту (кинетограми бр. 69, 70, 72-75), док се у једном или два плеса прелази простор током извођења плеса углавном у леву страну. Играчки обрасци у којима се прелази простор улево јесу они са командама „Крени!“ и „Цуре унутра!“ (кинетограми бр. 66 и 67). Образац корака са командом „'Ај' наљево!“ (кинетограм бр. 65) путања кретања која је на почетку играња улево, после три корака је удесно. За разлику од поменутог обрасца, у оном са командом „Трипут поскочи!“ (кинетограм бр. 71) после кретања за левом руком, игра се у месту, а у обрасцу корака са командом „Једном унутра!“ (кинетограм бр. 68) путања кретања је „изломљена“; почиње улево у оквиру два такта, потом се игра ка центру и на крају уназад.

У обрасцу корака са командом „'Ај' наљево!“ уочени су следећи типови окрета: окрет тела у простору као последица комбинације почетне позиције играча, која је према центру, и путање кретања улево, затим комбинација окрета и корака у простору (почетак другог такта) и тзв. заокрет (крај другог такта). Окрет у скоку постоји само у плесу са командом „Једном унутра!“ (кинетограм бр. 68).

Дводелна метричка организација временске димензије структурисања играчких образаца представља се у оквиру врсте такта \hat{E} . Темпо извођења је између 160 и 190, а током извођења коло може и да убрза и достигне темпо до 320, а исто тако може бити и спорији као нпр. 90, у обрасцу корака са командом „'Ај' наљево!“.

Основни кинетички фондус *уначког кола* чине кораци у месту. Кораци право напред су следећи по застуљености, потом следе кораци право назад и косо лево напред, док се кораци косо десно назад и бочно лево јављају спорадично. У *уначком колу* јављају се и кораци ниско као последица хватања залета за подизање девојке у

обрасцу корака са командом „Ситно и пребаци своју!“ (кинетограм бр. 75). Корака бочно десно нема.

Референтна вредност дужине корака је 10 цм, 15 цм и 20 цм. У кретању унапред карактеристично је продужење корака у односу на референтну вредност, а у кретању уназад постоји скраћење корака.

Уначко коло се изводи у јаком интензитету, док је у по једном примеру играње средњег (кинетограм бр. 65), односно слабијег интензитета (кинетограм бр. 75). Акцентоване покрета јавља се на више начина; једнако акцентоване код сваког покрета, смена јаког и јачег акцентованја или пак градација у виду *cresenda* и *decresenda*.

Геста ниско у месту са савијеном ногом до чланка најкарактеристичнија је у *уначком колу*, док се врло ретко јављају геста ниско у месту са додиром земље целим стопалом (кинетограм бр. 65) и гесте косо лево напред и косо десно напред са савијеном ногом до чланка (кинетограм бр. 71).

Ритмички образац две четвртине и две половине тј. јоник мали/молски у аугментативном облику (аугментативни анапест после којег следи продужење ако посматрамо начин извођења плеса) уочен је у обрасцу корака са командом „'Ај' наљево!“ У осталим обрасцима је равномерно пулсирање четвртина током играња, док је у обрасцима корака са командама „Ситно!“ (кинетограм бр. 72) и „Ситно и пребаци своју!“ (кинетограм бр. 75) пулсација две осмине и четвртина, тј. иделано је заступљен основни облик анапеста будући да су трокораци у питању док се у следећим „Ситно под собом!“ (кинетограм бр. 73) и „Цуре окрени!“ (кинетограм бр. 74) после три основна облика анапеста јавља трохеј. У обрасцима корака под командама „Крени!“ (кинетограм бр. 66), „Цуре унутра!“ (кинетограм бр. 67) и „Једном унутра!“ (кинетограм бр. 68) јавља се алтернација пеона III и трохеја за први, док је у остала два алтернација пеона III и спондеја. Узастопни трохеји после којих следи спондеј јесу метричке стопе уочене у кинетограмима бр. 69 и 70. Један пример обрасца корака издваја се од свих осталих по веома реткој тросложној стопи – епитриту III, после којег следе два узастопна спондеја (кинетограм бр. 71). Ипак, у свим овим обрасцима ако изузмемо начине извођења имају уједначену пулсације четвртина, односно спондеја.

Једноделно уобличавање плеса је у свим приложеним кинетограмима, где се поклапају формалне јединице на нивоу фразе и дела. Само у плесовима са командама „Трипут поскочи!“ (кинетограм бр. 71) и „Ситно под собом!“ (кинетограм бр. 73) део

чини осам тактова подељеног на две четворотактне фразе где се у првом примеру фраза латерално понавља, а у другом не. Фразе су најчешће тротактне, док има оних од два (кинетограм бр. 72) и четири такта (кинетограми бр. 70, 71, 73 и 74).

3. 4. 3. Гламоч

Табела 6. Плесови Крајишника (Гламоч) извођени у земљи матици и Војводини
и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁶⁴	Плесови у Војводини
1.	ужичко коло	+	+++
2.	„Ушетај!“	-	+++
3.	„Полази!“	-	+++
4.	„По један!“	+	+++
5.	„У мјесту!“	-	+++
6.	„Бјежи!“	+	+++
7.	„Поврати!“	-	+++
8.	„Поврати!“	+	-
9.	„Поврати, па бјежи!“	-	+++
10	„Сваки себи!“ (у паровима)	-	+++
11.	Колање	+	-
12.	„Гигање“	+	-

¹⁶⁴ Референце на основу којих је вршено поређење: Лукаш 1998.

13.	„По један унутра!“	+	-
14.	„По два унутра!“	+	-
15.	„Одскочи!“	+	-
16.	„Бјеж' околo!“	+	-
17.	„Наопако!“	+	-
18.	„Уназад!“	+	-
19.	„Скочи“, „Поскочи“	+	-
20.	„У змију“	+	-
21.	Игра у паровима	+	-

Плесове пореклом из околине Гламоча карактеришу поред покрета ногу, и покрети тела и руку. Покрет у виду мањег нагињања горњег дела тела, забележен је у два обрасца корака: команде „Бјежи!“ и „Поврати!“¹⁶⁵ (кинетограми бр. 80 и 81). При извођењу појединих играчких образаца током *гламочког кола*, дешава се да мушкарци тресу руке играчицама до себе, што је уочено у извођењу играчких образаца при командама „Ушетај!“, „Полази!“ и „Поврати!“ (кинетограми бр. 76, 77 и 81). Јелена Допуђа за ово тзв. *старобосанско коло* каже да је новијег порекла, односно да је донесено у села Гламочког Поља крајем 19. или почетком 20. века. За овај плес Допуђа наводи:

“Игра није била само видна, него и чујна, дакле двоструко занимљива и за играче-ице и за посматраче. Она садржи доста промјена у поретку играча, у фигурама, у промјенама што их најављује коловођа-командир који у овој игри има најважнију улогу, јер о његовим командама односно руковођењу игром зависи и задовољство самих играча-ица и посматрача. [...] Игра у цјелини траје доста дуго.“ (Допуђа 1986: 20).

¹⁶⁵ Образац корака уз команду „Поврати!“ није исти у извођењу Крајишника у Војводини и у земљи матици (упореди Допуђа 1986: 29-30).

У Допуђином објашњењу *старобосанског кола* може бити уочено да и она ово коло посматра као једну целину, те да има основе да се глуво коло дефинише као један плес који је састављен од више образаца корака који се нижу током плеса у зависности од коловође-команданта.

Формација је затворено коло, затворено коло после којег следи формација тзв. змије или затворено коло у којем су извођачи прво окренути ка центру кола, а потом леђима центру. Играчи се држе за руке у висини рамена или кад плес изводе у пару једном руком се држе, а друга им је слободно спуштена низ тело.

Пућања кретања може бити латерално симетрична (кинетограми бр. 76 и 82), да се коло креће за левом руком и потом одигра у месту (кинетограми бр. 78 и 79) или пак да се коло константно креће улево, затим да се коло креће два такта у леву страну, а потом један такт у десну (кинетограм бр. 77). Кад су у питању парови, они могу да играју у месту или да мушкарац окреће девојку око себе (кинетограм бр. 83). У паровном игрању евидентна је доминантна улога мушкарца, а она се огледа и у појединим играчким обрасцима који се изводе у формацији кола (кинетограми бр. 81 и 82). Извођачи током извођења *гламочког кола* могу бити и родно одвојени. Коло прво образују жене, а потом им се мушкарци прикључују.¹⁶⁶

Све врсте окрета, тј. ротације тела и стопала су заступљене у овом плесу. Окрета у скоку има у четири обрасца корака (кинетограми бр. 79, 80, 81 и 82), окрет тела у простору у три (кинетограми бр. 79, 80 и 81), док је комбинација окрета и корака у простору уочен само у једном примеру (кинетограм бр. 77).

Временска димензија структурисања образаца корака *гламочког кола* чине ритам који је дистрибутиван са дводелном метричком пулсацијом. Темпо извођења је између 160 и 180, а током извођења коло може и да убрза и достигне темпо до 220.

Кораци у месту и право напред чине основни кинетички фундус *гламочког кола*. Поред њих јављају се и следећи кораци: бочно десно, бочно лево, косо лево напред, косо лево назад и косо десно назад.

Дужина корака је у већини образаца корака 20 цм, у два примера је 10 цм (кинетограми бр. 76, 78 (жене)), односно, 15цм (кинетограми бр. 77 и 78 (мушкарци)), док је у два 30 цм (кинетограми бр. 80 и 81). Наравно, као и у осталим плесовима Динараца у Војводини и у овом су забележени краћи и дужи кораци, међу којима има

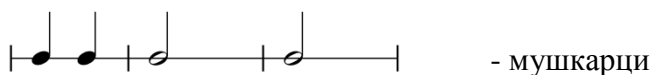
¹⁶⁶ Иако је у књизи Јелене Допуђе назначено да се пре овог кола изводи игра уз песму, у забележеним примерима то није случај. Више видети у: Дорчић 1986: 19-24.

више оних који су јако скраћени (углавном у извођењу жена), док се продужени јављају у појединим моментима кад играчки образац изводе мушкарци.

Највише се јављају гесте ниско у месту са додиром земље целим стопалом (кинетограми бр. 76, 77, 79 и 83), потом гесте ниско са савијеном ногом до чланка (кинетограми бр. 78, 80, 81 и 83), док је у обрасцу корака са командом „Бјежи!“ (кинетограм бр. 80) карактеристична геста под називом „кружење ноге“, али је током извођења ове гесте слободна нога до изнад чланака, а може да иде и до колена, у зависности од издржљивости и јачине мушкараца.

Интензитет кола варира. У седам образаца корака интензитет играња је средњи (*mf*), док је у пет примера јак (*f*), а дешава се да се у оквиру једног обрасца корака прави динамичка градација *mf-f* (кинетограм бр. 81) или да се динамичка нијансираност оствари путем *crescenda* и *decrescenda* (кинетограм бр. 78 и 80) и акцентованих корака или гести.

Метроритмичка организација образаца корака *гламочког кола* варира и због разноврсности неопходно их је навести појединачно. Идеално заступљен спондеј јавља се у метроритмичком обрасцу корака „Ушетај!“ (кинетограм бр. 76), док је у обрасцима корака „Полази!“ (кинетограм бр. 77) јоник мали /молски у аугментативном облику, односно аугментативни анапест са продужењем ако се анализира сам начин извођења. Током извођења обрасца корака са командом „Ушетај!“ покрети рукама се одвијају у равномерној пулсацији четвртина. Метроритмички обрасци за кинетограм бр. 78 и 83 настали су комбинацијом аугментативног анапеста и спондеја за образац који изводе мушкарци (ако се анализирају акцентовани покрети, тј. начин извођења онда је у питању комбинација аугментативног анапеста и трохеја) или комбинација спондеја и анапеста у основном облику после којег опет следи спондеј за образац који изводе жене. Интересантна је појава да жене у појединим моментима *гламочког кола* не играју исте обрасце корака као мушкарци (кинетограми бр. 79, 80, 81 и 83). У том случају такви метроритмички обрасци имају другачију структуру: комбинација спондеја и анапеста, али ако се посматра начин играња и акцентовање корака, онда се уочава метричка стопа молос уместо анапеста (кинетограми бр. 79 и 80). Тако, две половине у метроритмичком обрасцу које су уочени у обрасцима корака које изводе мушкарци, уситне се, те се у обрасцима корака које изводе жене јавља следећа структура (кинетограм бр. 81):



Оно што је такође уочено кад је у питању поменути образац корака јесте да образац корака који изводе жене на неки начин одређује које метричке стопе образују образац корака за команду „Поврати!“. У супротном, ако се анализира само метроритмички образац у извођењу мушкарца онда се одређује као аугментативни анапест са продужењем, док овако, уз метроритмички образац жене он добија другу структуру: спондеј и аугментативни спондеј.

Образац корака са командом „Поврати, па бјежи!“ (кинетограм бр. 82) састоји се од алтернације спондеја и два анапеста, који је уочен и у обрасцу корака који изводе жене под командом „Сваки себи!“ (кинетограм бр. 83).

Свакако треба обратити пажњу и на метроритмичке обрасце настале покретима колена и руку. У кинетограму бр. 76 покрет руку је уједначен у виду равномерне пулсације четвртина. У кинетограму бр. 81 у првом такту играчког обрасца види се уједначеност пулсације покрета руку у виду метричке стопе дипириха. Покрети колена јављају се у играчким обрасцима „По један!“ (кинетограм бр. 78), „У мјесту!“ (кинетограм бр. 79) и „Бјежи!“ (кинетограм бр. 80 – жене) такође у метричкој пулсацији спондеја.

Форма образаца корака који припадају *гламочком колу* је једноделна у којој се форма и део поклапају. Форма може бити од три (кинетограми бр. 77, 78, 80, 81 и 82), пет (кинетограм бр. 79) или шест тактова (кинетограм бр. 83). Једино се у обрасцу корака са командом „Сваки себи!“ (кинетограм бр. 83) део састоји од две тротактне фразе са дихотомном мотивском структуром (1, 2).

3. 4. 4. Јањ

Табела 7. Плесови Крајишника (Јањ) извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁶⁷	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	„Удвоје!“	+	+++
3.	„Учетворо!“	-	+++
4.	„Учетворо!“	+	-
5.	„На двије стране!“	+	+++
6.	„Ступање!“	-	+++
7.	Колање („Јесам ли ти говорио, секо“)	+	+++
8.	“Гегање“	+	+++

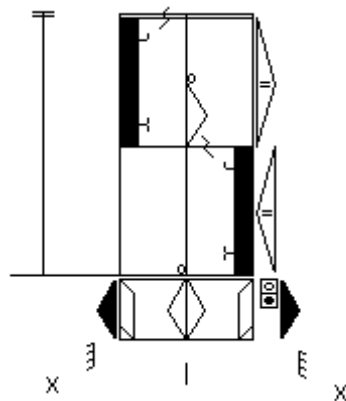
У Војводини Крајишници изводе плесове који су се некада изводили у Јању; пет играчких образаца, четири уз метроритмички звук, дакле припадају *глувом колу*, а један је уз песму „Јесам ли ти говорио, секо“. Кинетичко деловање извођача плесова Јања највише се одвија кроз покрете ногу, али се јавља и покрет тела (у *глувом колу*), а у појединим моментима и покрети руку при игрању (у *глувом колу*, при командама „Удвоје!“ и „Учетворо!“¹⁶⁸ (кинетограми бр. 85 и 86).

Сви играчки обрасци изведени су у кружној формацији, формацији затвореног кола, а повезивање играча је за руке спуштено низ тело, укрштено напред, као и држање за руке у висини рамена, са јачим померањем руку горе-доле. Све време током

¹⁶⁷ Референце на основу којих је вршено поређење: Дорџа 1986.

¹⁶⁸ Образац корака уз команду „Поврати!“ није исти у извођењу Крајишника у Војводини и у земљи матици (упореди Дорџа 1986: 12-13).

играња прелази се простор само за левом руком, једино играчки образац *глувог кола* уз команду „На двије стране!“ (кинетограм бр. 88) има путању латералног симетричног кретања. „Изломљену“ путању кретања ствара извођење играчки образац *глувог кола* уз команду „Ступање!“ (кинетограм бр. 87) када путања кретања почиње улево у оквиру једног такта, потом се игра ка центру чинећи кружну формацију ужом и на крају уназад, образујући на тај начин ширу кружну формацију. Занимљиво је кретање тела лево-десно између извођења играчких образаца док играчи стоје у месту. То је тзв. лилање или гегање, које служи да играчи предахну и припреме се за следећу команду.¹⁶⁹ Оно може бити приказано следећом илустрацијом:



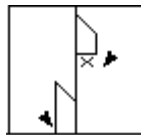
Када су окрети, тј. ротације тела и стопала у току плесања у питању, најзаступљенији је окрет тела у простору, док је у само једном обрасцу корака уочен окрет у скоку; образац корака *глувог кола* уз команду „Ступање!“ (кинетограм бр. 87). Окрети су најчешће изведени као последица комбинације почетне позиције играча, која је према центру и путање кретања улево, као и због латерално симетричног кретања (образац корака *глувог кола* уз команду „На двије стране!“) или промене путање кретања, када се у току извођења игре изграчи окрећу према центру (образац корака *глувог кола* уз команду „Ступање!“).

¹⁶⁹ У Јању се овај покрет назива „лилање“, а у Босанском Петровцу и Гламочу „гегање“. Податак добијен од казивача Свете Качара. Снимак: Бачка Паланка, 14. 03. 2014. године. Овакав покрет спомиње се у раду Јелене Допуђе „Народне игре с подручја Јајца“ и, такође, наводи да се у Јању каже „лилање“ (Дорића 1955: 28), а Оливера Младеновић констатује да је „основни најстарији тип неме игре [...] јањско коло, са уводним њихањем-гегањем [...] с ноге на ногу“ (Младеновић 1973: 149).

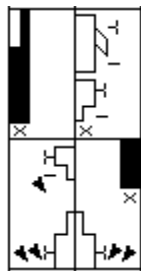
Дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом, заступљен је у свим играчким обрасцима.

Анализом покрета ногу, односно корака, установљено је да доминирају кораци у месту, а да после њих по бројности следе кораци косо лево напред. Корака бочно лево нема, док се корак бочно десно, право напред, право назад спорадично јавља.

Референтна вредност дужине корака је најчешће 20 цм, док се у по једном примеру јавља дужина од 15 цм (*Јесам ли ти говорио, секо*) и 25 цм (играчки образац *глувог кола* уз команду „Ступање!“). Употреба дужих и краћих корака у односу на референтну вредност дужине корака у плесу уочена је у свим играчким обрасцима уз метроритмички организован звук. Скраћени корак косо лево напред највише се јавља као други корак играчког обрасца (кинетограми бр. 85, 86 и 88), што се може видети на илустрацији:



Скраћени корак право назад (скаћено и јако скраћено) забележен је у обрасцу корака *глувог кола* уз команду „Ступање!“ (кинетограм бр. 87), који се јављају у кретању играча уназад:

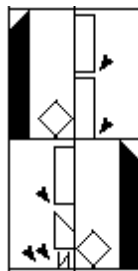


Дужи кораци у односу на референтну вредност дужине корака уочени су у два примера (у *глувом колу*, при командама „Удвоје!“ и „Учетворо!“).

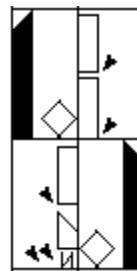
Поред играчких образаца који се изводе у средње интензивном начину играња (*mf*) и интензитету извођења покрета који је јак (*f*), у једном примеру јавља се слабији

интензитет извођења (*tr*) (*Јесам ли ти говорио, секо*). Акцентованих покрета има у свим обрасцима корака, једино у обрасцу корака *Јесам ли ти говорио, секо* нема. У *глувом колу* уз команду „Ступање!“ (кинетограм бр. 87) акцентоване покрета је такво да ствара динамизацију кола у виду *crescenda* и *decrescenda*.

Анализом гести утврђена је најчешћа употреба гесте косо лево напред и косо десно напред које су ближе земљи (кад је у питању извођење од стране мушкарца) и сасвим близу земље (кад је у питању извођење од стране жене). То може бити илустровано на следећи начин:



гесте косо лево напред и
косо десно напред
које су ближе земљи



гесте косо лево напред и
косо десно напред
сасвим близу земље

Равномерна пулсација четвртина уочена је у свим играчким обрасцима. Ипак, акцентоване корака даје другу слику метричких образаца у појединим плесовима. Најучесталији је пеон III после којег следи спондеј (кинетограми бр. 85 и 87), трохеј између два спондеја (кинетограм бр. 86) или два узастопна спондеја (кинетограм бр. 88). Метричка стопа покрета руку у кинетограмима бр. 85 и 86 је спондеј.

Формално обликовање играчких образаца *јањског кола* је једноделно у којем се нивои дела и фразе поклапају, једино је образац корака са командом „На двије стране!“ (кинетограм бр. 88) састављен од две четворотактне фразе као последица латералне симетрије у игрању. Фразе се састоје од два, три, пет или осам тактова. У играчком обрасцу уз песму „Јесам ли ти говорио секо“ понављањем двотактних играчких образаца пет пута формира се образац корака који се ни тада не подудара са музичким образцем плеса, тако да се у музици прави пауза толике дужине да следећи стих почне кад и играчки образац.

Тонска основа песме „Јесам ли ти говорио, секо“ базирана је на дурском тетракорду. Мелодија другог гласа заснована је на три тонске висине c1-f1-g1 (бр. 89).

3. 4. 5. Купрес

Табела 8. Плесови Крајишника (Купрес) извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁷⁰	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>Ја купрешка одаје ме роба</i>	+	+++
3.	<i>Мала моја свога ћаћу вежи</i>	-	+++
4.	<i>Моја нана ћилим тка</i>	+	-
5.	<i>глуво коло („Живо, живо, брате Иво!“)</i>	+	+++
6.	<i>глуво коло („Оплети, заплети!“)</i>	+	+++
7.	<i>равно купрешко коло</i>	+	+
8.	<i>купрешки танац</i>	+	-
9.	<i>брзо коло</i>	+	-

¹⁷⁰ Референце на основу којих је вршено поређење: Дорића 1953.

10.	<i>рилићко</i>	+	-
11.	<i>ново рилићко</i>	+	-
12.	<i>козарачко коло</i>	+	-
13.	<i>зетско коло</i>	+	-
14.	<i>јаче играње или скакање</i>	+	-
15.	<i>Коло (без музичке пратње, као неме игре)</i>	+	-
16.	<i>четвероњак (без музичке пратње, као неме игре)</i>	+	-
17.	<i>паун</i>	+	-
18.	<i>ситан танац</i>	+	-
19.	<i>бибера</i>	+	-
20.	<i>сватовско коло</i>	+	-
21.	<i>младино коло</i>	+	-
22.	<i>пролићно коло</i>	+	-
23.	<i>жалостиво коло (жаловито коло)</i>	+	-
24.	<i>будимско коло</i>	+	-
25.	<i>чучење</i>	+	-
26.	<i>бирање</i>	+	-

У плесовима са Купреса које изводе Крајишници у Војводини формације које образују играчи током играња су затворено коло, отворено коло, полукружна формација, тзв. формација пужа. Држање играча је за руке спуштене низ тело и тзв. војвођанско.

Пућање кретања је за сваки плес посебна. У плесу *Ја купрешка, одаје ме роба* (кинетограм бр. 90) прелажење простора је константно за левом руком. У поменутом плесу путања кретања по кружности је таква да се у исто време играчи крећу ка центру кружности скупљајући и ширећи формацију кола. Плес *Моја нана ћилим тка* (кинетограм бр. 92) изводи се за десном руком при чему се један део изводи у месту, а у плесу са командом „Оплети, заплети!“ (кинетограм бр. 94) прелажење простора се одвија удесно. Плес *Мала моја, свога ћаћу вежи* (кинетограм бр. 91) садржи играчки образац који је латерално симетричан.

Од свих могућих окрета уочен је само окрет тела у простору и то као последица комбинације почетне позиције играча, која је према центру, и путање кретања улево.

У плесовима је заступљен дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом, а темпо извођења плесова је од 110 до 170. У Војводини сви плесови се изводе у истом, доста брзом, темпу, док у земљи матици тзв. равно купрешко играње се изводило „на одморке, са прекидима и разговором у колу, удешавањем ритма игре према ритму старинских пјесама“ (Дорића 1953: 161-162). Једини плес у Војводини који се игра као некада *равно купрешко коло*, за које добијамо податак из литературе (Дорића 1953: 162), кад је образац корака у питању јесте *Мала моја, свога ћаћу вежи* (кинетограм бр. 91).

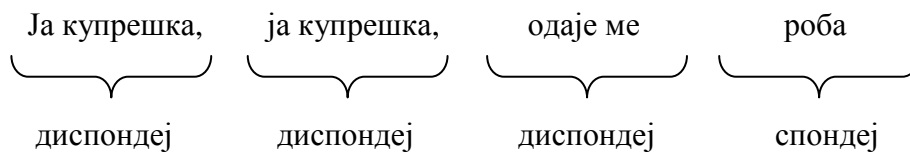
Највише је корака косо десно напред, а током плеса играчи се крећу и бочно десно и бочно лево. Јављају се и кораци у месту, косо лево напред и косо лево назад. Кораци као што су косо десно назад, право напред и право назад нису заступљени.

Референтне вредности дужине корака јесу од 15 цм, 20 цм и 25 цм, а скраћени и продужени кораци се врло ретко јављају. Плесови се углавном изводе у средњем интензитету (*mf*), а само један је јаког интензитета (*f*) (кинетограм бр. 92). У појединим плесовима јављају се акценатовани покрети.

Геста ниско у месту са додиром земље целим стопалом акценатована је и најзаступљенија, а гесте као што су геста ниско у месту са савијеном ногом до чланка и геста ниско право назад са савијеном ногом до чланка. Треба истаћи и гесту са привлачењем слободне ноге, тзв. клизајућу гесту која се јавља у плесу *Моја нана ћилим тка*.

Равномерна пулсација четвртина током целог извођења јавља се у плесовима *Ја купрешка, одаје ме роба* и *Моја нана ћилим тка*, што значи да је у овим плесовима идеално заступљен спондеј. Песма „Ја купрешка, одаје ме роба“ састоји се од три

диспондеја и једног спондеја у основном облику, што је последица певаног стиха, асиметричног десетрца у којем се први чланак стиха понавља:



Ако се пак посматра начин извођења игре и музике за игру, тј. песме „Моја нана ћилим тка“ (бр. 92) онда се уочава да је образац корака грађен на два узастопна трохеја и спондеју, а песма је грађена од спондеја, анапеста и дипириха. Плес *Мала моја, свога ћаћу вежи* карактерише ритмички образац две четвртине и половина, односно ако посматрамо у односу на метричке стопе, у питању је аугментативни анапест, док се у обрасцу корака са командом „Оплети, заплети“ уочава пулсација две осмине и четвртина, односно у њима је идеално заступљен анапест.

Будући да је акценат на играма уз песму, може се закључити да је као и у купрешком крају, песма важнија, да има главну улогу, јер она је и по свом садржају интересантна, о чему пише и Јелена Допуђа (Dopuda 1953: 163). То се посебно односи на песму за игру „Мала моја, свога ћаћу вежи“ која садржи однос тзв. шегачења. О шегачењу Редклиф-Браун каже да је такав однос

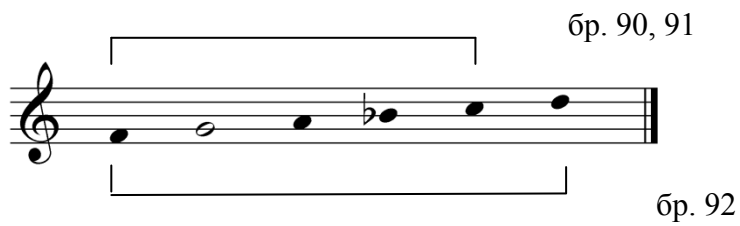
„однос међу двома особама у коме једној од њих обичај допушта, а у неким случајевима од ње и захтева да задиркује или исмева другу особу, при чему се од ове друге тражи да се не увреди [...] однос шегачења је чудна комбинација пријатељства и антагонизма, у којем је понашање такво да би у сваком другом друштвеном контексту изражавало непријатељство, али оно није мишљено озбиљно и не сме се озбиљно узимати. То је претворно непријатељство, а стварно пријатељство. Другим речима, то је однос дозвољеног непоштовања“ (Redklif-Braun 1982: 127).

Извођењем оваквих песама уз игру у Војводини, поменути однос шегачења у колу нема више друштвену функцију у виду одржавања целокупног друштвеног поретка, већ искључиво забавну.

Форма свих образаца покрета је једноделна. У већини плесова фразирање се одвија у оквиру два (кинетограми бр. 90, 91, 93 и 94) или три такта (кинетограм бр. 92), али се **Део** на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује у односу на музику за игру.

Облик песме „Ја купрешка, одаје ме роба“ настала је понављањем првог чланка стиха (асиметричног десетерца) после кога следи други чланак (a1 a1 a2; 4, 4, 6), док је у другој песми „Мала моја, свога ћаћу вежи“ грађен од десетерачких римованих дистиха. Песма „Моја нана ћилим тка“ карактеристична је по „дробљењу“ чланка стиха те тако имамо неку врсту упеваног рефрена: a1 r1 a2.

Тонски низови су у обиму чисте квинте (бр. 90 и 91), односно велике сексте (бр. 92), дијатонске стурктуре:



3. 4. 6. Ливно

Тело у току извођења плесова који се изводе у Војводини, а воде се да су пореклом са подручја Ливно¹⁷¹, јачег је интензитета и толико је затегнуто да формира туп угао између његовог горњег и доњег дела.¹⁷² Формација затвореног кола доминира, једино се у плесовима *Заплићемо коло љељеново* и *Ја сам Јово, ја ћу заплест' коло* (кинетограми бр. 99 и 100) јавља формација тзв. заплитања. Повезивање извођача је укрштено напред.

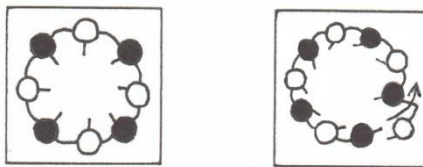
„Изломљена“ путања кретања кола са командом „Двапут табни па поврати!“ (кинетограми бр. 97 и 98) почиње улево и после два такта игра се ка центру и на крају уназад. У плесу све време током играња прелази се простор само за левом руком. Играчки обрасци који се изводе уз песме *Заплићемо коло љељеново* и *Ја сам Јово, ја ћу заплест' коло* (кинетограми бр. 99 и 100) почетна формација је затворено коло које се креће удесно.¹⁷³ Та формација је присутна све док се пева песма *Заплићемо коло љељеново* коју изводе жене. Након тога, следи песма *Ја сам Јово, ја ћу заплест' коло* коју прво изводе мушкарци, а потом жене. Уз поменути песму, формација се мења на тај начин што се коло подели на четири дела. Сваки део који чини неколико играча међу којима последњи пар подигне унутрашње руке образујући пролаз, тзв. капију кола. Будући да сваки део има једног коловођу, сваки од њих поведе „своје играче“ испод образованог пролаза, тј. „капије“ и настављају да играју ка почетном месту док сви играчи не прођу испод „капије“.¹⁷⁴ Тада се последњи пар, који је образовао поменути пролаз „заплет“ и њихово држање је такво својом десном руком жена држи играчеву леву руку на његовом рамену. Десна рука мушкарца је подигнута и са девојком са своје десне стране поново образује пролаз, што показује следећа илустрација:

¹⁷¹ Табела плесова Крајишника извођених у Ливну није уврштена јер, колико је мени познато, нико од истраживача није навеодио плесове поменутог подручја нити га је истражио.

¹⁷² Означавање оваквог телесног става објашњено је у делу под називом „Метод записивања покрета“.

¹⁷³ Јелена Допуђа је ове плесове забележила у источној Херцеговини и да у тој варијанти оваквог плесања коло се не дели на мање целине, него се сви заједно „заплићу“, односно „расплићу“. Више о томе у: Дорџа 1986: 73-74.

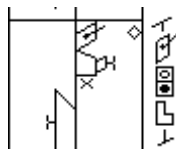
¹⁷⁴ Јелена Допуђа у опису поменутог плеса наводи само једног коловођу, а опис плеса је сврстан међу плесове Херцеговаца и нису поскоци у питању него трчећи кораци (Дорџа 1986: 73-74), што је показатељ да се формација и образац корака *љељеновог кола* у Војводини изменила, као и да га изводи друга етничка категорија. Такође, на сличан напев наилазимо у прилогу књиге *Свадебни обичај и песме Црногораца у Бачкој* под називом „Заплет' коло, Јово“ (Лајић-Михајловић 2004: 120).



Тако се поменуто „заплитање“ одвија постепено са левог краја на десни док се сви не „заплету“. Када се сви „заплету“, игра се поскоцима удесно, образујући поново формацију кола, све док не почне песма са стиховима „Ој, да расплићемо коло љељеново“. Тада се коло поново дели на четири дела и „расплиће“ се са десног краја на леви.

Поред оваквих облика кретања, јавља се и тзв. заокрет у којем се стопало приликом окретања у односу на простор не мења, тј. стопало не мења смер (кинетोगрами бр. 95, 96 и 99).

Иако се играчки обрасци изводе улево, уочена је карактеристика да се у већини случајева извођење истовремено одвија и према центру, односно тело извођача је окренуто ка центру. То може бити илустровано на следећи начин:



Међу плесовима који су изведени у новом контексту, Војводини, извођачи су родно одвојени. Коло образују или играчи мушког рода или играчи женског рода. Једино се у последња два примера играње одвија у мешовитом колу.

Од врсте корака најзаступљенији је косо лево напред, а поред њега постоје и право напред, право назад и у месту. Бочни кораци се не јављају. Дужина корака је најчешће 30 цм, док у по једном примеру постоји и дужина од 15 цм (кинетограм бр. 97), односно 25 цм (кинетограм бр. 96), а дешава се и да се кораци скрате или продуже.

У извођењу постоје и гесте ниско у месту са савијеном ногом у којима се савијање одвија до чланка (кинетограм бр. 97) и до изнад чланка (кинетограм бр. 100).

Кад је у питању интензитет играња, подједнако је заступљен јак (*f*), средњи (*mf*) и слабији (*mp*).

У свим плесовима заступљен је дистрибутивни ритмички систем, а метричка организација је дводелна са равномерном пулсацијом четвртина у шест плесова (кинетограми бр. 95, 96, 97, 98, 99 и 100). Ако се анализира начин извођења, тј. акцентовање појединих покрета, образац корака „Трипут табни, па поврати!“ (кинетограми бр. 97 и 98) образовани су од пеона III и два узастопна трохеја. У кинетограму бр. 97 уочен је покрет колена у виду метричке стопе спондеј. У плесу *Ја сам Јово, ја ћу заплест' коло* (кинетограм бр. 100) образац корака је грађен од идеално заступљеног трохеја, док се у музици тј. песми за игру јавља алтернација дипириха и спондеја. Темпо извођења креће се од 80-160.

Четири играчка обрасца имају делове и фразе који се поклапају (кинетограми бр. 95, 96, 99 и 100). У питању је двотакт са два мотива од којих се први понавља, али са супторном ногом или се варирано понавља. Играчки обрасци „Трипут табни, па поврати!“ (кинетограми бр. 97 и 98) имају осам тактова. Чине га две фразе од по четири такта. Фраза је састављена од двотактних мотива дихотомне структуре која се симетрично латерално понавља.

3. 5. Плесови Банијаца у Војводини

Табела 9. Плесови Банијаца извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁷⁵	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>дрмеш</i>	+	+++
3.	<i>полка</i>	+	+++
4.	<i>сточић</i>	+	+++
5.	<i>Колање (Ој дјевојко...)</i>	+	+++
6.	<i>кукуњешће</i>	+	++
7.	<i>валцер</i>	+	++
8.	<i>жандара</i>	+	-
9.	<i>сељанчица</i>	+	-
10.	<i>шими полка</i>	+	-
11.	<i>Коло уз диле и бубањ</i>	+	-
12.	<i>опа, цупа, скочи</i>	+	-
13.	<i>сремчица</i>	+	-
14.	<i>коло уз бирање</i>	+	-
15.	<i>поскочица</i>	+	-
16.	<i>Коло</i>	+	-
17.	<i>свинг</i>	+	-
18.	<i>варалица</i>	+	-

¹⁷⁵ Референце на основу којих је урађена компарација: Билић 2010; Ivančan 1986; Mariáš 1990; Stepanov 1964 и Ђорковић 2003.

19.	<i>преко леђа</i>	+	-
20.	<i>сиротица</i>	+	-
21.	<i>чардаш</i>	+	-
22.	<i>деца би се играла</i>	+	-
23.	<i>играла се играчица</i>	+	-
24.	<i>мушко коло</i>	+	-
25.	<i>опшајдири</i>	+	-
26.	<i>полако коло</i>	+	-
27.	<i>посамо</i>	+	-
28.	<i>рајтек</i>	+	-
29.	<i>ситно коло</i>	+	-
30.	<i>старо сито</i>	+	-
31.	<i>шепица</i>	+	-
32.	<i>танац</i>	+	-
33.	<i>варалица</i>	+	-
34.	<i>зграбац</i>	+	-
35.	<i>женско коло</i>	+	-
36.	<i>танго</i>	+	-

Формације банијских плесова које образују играчи јесу затворено коло, отворено коло, пар, четворке и пар у средини полукруга. Држање извођача може бити укрштено напред, за руке у висини рамена, и, кад је пар у питању, за рамена (мушкарац може да држи жену и за плећке или за део руке испод лакта). Број играча је произвољан. У плесу *Извир вода извирала* (кинетограм бр. 101) међусобно повезивање извођача је такво да мушкарци и жене нису равномерно распоређени, него неколико мушкараца стоје један до другог, потом неколико жена и тако наизменично.

Међу изведеним плесовима Банијаца у Војводини због промена формација у току играња, уочено је више различитих реализација путања кретања. У плесу *сточић*

(кинетограм бр. 105) извођачи који су у формацији полукруга имају латерално симетричну путању кретања, док пар у средини игра или у месту или се окрећу око заједничке осе. У *дрмешу* у четворкама или колу (кинетограми бр. 103 и 104) прелажење простора је у леву страну, затим у десну, међутим карактеристично је то да је прелазак простора у леву страну већи него у супротну страну. У плесу *Извир вода извирала* (кинетограм бр. 101) играчи образују змијолику путању кретања, а дешава се и да појединац загази мало више према центру повлачећи и остале играче крај себе образујући на тај начин улубљено коло.

У важан аналитички сегмент спада и уочавање активности партнера у паровним плесовима, као и њихов правац кретања, тј. окретања. У паровним плесовима Банијаца у Војводини уочена је доминантнија улога мушкарца, а правац кретања и окретања је произвољан. Кад су окрети у питању, треба споменути да се окрети тела у простору и комбинација окрета и корака у простору јављају у плесу *кукуњешће* (кинетограм бр. 102).

Дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом заступљен је у свим плесовима Банијаца у Војводини. Темпо извођења плеса уз мелоритмички организован звук (песму) као што је нпр. „Извир вода извирала“ је 80 који убрзавањем игре достиже и до 120. Играње у пару је у темпу 200-230, а типови кола у три као нпр. *кукуњешће* изведено је у темпу 160.

Корак у месту је највише, а у неколико наврата се јављају кораци бочно десно, бочно лево, косо десно напред, косо лево напред и косо десно назад. Корак косо лево назад није уочен у плесовима Банијаца.

Референтна дужина корака је 5 цм, 10 цм и 15 цм. Продужених корака нема, а скраћен корак косо десно назад уочен је само у једном примеру (кинетограм бр. 103). Јачина извођења плесова је средње јако (*mf*).

Гесте ниско у месту са додиром земље целим стопалом (кинетограм бр. 105) и ниско право напред са савијеном ногом до чланка (кинетограм бр. 102) корићене су у плесовима Банијаца.

У плесу *Извир вода извирала* (кинетограм бр. 101) равномерна пулсација четвртина је логична будући да је у питању колање.¹⁷⁶ Ипак, аналитичким сагледавањем начина извођења овог плеса може се запазити да сваку прву четвртину мало наглашавају те се тиме добија трохејска метричка пулсација. Музика за игру, тј.

¹⁷⁶ Сличан плес имају и становници Чиркин Поља (Поткозарје). Више видети: Vidaković 2002: 23-30.

песма „Извир вода извирала“ такође има другачију метроритамску организацију која се састоји од алтернације дипириха и дактила. Метроритмичка организација у обрасцу корака *дрмеш* (кинетограми бр. 103 и 104) иста је као у обрасцу корака *Извир вода извирала*, док је у музици за ову игру уочена комбинација дипириха и анапеста. У обрасцу корака *кукуњешће* организација ритма и метра је таква да после две четвртине следе три половине, те је уочљива метричка стопа аугментативног анапеста са продужењем. У плесу *сточић* (кинетограм бр. 105) играчки образац који изводе извођачи распоређени у полукружну формацију има метроритмичку организацију две половине, док играчки образац који изводи пар у средини, образац метроритма се састоји од две четвртине које окружују две половине:



Једноделну форму имају сви плесови, али је унутрашње сегментирање плесова различито. У плесовима попут *Извир вода извирала*, *дрмеш* и *сточић* ниво дела се поклапа са нивоом фразе, која се састоји од једног такта. У плесу *Извир вода извирала* фразирање је у оквиру једног такта, **Део** се на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује у односу на музику за игру, тако да у том случају **Део** има шест тактова.

Антифоно певање карактеристично је за истоимену песму уз игру када се смењују две групе певача (мушка и женска група). Специфичност у овој песми представља поетска процесуалност која се одвија по сасвим неуобичајеном распореду, о чему Сања Ранковић детаљно пише (Ранковић 2012: 269-270). Наиме, на почетку излагања текста песме „Извир вода извирала“ обе групе певача певају текст који чини једну заокружену целину. Међутим, после првог стиха (кад је у питању поменута песма) једна група певача почиње да изводи нови садржај, тако да се у интегралном тексту песме могу уочити два различита садржаја (Ранковић 2012: 269). Песма о којој је овде реч може се сврстати у групу тзв. наративних песама у колу у којима преовлађује наративни ток излагања (Ракочевић 2002а: 90). Доминација текстуалне компоненте и јака спрега са кореолошком структуром игре представља неке од карактеристика оваквих плесова, тј. песама (Ракочевић 2002а: 91). Песма је заснована на симетричном

осмерцу у којој се мелодијски ток остварује на монотематској основи. У њој се јавља комбинација упевног и припевног рефрена јаворе.

Игра и музика за игру *кукуњешће* (кинетограм бр. 102) имају једноделну форму. У обрасцу корака *кукуњешће* имамо четворотактну фразу која се потом понавља, али симетрично латерално, док у музици имамо структуру реченице 2+2+4.

Форма обрасца корака паровног плеса *сточић* (кинетограм бр. 105) је једноделна, тротактна целина и она се не поклапа са музиком за игру која је свирана на тамбури трожици.

Тамбура трожица је кордофони инструмент који је један од најзаступљенијих инструмената кад су Банијци у питању. Распрострањен је на простору између планина и обронака Грмеча, Козаре и Мањаче у сеоској музичкој традицији искључиво српског становништва (Rihtman-Šotrić 1990: 476). Састоји се из тела – резонаторске кутије, врата – по којем су постављени прагови и по којем се свира, и главе – на којој су смештене три чивије које служе за затезање жица, тј. штимовање, или како Банијци кажу „за спаривање жица“.¹⁷⁷ Према речима казивача Радета Путника жице могу бити „спарене“ тако да горње две звуче једнако, а доња за секунду ниже од горње две или да све буду једнако спарене.¹⁷⁸ Када су жице једнако спарене, највише се користи доња жица. Ако жице нису једнако спарене, казивач даље објашњава, кад се притисне прстом други „праг“, онда све три жице звуче једнако. Они тај поступак називају „под прст“. Тамбура на којој Раде Путник свира има десет прагова, од којих он користи само четири (ближе чивијама). Односи између тонова тонског низа инструмента јесу полустепени, осим другог и трећег прага где је цео степен.

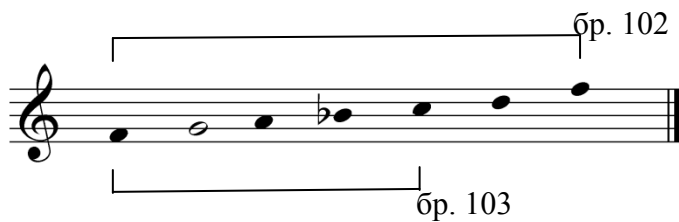
Анализирајући вокалну музичку праксу Банијаца у Војводини, Сања Ранковић је напоменула да су тонске структуре њихових напева веома специфичне, како по свом садржају, тако и реализацији у мелодијском току (Ранковић 2012: 275). То се нарочито односи на уске интервалске односе као „важан конструктивни елеменат вокалног израза“ (Ранковић 2012: 275). Банијци и данас изводе своје песме и плесове који садрже нетемпероване тонске обрасце. Музика за игру Банијаца у Војводини испољава се у два вида: певање и свирање. Мирјана Раић у дипломском раду *Вокална пракса Банијаца становништва општине Двор (на Уни)* наводи да се концепција двогласа огледа кроз међусобно кретање гласова, услед чега се ствара специфична сазвучна структура.

¹⁷⁷ Речи казивача Радета Путника из Руме, Рума 08. 06. 2011. године, снимак БА – 08062011/2.

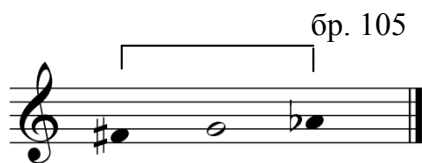
¹⁷⁸ Дуња Рихтман-Шотрић, такође, наводи податак да се жице „угађају“, „паре“ или „упарују“ и исто пише о два начина „угађања“ о којима је и казивач причао (Rihtman-Šotrić 1990: 477-478).

Уочен је најчешћи случај да први глас започне мелодију, након чега се укључује пратња, углавном на почетку другог чланка или после отпеване половине првог чланка стиха (Раић 2012: 34). Мелодијска деоница другог гласа песме „Извир вода извирала“ почиње након што први глас отпева први чланак стиха (Извир вода). Напев садржи тонски низ у обиму чисте квинте у којој је хроматски тонски низ са хроматиком изнад финалиса.¹⁷⁹ Гласови су међусобно зависни, са секундним завршетком који образују финалис и хипофиналис.

Тонски низ 1



Тонски низ 2



Тонски низ 3



Музика за игру у два примера (бр. 102 и 103) реализована је у обиму чисте квинте (бр. 103), односно чисте октаве (без шестог ступња у овом примеру) (бр. 102) са дијатонским тонским низом, док се мелодија за игру *сточић* (бр. 105) одвија у оквиру повишеног хипофиналиса до сниженог хиперфиналиса. Анализом тонских низова

¹⁷⁹ Сања Ранковић наводи да се хроматски низови у Банијском певању разликују према томе да ли је хроматика заступљена изнад или испод финалиса (Ранковић 2012: 276).

установило се да је хроматски низ у обликовању мелодијских линија доминантнији од дијатонског. На тај начин изражавају свој супкултурни идентитет, те таква карактеристика представља дистинктивну одлику плесне праксе Банијаца у Војводини као и карактеристичан репертоар у којем су заступљенији „новији“ окретни плесови као полка и дрмеш, али и њихов тзв. дупли корак.

3. 6. Плесови Херцеговаца у Војводини

Табела 10. Плесови Херцеговаца извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁸⁰	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>једновито коло</i>	+	+++
3.	<i>колање</i>	+	+++
4.	<i>Ко ј' за кола, 'ајд' у коло</i>	+	+++
5.	<i>труса</i>	+	+++
6.	<i>трампа</i>	+	++
7.	<i>проскока удвоје</i>	+	+
8.	<i>пролета удвоје</i>	+	-
9.	<i>проскока учетворо</i>	+	-
10.	<i>ромица у колу</i>	+	-
11.	<i>ромица у пару</i>	+	-
12.	<i>Кићено небо звјездама</i>	+	-
13.	<i>Што си ми</i>	+	-
14.	<i>коло</i>	+	-
15.	<i>терзије</i>	+	-
16.	<i>љељеново коло</i>	+	-
17.	<i>чадор коло</i>	+	-

¹⁸⁰ Референце на основу којих је вршено поређење: Vidović 1987; Vidović 1988; Doruđa 1963; Doruđa 1974; Doruđa 1986 и Мандичевски 1999.

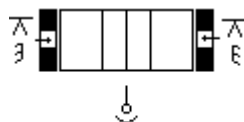
18.	<i>заплет коло</i>	+	-
19.	<i>калопере перо</i>	+	-
20.	<i>пауна</i>	+	-
21.	<i>тројанац</i>	+	-
22.	<i>бибера</i>	+	-
23.	<i>кукуњеште</i>	+	-
24.	<i>далматинка</i>	+	-
25.	<i>шестак уз дипле</i>	+	-
26.	<i>преко ноге</i>	+	-
27.	<i>изгорка</i>	+	-
28.	<i>народно коло уз двоенице</i>	+	-
29.	<i>поскочница уз дипле</i>	+	-
30.	<i>ромица уз дипле (шевница, округалац, округлац)</i>	+	-
31.	<i>сремица</i>	+	-
32.	<i>Жикино</i>	+	-
33.	<i>Радикал</i>	+	-
34.	<i>козарац</i>	+	-
35.	<i>лепа Маца</i>	+	-
36.	<i>ђачко коло</i>	+	-
37.	<i>врађанка</i>	+	-
38.	<i>Шолино коло</i>	+	-
39.	<i>Шантићево коло</i>	+	-
40.	<i>босанско коло</i>	+	-
41.	<i>Јефтановићево</i>	+	-

	<i>коло</i>		
42.	<i>господарево коло</i>	+	-
43.	<i>црногорско коло</i>	+	-
44.	<i>србијанка</i>	+	-
45.	<i>краљево оро</i>	+	-
46.	<i>Наталијино коло</i>	+	-
47.	<i>влахиња</i>	+	-
48.	<i>битољка</i>	+	-
49.	<i>славјанка</i>	+	-
50.	<i>биограђанка</i>	+	-
51.	<i>зајечарка</i>	+	-
52.	<i>четворка</i>	+	-
53.	<i>убљанка</i>	+	-
54.	<i>заплет</i>	+	-
55.	<i>нишавка</i>	+	-
56.	<i>омољка</i>	+	-
57.	<i>сељнчица</i>	+	-
58.	<i>козарачко коло</i>	+	-
59.	<i>Титово коло</i>	+	-
60.	<i>далматинско партизанско</i>	+	-
61.	<i>степ</i>	+	-
62.	<i>тустеп</i>	+	-
63.	<i>румба</i>	+	-
64.	<i>свинг</i>	+	-
65.	<i>словфоке</i>	+	-
66.	<i>танго</i>	+	-

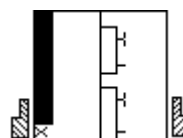
67.	<i>рашна</i>	+	-
-----	--------------	---	---

Покрети ногу чине основу кинетичког деловања. Коришћење горњег дела тела уочено је у плесу *проскока у двоје* (кинетограм бр. 111), а у појединим моментима и покрети руку при игрању, али само при игрању мушкарца који пре игре удари два пута дланом о длан и дигне их високо док изводи плес.

Формација може бити отворено коло са коловођом на почетку кола. У отвореном колу може бити пар који игра.¹⁸¹ Држање играча је за руке спуштене низ тело (кинетограми бр. 107, 108 и 110), за рамена, као у плесу *Ко ј' за коло, хајд' у коло* (кинетограм бр. 108), док у плесовима *проскока у двоје* и *трамна* (кинетограми бр. 111 и 112) парови нису повезани, већ мушкарац држи руке високо горе, док су жени руке спуштене низ тело са опруженим шакама са стране:



положај руку жене



положај руку мушкарца

У плесовима *Ко ј' за коло, хајд' у коло* (кинетограм бр. 108), *Заиграло вито коло* (кинетограм бр. 109) и *труса* (кинетограм бр. 110) све време током играња прелази се простор само за десном руком. У паровним плесовима парови играју једно наспрам другог и у одређеном моменту се размимоилазе, мењају места. Плес *Повила се бјела лоза винова* (кинетограм бр. 107) има „изломљену“ путању кретања.

Окрет у скоку имају плесови *труса* (кинетограм бр. 110) и *трамна* (кинетограм бр. 112), док плесови *Повила се бјела лоза винова* и *Ко ј' за коло, хајд' у коло* имају тзв. заокрете (кинетограми бр. 107 и 108).¹⁸² Плес *Заиграло вито коло* (кинетограм бр. 109) изводи се тако да је тело током играња окренуто ка центру кола иако се иде удесно.

¹⁸¹ Јелена Допуђа у „Прегледу народних игара Херцеговине“ наводи више формација: затворено или отворено коло, ланац, два низа један према другом („упренасе“), двоје (једно спрема другог), коло и двоје унутра, два кола једно у другом или једно над другим и три кола једно над другим (Допуђа 1963: 85).

¹⁸² Исти играчки образац као што се игра уз песму „Текла вода на валове“, може да се пева и песма „Повила се бјела лоза винова“.

Дистрибутивни ритмички систем, са дводелном метричком организацијом, заступљен је у свим играчким обрасцима, а темпо извођења плесова је 120-140. Интензитет играња је углавном јак, мада се јавља и средњи, као у плесовима *Ко ј' за коло, хајд' у коло* и *Повила се бјела лоза винова*.

Доминирају кораци у месту, после којих по бројности има косо десно напред и право напред. Бочних корака у плесовима Херцеговаца нема.

Као референтна вредност дужине корака узима се 20цм и 30 цм, мада има плесова којима је дужина корака 25цм или 15цм. Скраћени кораци се јављају углавном кад су поскоци у питању, а продужења корака најчешће има на почетку играчког обрасца. Акцентовани покрети уочени су само у плесу *труса* (кинетограм бр. 110).

Плесови *Заиграло вито коло* и *труса* имају гесте ниско косо лево напред и ниско косо десно напред са савијањем ноге до чланака, док је најчешћа употреба гести ниско у месту са савијеном ногом до чланка (кинетограми бр. 107, 109 и 111).

Равномерна пулсација четвртина је у свим играчким обрасцима, осим у плесу *трамна* (кинетограм бр. 112). Мађутим, ако се анализирају наглашени покрети, тада су метричке стопе у појединим обрасцима корака нешто другачије. Тако нпр. образац корака *Заиграло вито коло* (кинетограм бр. 109) грађен је од основног облика спондеја и два основна облика трохеја, а у обрасцу корака *труса* (кинетограм бр. 110) постоји комбинација пеона III и спондеја. Занимљив је образац корака *трамна* у којем је модификована двосложна метричка стопа јамба у двоструко пунктираном облику (кинетограм бр. 112).

Једноделну форму имају сви образци корака. У прва четири плеса (кинетограми бр. 107-110) ниво форме и дела се поклапају и чине их двотактни и тротактни играчки образци. Плес *проскока у двоје* (кинетограм бр. 111) има дванаест тактова; део се састоји од две шестотактне фразе сачињене од двотакта, док плес *трамна* (кинетограм бр. 112) има десет тактова и, такође, има две фразе (свака по пет тактова) које се латерално симетрично понављају. Ови плесови су најчешће комбиновани са колањем и играју се у унутрашњем простору кола. Они се изводе као самостални плесови у посебном ритму, без обзира на песму која се пева, о чему пише и Јелена Допуђа (Допуђа 1963: 87).

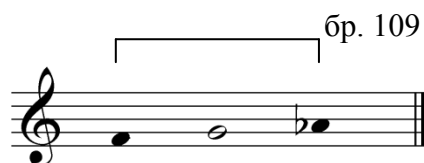
Херцеговци најчешће играју уз песму.¹⁸³ Иако је за њихов начин певања карактеристичан старији стил „на глас“ са сазвучном основом која је базирана на хетерофонији и хетерофонији-бордун (Ранковић 2012: 142), певање уз игру међу анализираним плесовима изведено је једногласно.¹⁸⁴ Формално обликовање напева песама уз игру одвија се сменом солистичких и групних деоница која се рализује након отпеваног целог стиха од стране солисте (бр. 107), док је карактеристичнија појава заједничког певања од почетка напева (бр. 108, 107 и 108).¹⁸⁵ У напеву „Заиграло вито коло“ издваја се поетски садржај рефрена „на зеленчици трави, на зеленчици трави“ у виду припева.

Анализом тонских низова напева издвојена су три: први је дурски тетракорд који се образује од хипофиналиса до сниженог трећег тона тонског низа (бр. 108), односно дурски пентакорд (бр. 110) (тонски низ 1), други је молски трикорд (тонски низ 2), од хипофиналиса до сниженог другог тона тонског низа, што показује сведену мелодијску линију напева изграђену на комбинацији три тонске висине f1-g1- as1 (бр. 109) и трећи хроматски:

Тонски низ 1



Тонски низ 2



¹⁸³ Овај податак уочен је и у раду Милорада Омаљева „Насељавање Сутјеске и Крајишника после Другог светског рата“ (Омаљевић 1964: 73-93).

¹⁸⁴ Јелена Допуђа наводи да су најстарије игре биле „игре без вокално-музичке пратње, које су редовно слиједиле након игара уз пјесму, као праве игре. За играње без пратње нашли смо овдје и посебне називе: 'шућке', 'нако', 'глуво', 'тихо', 'насуво'“ (Допуђа 1963: 89).

¹⁸⁵ Наводећи пример песме коју су извели Херцеговци из Сутјеске (Војводина), Нице Фрациле указује да је то типичан пример старијег двогласног херцеговачког хетерофоног певања у којем секунда није само карактеристичан интервал, већ уједно и најчесталиј изазвук у целој песми по чему се, између осталог, препознаје стил извођења херцеговачких песама (Фрациле 2006: 29). Међутим, кад је у питању певање уз игру, оно се одвија једногласно, унисоно.

3. 7. Плесови Црногораца у Војводини

Табела 11. Плесови Црногораца извођени у земљи матици и Војводини и њихова фреквентност

Редни број	Назив плеса	Плесови у земљи матици према сећању казивача и из доступне литературе ¹⁸⁶	Плесови у Војводини
1.	<i>ужичко коло</i>	+	+++
2.	<i>играње „по црногорски“ (удвоје, скоке, поскочице)</i>	+	+++
3.	<i>коло „у паровима на обртање“</i>	+	+++
4.	<i>Ово двоје бор и јела</i>	+	+++
5.	<i>на мимоллажење – 'разминовање'</i>	+	+++
6.	<i>Дивно ли се коло креће</i>	+	+++
7.	<i>бираћа кола</i>	+	+++
8.	<i>Руже, румене</i>	-	++
9.	<i>зетско коло</i>	+	++
10.	<i>црмничко коло</i>	+	+
11.	<i>младо момче</i>	+	+
12.	<i>Играј, момче, што ситније</i>	+	+
13.	<i>Дјевојко, дјевојко, златна</i>	+	-

¹⁸⁶ Референце на основу којих је вршено поређење: Матјан 1984 и Ђоџ 1984.

	<i>јабуко</i>		
14.	<i>кружне поскочице без пјесме</i>	+	-
15.	<i>Јово (Ој, Јово, Јово, заплет' коло, Јово)</i>	+	-
16.	<i>његушки вито</i>	+	-
17.	<i>заскочица</i>	+	-
18.	<i>коло на коло</i>	+	-
19.	<i>поиграј-поскочи</i>	+	-
20.	<i>тита, тита, лобода</i>	+	-
21.	<i>потока</i>	+	-
22.	<i>Игра коло на двадесет и два</i>	+	-
23.	<i>Паун насе</i>	+	-
24.	<i>ђидије</i>	+	-
25.	<i>каломпера</i>	+	-
26.	<i>јекавица (протезавица)</i>	+	-
27.	<i>Шеталица</i>	+	-
28.	<i>добротско коло (поскочица)</i>	+	-
29.	<i>бос'нска („На бос'нску“)</i>	+	-
30.	<i>шкаљарско коло са поскочицом</i>	+	-
31.	<i>шкаљарска игра</i>	+	-
32.	<i>лале-лако</i>	+	-

У плесовима Црногораца у Војводини покрети ногу чине срж кинетичког деловања. Покрети руку јављају се само у једном делу плеса *Руже румене* (кинетограм бр. 115). Формације које се образују током извођења њихових плесова су следеће: отворено коло у којем први део кола чине мушкарци, а други део жене (дакле коло је родно подељено), затим затворено коло мушкараца којима се потом прикључују остали играчи, мушкарци, а за њима тек следе жене и формација полукруга са истим распоредом извођача, али са паром у средини.

У формацији кола мушкарци који стоје један до другог, држе се за рамена. Коловођа својом левом руком хвата раме играча до себе са леве стране, док му је десна рука на леђима. Последњи мушкарац у низу десном руком држи за раме мушкараца до себе са своје десне стране, док му је лева рука савијена испред себе. Подлактицу леве руке последњег мушкараца хвата прва жена, а левом руком спуштеном низ тело хвата следећу жену до себе са леве стране. Последња жена у низу десном руком спуштеном низ тело држи жену до себе са десне стране, док јој је лева рука савијена испред себе (видети кинетограм бр. 113). Када пар изводи плес у оквиру полукружне формације они нису повезани, већ играју једно наспрам другог. Руке мушкараца су високо напред, са шакама опруженим или у једној руци држе капу, а руке женама доле, спуштене низ тело са опруженим шакама са стране.

Прелажење простора удесно одвија се у плесу *Дивно ли се коло креће* (кинетограм бр. 114) и у *бираћем колу*¹⁸⁷ уз песму „Пријатељу изабери“ (кинетограм бр. 113), с тим да се у другом плесу после првог такта играчи окрећу према центру и друга два корака изводе уназад. Кад су у питању паровни плесови у оквиру бираћег кола, путања кретања може бити праволинијска у којој се мушкарац и жена мимоилазе (кинетограм бр. 118) или таква да се током мењања места (размимоилажења) не крећу праволинијски него кружно, заједно образујући имагинарну полукружну путању (кинетограм бр. 116). Поред ових, постоји још једна могућност играња пара у *бираћем колу*, а то је да мушкарац и жена увек у истом одстојању једно од другог играју по замишљеној кружној путањи (кинетограм бр. 117). У плесу *Руже румене* (кинетограм бр. 115) има неколико путања кретања; на почетку плеса прелази се простор удено, потом се игра у месту са мимичким покретима, на крају у формацији парова

¹⁸⁷ Јелена Допуђа наводи да је *бираће коло* такво да у њему „бирач“ по својој вољи бира из кола кога хоће и да се по садржини може убројити у игре са еротичним садржајем у благом степену. Такође, ауторка претпоставља да је ово коло у села прешло из градова. Преношењем је доживела и промене како у називу, тако и у типу обрасца и мелодији (Допуђа 1953: 170-171).

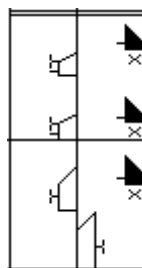
распоређених по кружници сваки пар се окреће око заједничке осе за 180° прво за левим раменом, а потом исто толико за десним.

Окрет тела у простору и комбинација корака и окрета уочени су само у плесу *Руже румене* (кинетограм бр. 115), док се заокрет јавља у плесовима *Дивно ли се коло креће* (кинетограм бр. 114) и *бираћем колу* (кинетограм бр. 113). У току играња удесно, на ротацију тела према центру наилази се само у *бираћем колу* (кинетограм бр. 113).

Плесови Црногораца у Војводини одвијају се у дистрибутивном ритмичком систему, дводелне метричке поделе. Темпо извођења је нешто спорији у односу на остале плесове Динараца у Војводини и креће се од 80-120. Интензитет извођења плесова је средње јако (*mf*).

У плесовима Црногораса у Војводини преовладавају кораци косо десно напред, нешто више има косо лево напред, док се остали јављају спорадично. Референтна вредност дужине корака је 15 цм и 20 цм, а у два примера дужина је 30 цм, а најчешћа употреба скраћених и продужених корака уочено је у плесу *Дивно ли се коло креће*.

Анализом гести утврђена је најчешћа употреба гесте ниско косо лево напред са савијеном ногом до чланка или до испод колена што је последица карактеристичног поскока који може бити илустрован на следећи начин:



Равномерна пулсација четвртина јавља се у *бираћем колу* у играчком обрасцу који изводе играчи распоређени у полукругу и у првом делу плеса *Руже румене*. Ритмички образац који се састоји од две четвртине после којих следе две половине образује се у плесу *Дивно ли се коло креће* и трећем делу плеса *Руже румене*, дакле грађени су комбинацијом аугментативног анапеста после којег следи проширење. У паровним плесовима у оквиру *бираћег кола* јавља се пулсација пунктираног ритма будући да је он последица карактеристичног поскока који је мало пре био истакнут.

Плесови Црногораца у Војводини структурирају се на следећи начин; плес *бираће коло* има два такта који истовремено чини део и фразу, сличан је плес *Дивно ли*

се коло креће, разлика је само у броју тактова. Наиме, овај плес има три такта. Музика за игру, тј. песма „Дивно ли се коло креће“ грађена је на монотематској музичкој основи, мало измењено понављајући први део тако да се добија музичка структура А А1. Осмерац симетричне структуре 4, 4 излаже се на тај начин што се прво отпева други чланак стиха па потом стих у целини: „Коло креће, дивно ли се коло креће“ (а2 а1 а2). Оваква појава, која је у вези са сменом редоследа чланака стиха карактеристична је за вокалну праксу Црногораца у Војводини (Ранковић 2012: 105). Сања Ранковић објашњава да овај поредак у склопу стиха указује на специфичан однос чланка стиха чија инверзија доводи до „скривања“ смисла који се успоставља тек излагањем читавог стиха (Ранковић 2012: 105).¹⁸⁸ У ова два плеса **Делови** као формалне јединице на вишем нивоу манифестују се у односу на музику за игру. Паровни плесови у оквиру *бираћег кола* могу бити у оквиру 6 и 8 тактова са додатком од једног такта увода и састоје се од две латерално симетричне фразе или фразе која се исто понавља.

Песма за игру „Руже румене“ након изложеног певаног стиха садржи рефрен, стварајући на тај начин контраст у односу на основни музички део:

„Ој, ђевојко, јање моје мало.

Ружо, румена, шта си тамо радила?

У баштици маминој цвјеће садила:

Са ногама, са рукама,

Ружан ја, јадна ти,

Па ћемо се вољети

Ружан ја, јадна ти,

Па ћемо се вољети.“ (бр. 115)

Као што се може приметити, рефрен је много дужи од певаног стиха и јасно је одељен од певаног стиха.¹⁸⁹ Рефрен садржи комбинацију петерца (2, 3) и седмреца (4, 3), који се потом инверзно понавља и после којег следе шестерци структуре 3, 3 и 4, 2. У односу на метроритмички образац овог рефрена, у питању је врста рефрена коју је Димитрије О. Големовић дефинисао као „силабични рефрен“ чији назив проистиче из међусобног односа његове музичке и текстуалне компоненте (Големовић 2000: 57). Мелодија рефрена је целина за себе и контрастира мелодији певаног стиха. Рефрен поменуте

¹⁸⁸ О инверзији стиха пише и Димитрије О. Големовић у раду „Однос функције и форме у народном певању“ (Golčević 2006: 65).

¹⁸⁹ Јасминка Докмановић у раду „Анализа рефрена дужих од певаног стиха у народним песмама Србије“ класификовала је рефрене у три групе: 1) рефрене краће од певаног стиха, 2) рефрене у обиму певаног стиха и 3) рефрене који су дужи од певаног стиха (Dokmanović 1981: 69). Анализирајући музичко-фолклорну грађу, Јасминка Докмановић је закључила да су рефрени треће групе најмногобројнији (Dokmanović 1981: 69).

песме је и вишеделан. Према Јасминки Докмановић оваква вишеделност углавном се односи на оне мешовите метричке структуре (Dokmanović 1981: 76), што је и у поменутом примеру већ уочено. Ако се упореди форма игре и музике за игру, уочава се да током играчког обрасца образац корака и музика за игру имају исти број тактова, док се на формалној основи примећује неподударност унутрашње структуре обрасца корака и музике за игру:

Игра: А (12 тактова) В (4 такта) С (8 тактова) = 24
такта

Музика за игру: А (4 такта) В Вv (8 taktova) С С (4 такта) D (8 тактова) = 24
такта

Слична неподударност јавља се и у плесовима брчанског краја које је анализирао Драгица Панић и овакву појаву не сматра несвесним одступањем од правила, већ „богаћењем поступака којима се народни стваралац служи при обликовању разноврсних форми користећи се при томе малим бројем изражајних средстава“ (Panić 1988: 473).¹⁹⁰

Вокална традиција Црногораца углавном се испољава у виду двогласног певања. Иако се може да се јави и хетерофонија-бордун, у двогласном певању однос два гласа је најчешће у облику хетерофоније, а јавља се и једногласно, односно унисно певање. Према истраживањима Димитрија О. Големовића бордуна нема (Golemović 1995), а то је уочено и и истраживању у Војводини. У хетерофоним песмама мелодија је углавном унисона, само се на појединим местима јавља секундно сазвучје финалис-хипофиналис. Ипак уочава се процес у којем хетерофоно певање прелази у једногласно, уносно.¹⁹¹

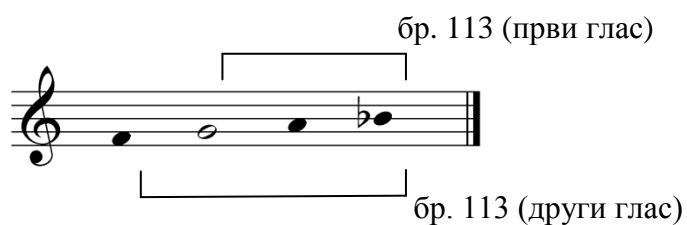
Дефинишући вокалне дијалекте динарских Срба у Војводини, Сања Ранковић је закључила да песме Црногораца у Војводини припадају темперованом систему и да је мало напева код којих је уочена интонациона нестабилност појединих тонских висина

¹⁹⁰ Сличног је мишљења и Оливера Васић када каже да се „усложњавањем кретања по простору надомешћује једноставност играчког обрасца, а истовремено наглашава основна одлика игара Босне и Херцеговине, снага играња, чак и у играма од само два такта“ (Васић 2007: 15-16).

¹⁹¹ У оквиру теренских истраживања, Јовица Вуковић из Куле је напоменуо током разговора да у групи имају само једну жену која зна да се из унисноа спусти на хипофиналис и да кад ње нема они певају једногласно. О овоме сведочи и Данка Лајић-Михајловић која наводи да је процес „стапања“ гласова хетерофоне сазвучне структуре довео до доминације једногласног (унисоног) певања, мада је још очувано и свесно јасно интонирано разилажење деоница (Лајић-Михајловић 2004: 81).

(Ранковић 2012: 109).¹⁹² Тонски низови песама уз игру подељени су у две групе: дијатонски (бр. 113) и хроматски од финалиса на горе, у обиму умањене кварте (бр. 114 и 115), док се каденцирање мелодијских целина изводи секундним покретом навише (g1-a (as)1-g1) (бр. 113 и 114) или наниже (g1-f1-g1) (бр. 115).

Тонски низ 1



Тонски низ 2



¹⁹² На поменути чињеницу је указала и Данка Лајић-Михајловић анализирајући тонске низове свадбених песама Црногораца у Бачкој (Лајић-Михајловић 2004: 48).

4. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

У оквиру веома комплексне теме докторске дисертације *Плесна пракса Динараца у Војводини* поставило се питање како Динарци представљају себе и друге путем плесова у новој средини. За то су свакако биле неопходне теорије етнокореолошког и етномузиколошког дискурса, лабанотација и мелографија и посматрање и анализа њиховог плесања у оквиру различитих плесних догађаја. Етнокореолошким и етномузиколошким истраживањем дошло се до закључка да плесови Динараца у Војводини не могу бити посматрани као традиционални, будући да код старијих казивача који нпр. нису чланови КУД-ова традиционални плесови постоје само у њиховим сећањима и једино могу да посведоче постојање поменутих плесова и помогну у њиховој реконструкцији. Казивачи пак који припадају одређеном КУД-у изводе поједине плесове, али у новом контексту (Војводини) и новим приликама за плес (фестивали, концерти, свадбе и остала весеља). Дакле, они више не могу бити посматрани и анализирани као традиционални плесови које су Динарци континуирано наставили да изводе у новом контексту, већ су ти плесови претрпели извесне промене у смислу да немају исту локативну, темпоралну и функционалну одредницу као у матичној средини. Зато је у овом раду била посвећена пажња плесној пракси Динараца у Војводини као процесуалом облику стваралачке делатности иманентне човеку у којем плес није постављен као природно по себи разумљиво, већ који је заснован на експликацији својих структуралних елемената у одређеном контексту. Кроз своју повезаност са другим друштвеним праксама плес добија нови ниво вредности који је део културе, друштва, а потенцијално и уметности, како је и дефинисана у овом раду. Концептуализовање појмова (плесна пракса, Динарци и етнички и национални идентитет) омогућио је боље разумевање плесова које изводи динарско становништво досељено у Војводину.

Истраживање је вршено обухватајући два нивоа: институционални, односно сферу јавног живота, и индивидуални, тј. сферу приватног живота. На основу теренских истраживања уочено је да обредно-обичајна плесна пракса Динараца у Војводини не постоји, већ постоје ситуације у којима је присутан плес и такве ситуације могу бити назване плесни догађај. У зависности од тога где је плес изведен,

разликујемо сценско и несценско извођење плесова. Тако, можемо рећи да, када је плес изведен на сцени, он постаје „естетски жанр“, учесници припадају одређеним КУД-овима или изворним групама и тада постоји јасна подела на извођаче и публику. Извођење плесова постала је организована јавна културна активност и том приликом, најчешће путем плеса и песама, изражавају свој супкултурни идентитет. Када се плес пак испољава кроз „ритуализовану дистрибуцију у приватној сфери деловања“ (Lukić-Krstanović 2010: 140), плесове могу изводити сви који присуствују одређеном догађају и тада не постоји јасна диференцираност публике и извођача. Усвајајући концепте Нахачевског („учествовање“ – где извођачи играју зарад свог задовољства и „презентовање“ – где извођење плесова укључује посматраче који су део догађаја, али лично не учествују у њему, тј. не плешу), које је Андриј Нахачевски повезао путем термина „жив“ плес („vival“ dance) и „рефлексиван“ плес („reflective“ dance). Усредсређујући се на плесове из садашњости и традиционалне плесове који укључују активне рефлексije на прошлост, може се рећи да су плесови Динараца изведени кроз **учествовање** (плесна пракса Динараца који живе новим, другачијим животом у Војводини) и кроз **приказивање** (сценска реконструкција традиционалних плесова земље матице).

Концепти Нахачевског су, такође, важни јер показују две важне чињенице: који се плесови памте, како се они преносе и зашто. Исто тако, уочене су чињенице да је извођачима, који плесове изводе на сцени, омогућено да буду свесни структуре, тј. играчког обрасца, док извођачи ван сцене тога нису свесни и врло често ни не знају које плесове изводе. У првој ситуацији, у којој је плес изведен кроз учествовање, имамо колективно преношење, док у другој постоји индивидуа која има улогу ствараоца колективног памћења. Анализом плесова који се изводе кроз учествовање, показало се да је то најчешће тзв. *коло у три* и да се плесни репертоар у оквиру свадбе и на другим весељима и дружењима битно не разликује и да је сличан репертоару Срба староседелца.¹⁹³ Индивидуа која има улогу ствараоца колективног памћења најчешће названа „уметнички руководиоца“, припада одређеној групи људи из истог краја одакле су дошли (Личани, Кордунаши и др.) и кроз породично порекло, контакте са земљом матицом, члановима удружења (КУД-ови, изворне групе и др.) (Ранковић 2012: 332) гради одређено сећање путем наратива. То је најчешће особа која тумачи традицију

¹⁹³ У оквиру докторске дисертације *Компаративна проучавања традиционалних инструменталних мелодија Срба у Бачкој* Весна Ивков је, такође, закључила да се ток свадбеног весеља код Срба староседелца не разликује много од оног који имају Срби пореклом из Хрватске (Ivkov 2012: 178).

свог краја, руководи члановима КУД-а или изворне групе, осмишљава репертоар и заједно са њима презентује плесове, обичаје, песму и др. на сцени (Ранковић 2012: 333). Дакле, у питању је интертекстуални и међужанровски однос између различитих фолклорних категорија (песма, свирка, плес, обичаји, веровања и сл.) као и људи, односно појединци и групе са својим хабитусом, који заједно на сцени чине тзв. другостепени моделирајући систем путем којег се конструише друштвено памћење.

„Другостепени моделирајући систем“ издвојен је из терминологије тзв. тартурске школе, чији је представник Јуриј М. Лотман (Jurij Lotman), а означава сваки систем знакова различит од природног језика, али изграђен према моделу природног језика (Буџинска, Марковски 2009: 269). При томе, модел према Лотману, никада не приказује цео објекат, него његове одређене стране, функције и стања, при чему је сам чин избора битна сазнајна карика (Lotman 1970: 61). Према Лотмановој концепцији, „то је значило да одређено дело одражава неки фрагмент стварности стварајући истовремено његов еквивалент – сличан, али не истоветан јер је у овом случају могло доћи до промене материјала, а и сам процес одражавања је у принципу имао селективан карактер. Модел стварности који је стварало дело био је, дакле, само до извесног степена аналоган свом предмету, а даље је био према њему у знаковном односу (могао је истовремено бити, на пример, ознака психе или ауторове личности, његове емоције и доживљаја и сл.). Уметничко моделовање се испоставило, дакле, као стварање својеврсних еквивалената стварности који су истовремено били способни да стварају сопствену стварност. А, штавише, модели су ту стварност обогатили додатним квалитетима (естетичког, сазнајног, емоционалног карактера и сл.)“ (Буџинска, Марковски 2009: 269-270). Тако, представљање одређених секвенци из некадашњег живота земље матице Динараца који данас живе у Војводини може бити посматрано као секундарни систем. Те секвенце састоје се од више различитих текстова (музички текст, играчки текст, говорни текст).

Лотман текст види као „сваку на одговарајући начин фиксирану секвенцу знакова која поседује обележен почетак и крај, која се одликује унутрашњом структуралном организацијом и која је изразито одвојена од других структура“ (Буџинска, Марковски 2009: 275). Према њему, три основна својства чине један текст:

1. Израз – текст је увек фиксиран и изражен одређеним знацима и са тог становишта се он супротставља свим вантекстовним структурама;

2. Ограничење – текст је ограничен – увек има „почетак“ и „крај“ (оквир) и у том смислу се супротставља свим знацима који му не припадају, као и свим структурама нејасно означених граница и

3. Структурализација – текст је једноставан редослед знакова у простору између две спољашње граница, али се одликује одређеном унутрашњом организацијом која га на синтагматском нивоу преображава у структуралну целину (Lotman, 1976: 95).

Као што је у оквиру дисертације наведено, у етномузиколошком, односно етнокореолошком дискурсу, такође постоји одређење појма текст. Под 'музичким текстом' се подразумева комбиновање тонских јединица у времену према правилима иманентним музичкој уметности“ (Закић 2008: 215), док се „плесни текст“ састоји од одређених параметара (покрети ногу, покрети руку, покрети горњег дела тела, врсте корака, положај тела, правац кретања, мелодија, ритам, украси и сл.) који помажу у проучавању и систематизовању плесова.

Културу чини систем знакова веома компликоване унутрашње организације, која има карактер колективног памћења и њен најважнији задатак заснива се на структуралној организованости света, тј. конструисање система семиотичких правила која животно искуство преображавају у културу, конкретно у њене текстове (Буџинска, Марковски 2009: 275-276). Овако широко поимање текста даје могућност одгонетања зашто Динарци плешу и које значење има њихов плес у новој културној средини.

Дефинишући неку савремену причу као митску, Гордана Ђерић истиче следеће најважније услове или елементе: 1) важност за заједницу, 2) претензија на истинитост, 3) препознатљивост наративних образаца у којима се исказује и 4) идеолошка функционалност (Ђегић 2010: 17). Исти ови елементи имају подједнаку важност за представљање одређених секвенци из некадашњег живота земље матице Динараца. Зато је улога уметничког руководиоца веома важна и пуна одговорности за целу заједницу. Уметнички руководиоца мора да води рачуна шта ће представити на сцени, на који начин, које текстове ће користити (најбоље је кад зна и може да уклопи говорни, плесни и музички текст у једну кохерентну наративну целину). Лотманово запажање да сваки секундарни моделирајући систем додатно садржи допунску структуру идеолошког, уметничког, етичког и сл. (Lotman 1976: 72-73) је, такође, важно за анализу плесне праксе Динарацау Војводини. Поред тога што ти наративи на сцени претендују на истинитост и „одражавају неки фрагмент стварности стварајући истовремено његов еквивалент – сличан, али не истоветан“ (Буџинска, Марковски 2009:

269), они перципирају одређену идеологију и етику. Они нису схватани као забава која је сама себи циљ, већ вид организованог и корисног провођења времена који је испуњен едукацијом, информацијама, и тек на крају забавом. Идеологија се исказује у самим називима плесног догађаја попут „Нашем роду и потомству“, „Да се не заборави“, „Сачувајмо од заборава“ и сл. и она је укључена у друштвено памћење, које пружа народу његов идентитет и заједнички мит о пореклу. Дакле, симболичком реконструкцијом одређених секвенци некадашњег живота земље матице, Динарци имају потребу да реконструишу друштвено памћење. Будући да је оно „вештачко памћење – стилски уобличена представа историје, односно конструкција која захтева пуно труда и инвентивности приликом одржавања и прилагођавања новим потребама“ (Ђегић, 2010: 92), оно је и уметничко јер оно „стилизује историју, мења је и обратно, историја мења памћење на такав начин да она номинално остане та иста историја. Зато је потреба за памћењем потреба за *одговарајућом* историјом – књижевном, политичком, културном“ (Ђегић, 2010: 92-93). За разлику од друштвеног памћења, право памћење, како Гордана Ђерић наводи, сачувано је у гестовима, навикама, памћењу тела и уопште његовом ћутањем, невербалном преносу (Ђегић, 2010: 92). Пошто је већина чланова изворних група и КУД-ова изводила исте плесове и у земљи матици, еквивалент фрагмента некадашњег живота одакле су Динарци дошли је још сличнији и реалнији, јер њихова тела и даље памте и невербално преносе поруку. Ипак не сме бити занемарена чињеница да фестивали и концерти као прилике за плес, како Марк Фори наводи, „имају своја правила друштвеног деловања [што је раније представљено], која, свесно или несвесно, усмеравају даљи развој [традиције]“ плесова Динараца у Војводини, па, самим тим, и њихове плесне праксе (Forry 2011: 95).

У раду „Посткомунистичко обнављање словеначког колективног памћења и националног идентитета“ Вероника Бајт пише да су наши појмови о историји створени социјализацијом, током свакодневног живота, као и учешћем у јавним ритуалима и церемонијама и да сви учествују у том друштвеном стварању сећања, иако је учешће неједнако. Друштвено стварање сећања је низ различитих начина грађења доживљавања прошлости. Само неки историјски описи добијају приступ у јавност и могу, у складу са тим, да постану доминантни (Бајт, 2009: 87). Постоје индивидуална сећања, која најчешће остају лична, и колективно памћење. Колективна сећања могу бити она која делимо са другим људима, али тако да не улазе у јавне дискурсе, а могу бити и јавна доминантна сећања које ствара и промовише држава (Бајт, 2009: 87-88).

„Држава“, како наводи Гордана Ђерић, „има институционалну моћ да заустави прошло да прође: она привилегује и 'оживљава' неке њене сегменте, осмишљава их, дефинише и редефинише, и по потреби их боји сентименталношћу, осећањем достојанства, херојства или мистерије. Јер је на памћењу, односно на држави која је власница памћења, да створи илузију јединствене прошлости и у њој нађе заједничке ослонце: да уједини генерације, претке и савременике, да 'криве' преобрати у 'невине' и обратно, да антиципира њихову вредност у новом времену и да за потребе тог новог времена стилизује прошлост, тј. неку од њених верзија“ (Ђерић, 2010: 94). Министарство за културу Републике Србије, Извршно веће АП Војводине и Покрајински секретаријат за образовање и културу Нови Сад потпомогли су организационо-финансијску стратегију поменутих плесних догађајима (фестивали, концерти) што показује њихову синхронизованост са политичким системом. Уочено је, дакле, да државна политичка стратегија има важну улогу, јер „државна политика заснива стратегије по којима се 'национална ствар' инкорпорира у 'државну ствар' [...] све што се поставља на ниво од националног значаја постаје приоритет на јавној платформи“ (Лукић-Крстановић 2004: 188).¹⁹⁴ Стога, будући да чини део политичке културе, јавно памћење има дуже трајање од појединачног или генерацијског (Вајт, 2009: 89). Дуња Рихтман-Аугуштин напомиње да свака обнова обичаја мање говори о самом обичају, а много више о људима који обнављају и о времену у којима се обнављају (Rihtman-Auguštin 2000:267). Пошто Динарци припадају маргинализованој групи, њима је важно учествовање у јавној сфери деловања, јер, захваљујући фолклорним елементима које уметничким приступом транспонују у колективно сећање, из сфере колективне интима прелазе у манифестну, односно, јавну, и на тај начин налазе своје место у новој културној средини – Војводини.

Сфера прећутног у етнокорологији и етномузикологији није још научно истражена. Етнокоролошка и етномузиколошка теренска истраживања подразумевала су увек избор казивача према критеријуму да је најбољи играч, певач или свирац. А шта је са осталим припадницима заједнице села или града? Истраживање у Војводини, међу казивачима са којима сам разговарала, нашли су се и поједини који нису били најбољи певачи и играчи, дакле учествовали су у плесним догађајима, али на молбу да ми покажу тј. одиграју шта се тада плесало, нису били вољни да то и ураде. Најчешћи

¹⁹⁴ Упућивање поруке путем сценског приказа је двосмерно, ка држави и ка друштвеном памћењу, тако да хипотетички улази и у национално памћење, али то остаје отворено питање за даља истраживања.

одговори је био „Не знам ти ја то“, „Не може се баба сад сетити“ или „Заборавила сам ти ја то“. Ипак, у појединим ситуацијама уочено је да није у питању заборављање, него да не желе и не могу да покажу како се некад играло. Оваква појава може да упућује на ћутање у смислу „емотивног удаљавања од неког проблема“ (Ђегић, 2010: 83). Тако постоје људи, који припадају Динарцима, а који имају потребу да своју несрећну прошлост забораве и не желе никаква сећања на њу.

Фолклор може да представља „најпогоднију област у којој ничу приче које, на индиректан и понекад симболичан начин, прорађују различите облике социопсихолошких ефеката и притисака које обични људи осећају према променама којима често не могу да сагледају ни узроке ни крајње последице“ (Antonijević 2010:70). Тако, може се рећи да Динарци имају и латентни циљ. Будући да су друштвено маргинализовани, разлог њиховог уласка у јавни културни дискурс могла би бити, поред одржавања супкултурног идентитета, и жеља да се прошли догађаји, ма колико непријатни били, очувају у активном сећању оних који нису били непосредни учесници (Pavićević, 2009: 119). Да ли ће у томе успети велико је питање, јер истраживање, за сада, показује супротно. Наиме, методом интервјуа испитана је и старија и млађа генерација испитаника који су истовремено и учесници поменутих плесних догађаја. На питање „Зашто учествују на фестивалу?“ старији испитаници су одговарали: „Да се не заборави где су нам корени“, „Да се не заборави одакле смо“, „Да покажемо ко смо“, „Да кажемо да смо живи“, док је млађа генерација учесника одговарала: „Да покажемо како знамо да играмо“, „Да се дружимо“, „Да путујемо“.¹⁹⁵ Ђорђе Павићевић је у тексту „Политичко памћење: нормални случај и патологије“ покушао да покаже како теорије које покушавају да повежу обавезу да се памти лоша и несрећна прошлост са обавезом да се успостави и чува одређена врста идентитета заснована на памћењу да то не успевају. „Проблем је“, како аутор текста наводи, „што се од памћења захтева превише, да буду конститутивно за идентитет и да успостави нормативне критеријуме процене морално значајног памћења. Не може нам помоћи ни идеја памћења као навике или памћења седиментираног у обичајима и навикама друштва (...)“ (Pavićević, 2009: 133-134).

¹⁹⁵ Анкетирана млађа генерација припада тзв. трећој генерацији миграната, односно они су унуци прве или друге генерације миграната која је рођена, школована и социјализована у Војводини. Поменута генерација прихвата „страну“ културу као своју и не осећају се инфериорно. Ипак, међу њима, а опет захваљајујући тзв. културним херојима, јавља се жеља да упознају културу и традицију својих родитеља, односно прародитеља, те се укључују у аматерска друштва и то трагање и жеља за оживљавањем етничитета и културе предака у литератури је познато као „интерес треће генерације“ (Више о томе у: Antonijević 2013: 67-69).

На крају, Динарци могу бити груписани у две веће групе за шта може послужити тартурска школа која се бави и тумачењем човека као знаковне творевине која води формулисању најопштијих принципа тзв. персонологије (или науке која проучава знакове и текстове понашања људи), а затим стварање на тој основи опште карактеристике типова и антрополошких група. Они разликују два типа личности:

1. оне која довршава означавање стварности – тзв. семиотизујући тип и
2. оне која такве поступке избегава – тзв. десемантизујући тип (Bužinjska, Markovski 2009: 276).

Дакле, у овом случају кад је реч о Динарцима, постоје они који памте, дакле семиотизујући, и они који заборављају, десемантизујући. Семиотизујући Динарци, према теорији тартурске школе, могу још бити подељени на оне који се концептуално понашају, дакле вреднују реалне ситуације, и оне који се ритуално понашају, односно стварају идеално понашање. Када се концептуално понашају њихова плесна пракса много је више национално обојена, јер извођењем *ужичког кола* симболички изражавају национални идентитет, док плесове земље матице који се играју на сцени можемо означити као симболе супкултурног идентитета. Као што је певање „на бас“, карактеристично по својој универзалности особина, било избор путем којег су се Срби избеглице из Босне и Херцеговине и Хрватске у новој средини удружили (Големовић 2002: 63), извођењем *ужичког кола* у приликама за плес као што су свадбе или друга весела јесте пут њиховог националног и културног уједињења. *Ужичко коло* се на тај начин може посматрати и као „обједињавајући елемент“ помоћу којег ће моћи потврђивати свој национални идентитет.¹⁹⁶

Плесови Динараца у Војводини постављени у средиште анализе у односу на Србе староседеоце и плесове из земље матице, свакако имају неке заједничке особине. Посматрајући њихове плесове, како и Оливера Васић закључује, примећује се да долази до „униформисања“ (наводници Оливере Васић), односно као да се разлике у игрању губе и да нестаје особеност њиховог извођења (Васић 2002: 47), што је последица „јачања процеса циркулације игара [...] та унификација се остварује посредством неких игара које се територијално шире, прелазећи с малим изменама из једне фолклорне зоне у другу“ (Ћорђевић 1968: 548). Иако се реализују у оквиру различитих плесних догађаја, односно, конситуација, они указују и на одређене структуре које су остале исте, упркос променама које су претрпели. Тиме су на неки начин очуване дистинктивне одлике

¹⁹⁶ Синтагма „обједињавајући елемент“ преузет од Димитрија О. Големовића (Големовић 2002: 63).

плесова етничких категорија, иако им се број плесова смањио (што је показано табеларним приказом плесова који су некада извођени у земљи матици и плесова који се изводе у Војводини).

На основу табеларног приказа плесова који су се некада изводили у земљи матици и у Војводини, може се закључити да је дошло до преображаја и смањења броја у њиховом репертоару.¹⁹⁷ Кордунаши у Војводини имају највећи плесова које изводе. После њих следе Личани, Далматинци – Буковчани, потом Крајишници, Банијци и, на крају, Херцеговци и Црногорци. Репертоар појединих етничких група састоји се од истих плесова са мањим изменама. До таквог закључка се дошло компаративним аналитичким сагледавањем плесова забележених у Војводини и оних који су дати у стучној литератури; тако нпр. плес *љељеново коло* које је Јелена Допуђа забележила у Херцеговини, данас у свом репертоару имају Крајишници или нпр. песму коју изводе Личани у Војводини „Мој је драги адвокат“, забележена је и као песма Далматинаца и сл.

У плесној пракси свих Динараца у Војводини срж кинетичког процеса чине покрети ногу. Покретање торза (горњег дела тела) уочен је у плесовима Кордунаша, Личана, Крајишника (Јањ, Гламоч, Грмеч) и Херцеговаца, док су покрет руку забележени у плесовима Кордунаша, Крајишника (Јањ, Гламоч), Херцеговаца и Црногораца.

Распоред играча у плесовима свих етничких категорија је по кружници, у виду затвореног (све етничке категорије) или отвореног кола (Крајишници, Херцеговци и Црногорци). Формацију полукруга имају Крајишници (Јањ, Купрес) Личани, Црногорци, док формацију тзв. змије садрже поједини плесови Личана, Крајишника, Банијца. Паровни плесови су карактеристични за Кордунаше, Личане, Крајишнике (Јањ, Уна, Гламоч), Буковчане, Банијце, Херцеговце и Црногорце, док за Крајишнике (Грмеч, Купрес и Ливно) нису.

Путање кретања су разноврсне. Ипак може се запазити да прелажење простора улево имају сви сем Херцеговаца и Црногораца. Ова два правца, у леву страну и у десну, су најучесталија, а интересантна је чињеница да Бугари, Грци, Македонци, Албанци, Црногорци, Херцеговци, Срби до линије ушће Неретве-ушће Босне воде коло удесно, док Хрвати, Словенци, Муслимани, као и Срби западно од поменуте линије

¹⁹⁷ Слична ситуација десила се и кад су упитању плесови Румуна о чему је писала Анка Ђурђеску још 1968. године (Ђурђеску 1968: 547-548).

воде коло улево.¹⁹⁸ Летарална симетрија је присутна код свих етничких категорија, осим код Херцеговаца и Црногораца код којих се јавља сагитална симетрија. Простор за десном руком током играња прелазе Крајишници (Купрес), Херцеговци и Црногорци у Војводини. „Изломљену“ путању кретања имају Крајишници (Јањ, Уна, Ливно, Грмеч), Далматинци (Буковчани) и Херцеговци. Кретање улево или удесно два такта и један такт у којем се игра у супротну страну заступљено је код свих осим у плесовима Банијаца у Војводини. Парови се током играња могу кретати заједно по кружници (Крајишници (Уна, Јањ), Буковчани и Црногорци) или у паровима око заједничке осе (Кордунаши, Личани, Буковчани, Банијци, Црногорци), а могу играти и у месту (Крајишници (Гламоч)).

У базичне облике кретања спадају и окрети. Окрет тела у простору највише се јавља код Кордунаша, потом мање код Личана, Крајишника (Јањ, Гламоч) и Буковчана, а спорадично код Крајишника (Уна, Купрес), Банијаца и Црногораца. Комбинацију окрета и корака у простору најчешће изводе Кордунаши, ретко Личани, а спорадично Банијци, Крајишници (Гламоч и Уна) и Црногорци. Окрети у скоку јављају се у плесовима Крајишника (Грмеч, Гламоч, Јањ, Уна), Буковчана и Херцеговаца, а заокрети код Херцеговаца и Крајишника (Грмеч, Ливно, Уна).

У свим плесовима Динараца у Војводини заступљен је дистрибутивни ритмички систем са дводелном метричком организацијом. Истраживањем ритма и метра у плесовима Динараца у Војводини издвојено је неколико метроритмичких типова и образаца на основу којих се може закључити да су анализирани плесови грађени од двосложне, тросложне или четворосложне метричке стопе или пак комбинацијом неке од њих.¹⁹⁹ Највише плесова грађено је на основу спондеја, аугментативног облика анапеста или аугментативног облика јоника малог/молског (метроритмички типови 1, 2 и 3). После њих следи идеално заступљен анапест и комбинација спондеја и анапеста (метроритмички типови 4 и 5). У аналитичком сагледавању метроритмичких образаца представљени су модификовани јамб, диспндеј и комбинација диспндеја и аугментативног анапеста који су уочени у више плесова те тиме сврстани и као метроритмички типови (метроритмички типови 6, 7 и 8). Представљени метроритмички обрасци као што се у табели може приметити заступљени су у по једном или два плеса, те због тога не могу бити дефинисани као типови и углавном представљају

¹⁹⁸ О правцима кретања кола писали су Иван Иванчан (Ivančan 1964: 19; Ivančan 1971: 33), Оливера Младеновић (1973: 99-100), Гордана Рогановић (2012).

¹⁹⁹ Видети табелу метроритмичких типова у прилогу.

комбинације образаца што је последица броја тактова у плесу; нпр. ритмички образац две четвртине после којих следе три половине и ритмички образац две четвртине после којих следе четири половине разликују се у броју тактова (први има четири такта, док други има пет) (Табела метроритмичких образаца, редни број 1 и 2).

Исто тако, закључено је да уколико се посматра метричка пулсација у односу према начину извођења и акцентовању појединих покрета, онда је метроритам тај који даје посебан карактер и печат одређеном плесу. Тако, нпр. плес *'Ајд' на лево, брате Стево* имају у свом репертоару и Кордунаши и Личани у Војводини, међутим ако се анализира метроритам обрасца корака уочава се разлика у првом делу плеса у којем су четири узастопна аугментативна анапеста у обрасцу корака који изводе Кордунаши и комбинација диспондеја и аугментативног анапеста кад је у питању образац корака који изводе Личани и сл.

На основу свега до сада реченог, може бити закључено да метроритам плесова има различите функције:

- а) конструктивну,
- б) изражајну и
- в) означитељску.

Будући да се најчешће метроритмички обрасци на нивоу игре (покрети ногу, покрети колена или руку) и музике за игру (певана и свирана мелодијска линија) међусобно разликују добија се на сложености плесова, иако на први поглед делују једноставни, што се, такође, може назвати својеврсним „обогаћењем“, попут тзв. звучног обогађења, које је дефинисао Димитрије Големовић.

Анализом корака установљено је да, иако се простор прелази много више у леву страну (Васић 2002: 50), скоро једнаку заступљеност имају кораци у месту у односу на остале врсте корака. Кораци у месту су у отприлике пропорционалном броју у комбинацији са кораком косо лево напред или право напред, односно косо десно напред или право напред кад су у питању Херцеговци и Црногорци. Поменута пропорционалност не чуди јер је последица начина извођења образаца корака. Наиме, скоро увек после одиграног корака косо лево напред, следи корак у месту. Однос корака бочно лево и бочно десно може бити различит. У плесовима Банијаца, Кордунаша, Личана, Буковчана и Крајишника (Купрес) однос је пропорционалан, у плесовима Крајишника (Гламоч и Грмеч) двоструко више име корака бочно лево, код Крајишника (Уна) постоје само кораци бочно лево, а у плесовима Крајишника (Јањ) и

Црногораца има само корак бочно десно. У плесовима Крајишника (Ливно) и Херцеговаца ови кораци се не појављују.

Референтне дужине корака у зависности од етничке категорије су различите, а има и оних које се подударају. У плесовима Кордунаша, Личана, Буковчана, Херцеговаца и Крајишника (Гламоч и Грмеч) дужина корака је 10 цм – 30 цм. Дужина корака у плесовима осталих Крајишника је 15цм до 25 цм, иста је и код Црногораца, једино референтна вредност дужине корака Банијаца је најмања и креће се између 5 цм и 15 цм. У свим плесовима јављају се скраћења и продужења у односу на референтне вредности дужине корака.

У раду „Заједничке особине играчког наслеђа Динараца у Војводини“ Оливера Васић наводи да је снажно играње одлика играња оба пола и свих досељеника (Васић 2002: 50). Када се посматра плесање Динараца у Војводини заиста се има тај утисак ако се пореди са плесањем Срба староседелаца. Међутим, лабанотација и аналитичко сагледавање покрета и начина играња, односно интензитета током извођења плесова показало је да интензитет варира међу етничким категоријама. Наиме, код Кордунаша, Банијаца, Личана, Крајишника (Купрес), Црногораца доминира средњи интензитет извођења, док код Крајишника (Уна, Грмеч), Буковчана, Херцеговаца доминира јак (*f*). Једнак број плесова који се изводе у јаком, односно средњем интензитету имају Крајишници (Јањ, Гламоч, Ливно), а има и оних плесова који се изводе врло слабог интензитета (*mp*) као што су плесови Крајишника (Јањ, Уна, Ливно, Грмеч).

„Феномен аритмичности у ритмичности“, како га је назвала Љубица Јанковић (Јанковић 1968: 25), јавља се и у већем броју примера плесова које изводе Динарци у Војводини. Ауторка рада у којем се бави овим феноменом објашњава да поменута појава „уноси специфичну драж у играње које тече неометано, лако и природно, пружајући играчима све веће уживање“ (Јанковић 1968: 25). Казивачи нису тога свесни и свакако би ову појаву требало детаљније истражити.

Иако је прва асоцијација на плесове Динараца глуво коло, анализом се установило да Банијци, Херцеговци и Црногорци Војводини немају овакав начин плесања. Заједничка карактеристика свих етничких категорија јесте да у свом репертоару имају игре уз мелоритмички организован звук (песму). Певање „на бас“ заступљено је код свих етничких категорија сем Банијаца, Херцеговаца и Црногораца који своје песме изводе старијим стилем певања „на глас“. Кад су у питању игре уз мелоритмички организован звук (вокално-инструменталне мелодије) оне се налазе само

у репертоару Личана (песма и тамбура четворожица) и Далматинаца (песма и усна хармоника). Игре уз мелоритмички организован звук (инструменталне мелодије) имају Кордунаши (тамбура четворожица), Личани (тамбура четворожица) и Банијци (тамбура трожица и усна хармоника).

Поред представљених карактеристика играчких и музичких параметара плесова као заједничких одлика за одређене етничке категорије, анализом свих за сада расположивих вернакуларних плесова Динараца у Војводини дефинисане су и њихове поједине дистинктивне одлике.

У плесовима Кордунаша у Војводини уочени су покрети ногу у којима јачина покрета креће „од горе“, као и геста ниско са савијеном ногом до чланка, под називом „кружење ноге“. Запажена је латерална симетрична и асиметрична путања кретања у различитом броју тактова, као доминантна одлика плесова Кордунаша у Војводини, при чему је веће прелажење простора у леву страну. Следећа карактеристика у њиховим плесовима јесте скок са једне или обе ноге на обе ноге истовремено. Плесови Кордунаша у Војводини су најчешће једноделни у којима се формалне јединице игре на нивоу фразе и дела једнако третирају. Такође, постоји фразирање које се одвија у оквиру два такта, али се **Део** на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује у односу на музику за игру, што показује међузависност игре и музике за игру. Анапест у аугментативном облику је најзаступљенији, а акцентовање се јавља код гести, у оквиру завршног такта или на почетку обрасца корака. Музика за игру испољава се у виду певања, новијим стилем, тзв. певање „на бас“ и свирања на тамбури четворожици.

У плесовима Личана у Војводини јачина покрета креће „од доле“ и има улогу идентификатора, тако да поменути параметар управо чини једну од њихових дистинктивних одлика. Личани у Војводини једини изводе гесту ниско са савијеном ногом до чланка у комбинацији са гестом напред. У плесовима Личана у Војводини двосложна метричка стопа спондеј у свом основном облику је најучесталија. Акцентовањем појединих корака (на почетку обрасца корака или у виду наглашавања промене путање кретања), али и врло учесталим латерално симетричним кретањем постиже се разноврсност и динамичност у извођењу. Музика за игру испољава се у виду певања „на бас“ и свирања на тамбури четворожици.

За Далматинце у Војводини карактеристично је поред држања за руке спуштено доле, и држање за лактове, кад су парови у питању, и укрштено позади у колу. За њих је, такође, карактеристична „изломљена“ путања кретања и имају ниске кораке, што је

последница хватања залета за подизање девојке. Од гести, карактеристичне су гесте ниско напред и назад са савијеном ногом до изнад чланка које се јављају при поскоцима; кад се поскок изводи напред, онда је геста назад и обрнуто, кад се поскок игра назад, геста је напред. Исто тако, јавља се и тзв. клизајућа геста. У односу на референтну вредност дужине корака у плесовима јављају се само скраћени кораци и то обе варијанте и скраћено и дупло скраћено. Музика за игру је најчешће певање „на бас“ и у једном плесу мелодија за игру је изведена поред певања и на усној хармоници.

За Крајишнике у Војводини најкарактеристичнија су *глува кола* у којима се најчешће јавља „изломљена“ путања кретања. Јако играње је веома заступљено, а акцентовање покрета јавља се и као појединачно и у виду динамизације играчког обрасца као *cresenda* и *decresenda*. У појединим плесовима јавља се и уједначена пулсација покрета руку у виду метричке стопе дипирих. Занимљив је и покрет тела лево-десно између извођења играчких образаца, током којег играчи стоје у месту – тзв. лилање или гегане. Гесте косо лево напред и косо десно напред које су ближе земљи (кад је у питању извођење од стране мушкарца) и сасвим близу земље (кад је у питању извођење од стране жене), представљају једну од одлика извођења плесова Крајишника у Војводини. Уочена је и геста под називом „кружење ноге“ коју имају и Кордунаши у Војводини, али је код Крајишника она са савијеном ногом до чланка која се образује у већем луку, при чему слободна нога може да иде и до изнад чланака или до колена, у зависности од издржљивости и јачине мушкараца. Равномерно пулсирање четвртина током играња је, такође, карактеристика плесова Крајишника у Војводини.²⁰⁰ Форма образаца покрета је најчешће једноделна, у којој се формалне јединице на нивоу фразе и нивоу дела паралелно третирају. Јавља се и **Део** на вишем нивоу, као формална јединица, манифестује се у односу на музику за игру, тако да се тек понављањем двотактних целина на играчком нивоу обликује целокупни играчки део, што значи да музичке компоненте одређују заокружену целину игре. Звучно обогаћење у музици за игру током певања постиже се увођењем трећег гласа, најчешће на крајевима мелопоеетских целина, у каденци, у виду „цикобаса“.

Поред затвореног и отвореног кола, Банијци у Војводини играју у пару, четворкама и пару у средини полукруга. Повезивање играча као њихова карактеристика јесте за руке у висини рамена, и, кад је пар у питању, за рамена, али мушкарац може да

²⁰⁰ Иван Иванчан наводи равномерно пулсирање четвртина као основни ритмички образац који се најчешће јавља у плесовима тзв. динарске зоне (Ivančan 1971: 38).

држи жену и за плећке или за део руке испод лакта. Исто тако, повезивање извођача у колу је такво да мушкарци и жене нису равномерно распоређени, него неколико мушкараца стоје један до другог, потом неколико жена и тако наизменично. Као особеност извођења појединих плесова истиче се вијугава путања кретања у оквиру које се повремено деси да појединац загази мало више према центру повлачећи и остале играче крај себе и образујући на тај начин улубљено коло. Антифоно певање је заступљено у њиховој плесној пракси у оквиру којег се у интегралном тексту песме могу уочити два различита поетска садржаја. Певање се изводи у старијем стилу „на глас“. Специфичност мелодијске компоненте плесова Банијаца у Војводини јесте изразита доминантност звучно препознатљивог интервала умањене терце што је и иначе звучна карактеристика Банијаца. Мелодије су најчешће засноване на сложеном хроматском тонском низу октавног распона од финалиса па навише, са стабилном великом секундом између финалиса и хипофиналиса. Поред певања, музика за игру се испољава и у виду свирања на тамбури трожици и усној хармоници.

У плесовима Херцеговаца у Војводини доминирају кораци у месту, док бочних корака нема. Плесови су једноделне форме. Певање се изводи једногласно, сменом солистичких и групних деоница. У песмама се јављају рефрени припевни или комбиновани рефрен – упевни и припевни. Мелодије песама се изводе у обиму чисте квинте, а има и оних код којих је мелодијска линија сведена на комбинацији три тонске висине од хипофиналиса до сниженог другог тона тонског низа.

У плесовима Црногораца у Војводини преовладавају кораци косо десно напред. Карактеристична је најчешћа употреба гесте ниско косо лево напред са савијеном ногом до чланка или до испод колена што је последица карактеристичног поскока. **Делови** као формалне јединице на вишем нивоу манифестују се у односу на музику за игру. Током играчког обрасца образац корака и музика за игру имају исти број тактова, али се на формалној основи јавља неподударност унутрашње структуре обрасца корака и музике за игру, што, такође, представља вид богаћења поступака којима се народни стваралац служи при обликовању разноврсних форми. Темпо извођења је спорији у односу на остале плесове Динараца у Војводини. Песме Црногораца у Војводини припадају темперованом систему у којима је појава да се осмерац симетричне структуре 4, 4 излаже тако да се прво отпева други чланак стиха, па потом стих у целини карактеристична за вокалну праксу Црногораца у Војводини.

Пјер Бурдије развија концепт хабитуса, као теоријско-методолошку категорију, „у настојању да превазиђе опозицију друштва и појединца, између културе као скупа унапред датих норми и правила и индивидуалних ставова и понашања, укратко, између објективизма и субјективизма“ (Ivanović 2010: 28-30). Стога, Бурдије појединца у одређеној култури не посматра као преносиоца норми које му се намећу од стране средине у којој живи, него га посматра као субјекта који је укључен и који проживљава друштвене и културне процесе (Rašić 2014: 53).²⁰¹ Те субјективне структуре опажања, знања и понашања које сваки појединац стиче кроз праксу, односно живећи у одређеној социо-културној средини, Бурдије назива „хабитус“ (Ivanović 2010: 30). Као пример може се дати већ наведене речи Слободанке Рац која каже: „Мој рад се заснива на поштовању фолклорне традиције српског народа у свим сегментима, а прилагођених теми, нарушавајући је само толико колико је неопходно и не мења јој суштину. Истргнута из свог амбијента, самим тим је већ настала промена, али не она која уништава и квари. Само следити наслеђе, поштовати га, приредити га за сцену и ништа више“ (Лакић, Рац 2010: 74-75).²⁰² Будући да се хабитус развија кроз проживљено искуство у одређеној социо-културној средини, неминовна је промена коју Слободанка Рац која живи у Војводини истиче (подвучен део цитата) и које је свесна. Ово је један од примера који доводи до закључка да је плесна пракса условљена хабитусом.

У случају Динараца у Војводини плесови се посматрају као структуре. Динарци у Војводини уче и изводе своје плесове као појединци и као припадници одређене групе, односно етничке категорије, и на тај начин стварају хомогени хабитус који је културно условљен и који је, како запажа Зорица Ивановић, углавном карактеристичан за традиционална друштва, али не и за модерна (Ivanović 2010: 36). То значи да постоји потпуна сагласност између система вредности који намеће традиционално друштво и вредности појединца. На тај начин се формира репертоар плесова које изводи једна друштвена група, односно у овом случају етничка категорија, конструишући тако своју плесну праксу.

Вернакуларни плесови Динараца у Војводини изводе се у новом контексту, али се темеље на наративима сећања. Заборав и сећање представљају веома важан психолошки и когнитивни пар (Antonijević, 2009: 256). Постоје плесни догађаји у

²⁰¹ Лоран Обер је сличног мишљења када каже да „музика нипошто није генетска датост, већ увек последица извесних културних тековина“ (Ober 2007: 21).

²⁰² Подвукла В.К.

којима Динарци учествују и колективно преносе део прошлости и интегрисање људи у заједницу на такав начин чини „ранију 'технологију' архивирања знања“ (Antonijević, 2009: 259). Поједине институције и појединци који верују да ће својим учинком, способношћу и знањем ублажити да се сећање на несрећну прошлост Динараца не избрише и „да се сачува од заборава“, јесу „кључари нашег памћења“ (Rihtman-Augustin, 2000: 208). Ипак, да ли је довољан број „кључара“, односно, семиотизујућих људи који се ритуално понашају и колико ће се и на који начин сећање даље преносити и мењати?

5. ЛИТЕРАТУРА

Antonijević, Dragana. 2009

„Povodom Levi-Strosovog koncepta 'motiva zaborava'“. *Strukturalna antropologija danas (tematski zbornik U čast Kloda Levi-Strosa)*. Ur. dr Dragana Antonijević. Beograd: Srpski genealoški centar; Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta; Etnološka biblioteka. 246-295.

Antonijević, Dragana. 2010

Ogledi iz antropologije i semiotike. Beograd: Srpski genealoški centar.

Антонијевић, Драгослав. 1986

„Методологије теренског истраживања фолклора.“ *Рад 31. конгреса СУФЈ, Радовиш (1984)*. Ур. Цветанка Органџева. Скопје: СУФЈ и Удружење фолклориста Македоније. 237-242.

Бајић, Весна. 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, рукопис). Ментори: др Димитрије О. Големовић и др Оливера Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

Бајић, Весна. 2006а

„Обликовање кола у три у Босни и Србији.“ *Дани Владе С. Милошевић: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука. 91-101.

Bajt, Veronika. 2009

„Postkomunističko obnavljanje slovenačkog kolektivnog pamćenja i nacionalnog identiteta.“ *Pamećenje i nostalgija. Neki prostori, oblici, lica i naličja*, ur. Gordana Đerić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 83-114.

Bandić, Dušan. 1997

Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko. Beograd: Biblioteka XX vek.

Bakka, Egil. 2001

„The polka before and after the polka.“ *Yearbook for traditional music*. Vol. 33, ICTM. Ur. Dieter Christensen and Stephen Wild. Los Angeles: University of California. 37-47.

Bakka, Egil. 2005

„Dance Paradigms: Movement Analysis and Dance Studies.“ *Dance and Society*. Ur. Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton i László Felföldi. Budapest: European folklore institute. 72-80.

Bakka, Egil. 2007

„Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries.“ *Dance structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Ur. Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Budapest: Institute for musicology of the Hungarian academy of sciences. 103-112.

Бандић, Душан. 2004

Народна религија Срба у 100 појмова. Београд: Полит.

Bezić, Jerko. 1990

„O folklornoj glazbi Like.“ *Rad 37. kongresa SUFJ, Plitvička Jezera* (1990). Ur. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Društvo folklorista Hrvatske. 8-14.

Билић, Игор. 2010

Орско наслеђе колонизованог динарског становништва у околини Кикинде (дипломски рад, рукопис). ментор: др Оливера Васић, ред. проф. Кикинда: Висока школа струковних студија за образовање васпитача.

Birešev, Ana. 2010

„Nove francuske sociologije.“ *Treći program*, časopis Radio Beograda. Br. 146. Ur. Predrag Šarčević. Beograd: RDU Radio-televizija Srbije. 9-32.

<http://www.radiobeograd.rs/download/Casopis/broj146link.pdf> 12. 11. 2012.

Bužinjska, Ana; Mihal Pavel Markovski. 2009

Književne teorije XX veka. Beograd: Službeni glasnik.

Букуров, др Бранислав. 1957

Порекло становништва Војводине. Нови Сад: Матица српска.

Букуров, др Бранислав. 1995

Послератно насељавање Војводине – методи и резултати демографске анализе насељавања у Војводини у периоду 1945 – 1981). Нови Сад: Матица српска.

Burdije, Pjer. 1998

„Društveni prostor i simbolička moć.“ (prevod s francuskog Milica Pajević) *Interpretativna sociologija; sociološka hrestomatija*. Ur. Ivana Spasić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 143-158.

Burdije, Pjer. 1999

Nacrt za jednu teoriju prakse. Tri studije o kabilskoj etnologiji. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Burdije, Pjer. 2004

„Habitус i prostor stilova života.“ *Kultura*, br. 109/112, sv. 1. Ur. dr Jelena Đorđević. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. 131–170.

Васић, Оливера. 1984

Истраживања. Ваљевска Колубара, етномузикологија и етнокореологија. Ваљево: Народни музеј – Ваљево.

Васић, Оливера. 2002

„Заједничке особине играчког наслеђа Динараца у Војводини.“ *Дани Владе С. Милошевић: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 39-51.

Васић, Оливера. 2003

„Надмоћ немих игара у орском наслеђу Босне и Херцеговине.“ *Дани Владе С. Милошевић: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 29-42.

Васић, Оливера. 2005

„Заједничке особине играчког наслеђа Динараца у Војводини.“ *Етнокореологија. Опстајање*. Београд: Арт График.

Васић, Оливера. 2007

„Основни играчки обрасци у Босни и Херцеговини.“ *Дани Владе С. Милошевић: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 5-16.

Васић, Оливера. 2011

„Коло – природна етапа у развоју народне игре, или истицање националне припадности.“ Рукопис.

Васић, Оливера. 2011а

„Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу.“ *Србија, музички и играчки дијалекти*. Ур. др Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности. 91-178.

Васић, Оливера. 2011б

Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу. Београд: Факултет музичке уметности.

Васиљевић, Миодраг. 1960

Народне мелодије лесковачког краја. Београд: Издавачка установа „Научно дело“.

Vidaković, Sofija. 2002

„Kolo u Potkozarju: Igra i pjesma.“ *Дани Владе С. Милошевића: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 23-30.

Vidović, Branka. 1987

„Aerofoni i kordofoni instrumenti na području Nevesinja.“ *Zbornik radova 34. kongresa SUFJ*, Tuzla (1987). Ур. mr Miroslava Fulanović-Šošić. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine. 503-506.

Vidović, Branka. 1988

„Organološka istraživanja na području Ljubinja.“ *Zbornik radova 35. kongresa SUFJ*, Rožaje (1988). Ур. dr Vuk Minić. Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore. 389-394.

- Вујаклија, Милан. 2006
Лексикон страних речи и израза. Београд: Просвета.
- Вујановић, Ана. 2007
Doksicid s-TIU / 4. Fundametalističko mapiranje savremenih teorija izvođačkih umetnosti. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Вујчин, Љубомир. 1998
„Народне игре Срба из Кордуна.“ *Народне игре Србије. Народне игре Ханске области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна. Грађа*, свеска 14. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности. 35-79.
- Vučetić, Radina. 2013
Život u socijalizmu (1945-1980). Београд: Kreativni centar.
- Генеп, Арнолд ван. 2005
Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ћорѓеску, Анка. 1968
„Еволуција народне игре и методика њеног испитивања у садашњим друштвеним условима.“ Рад 8. конгреса СФЈ, у Дорјану (1966). Ур. др Кирил Пенушлиски. Скопје: СУФЈ. 547-551.
- Giurchescu, Anca. 1989
„A Qusetion of Method: Contextual Analysis of Dancing at the Vlachs 'Hora' in Denmark.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ур. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 34-43.
- Giurchescu, Anca; Torp, Lisbet. 1991
„Theory and Methods in Dance Research: a European Approach to the Holistic Study of Dance.“ *Yearbook for traditional music*. Vol. 23, ICTM. Ed. by Dieter Christensen. New York: Columbia University. 1-10.
- Giurchescu, Anca; Kröschlová, Eva. 2007
“Theory and Method of Dance Form Analysis.” *Dance structures. 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. 21-52.
- Golemović, Dimitrije O. 1981
Dvoglasno pevanje novije seoske tradicije. Београд: autorsko izdanje.
- Големовић, Димитрије О. 1984
„Народни музичар Крстивоје Суботић.“ *Ваљевска Колубара (етномузикологија и етнокореологија)*, Истраживања I. Ваљево: Народни музеј – Ваљево. 9-153.
- Golemović, Dimitrije O. 1987

„Zvučno 'obogaćenje' u srpskoj narodnoj instrumentalnoj muzici.“ *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Ur. dr Dragoslav Dević. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. 49-59.

Golemović, Dimitrije O. 1995
Muzička tradicija Crne Gore. Podgorica: Pergamena.

Golemović, Dimitrije O. 1997a
„Narodna pesma kao melopoetska zajednica.“ *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek. 5-22.

Golemović, Dimitrije O. 1997b
„Narodna pevanje između improvizacije i postojanosti.“ *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek. 57-82.

Големовић, Димитрије О. 1997в
Народна музика Југославије. Београд: Музичка омладина Србије.

Големовић, Димитрије О. 2000
Рефрен у народном певању од обреда до забаве. Београд: Реноме – Бијељина и Академија умјетности – Бања Лука.

Големовић, Димитрије О. 2001
„Цикобас и фобурдон“. *Дани Владе С. Милошевића: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 67-81.

Големовић, Димитрије О. 2002
„Традиционална народна песма као симбол новог културног идентитета (на примеру праксе југословенских ратних избеглица).“ *Звук, интернационални часопис за музику*, бр. 19. Ур. др Мирјана Веселиновић-Хофман. Београд: Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар. 57-65.

Golemović, Dimitrije O. 2006
„Odnos funkcije i forme u narodnom pevanju.“ *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek. 61-81.

Golubović, Zagorka. 2006
„Doprinos Pjera Burdijea humanizaciji društvenih nauka.“ *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuća*. Ur. Nemanjić Miloš i Spasić Ivana. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju; Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. 7-10.

Група аутора (БИЛТЕН). 2007
„Нашем роду и потомству.“ *Билтен*. Бачка Топола: СКЦ „Вук Стефановић Караџић“. 1-16.

Damjanović, Gordana. 1985
„Kordunaško prelo u Čonoplji“. U: *Zbornik radova 32. kongresa SUFJ*, Sombor. Ur. Magdalena Veselinović Šulc. Novi Sad: SUFJ. 35-40.

Damjanović, Gordana. 1990

„Narodno stvaralaštvo iseljenika s kordunaškog područja u Bačkoj.“ *Rad 37. kongresa SUFJ, Plitvička Jezera* (1990). Ur. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Društvo folklorista Hrvatske. 21-24.

Дворниковић, Владимир. 2000

Карактерологија Југословена. Фототипско издање из 1939. Београд: Просвета.

Девих, Драгослав. 1986

Народна музика Драгачева – облици и развој. Београд: Факултет музичке уметности.

Deniker, Joseph. 2011

“Species, and the ‘Northern Race’” (Part 1)

<http://etherwave.wordpress.com/2011/05/04/joseph-deniker-species-and-the-northern-race-part-1/>

Dokmanović, Jasminka. 1981

„Analiza refrena dužih od pevanog stiha u narodnim pesmama Srbije.“ *Zvuk*. Br. 4. Ur. dr Zija Kučukalić. Sarajevo: SOKOJ. 69-79.

Dopuđa, Jelena. 1951

„Sistem razvrstavanja narodnih igara (plesova) Bosne i Hercegovine – po oblicima.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklor*, br. 1. Ur. Cvijetko Rihtman. Sarajevo: Institut za proučavanje folklor. 21-31.

Dopuđa, Jelena. 1953

„Narodne igre Kupreškog Polja.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklor*, br. 1. Sarajevo: Institut za proučavanje folklor. 101-200.

Dopuđa, Jelena. 1955

„Narodne igre s područja Jajca.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklor*, br. 1. Sarajevo: Institut za proučavanje folklor. 5-42.

Dopuđa, Jelena. 1963

„Pregled narodnih igara Hercegovine.“ *Rad 9. kongresa SUFJ*, Mostar, Trebinje. Ur. dr Jovan Vuković. Sarajevo: SUFJ. 83-93.

Dopuđa, Jelena. 1973

„Prenošenja i uticaji narodnih igara iz drugih područja na igre teritorije Bosne i Hercegovine.“ *Rad 18. kongresa saveza folklorista Jugoslavije*, Bovec (1971). Ljubljana: SUFJ. 162-167.

Dopuđa, Jelena. 1976

„Pregled narodnih igara (plesova) u području opštine Čapljina.“ *Rad 21. kongresa SUFJ*, Čapljina (1974). Ur. Cvjetko Rihtman. Sarajevo: SUFJ. 51-58.

Допуђа, Јелена. 1980

„Преглед главних типова народних игара у Босни и Херцеговини.“ *Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине*. Сарајево: Земаљски музеј Босне и Херцеговине. 43-72.

- Допуђа, Јелена. 1982
 „Обредне игре у народном стваралаштву Босне и Херцеговине.“ *Народно стваралаштво – Folklor*. Год. XXI, св. 81. Ур. др Душан Недельковић. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије. 32-36.
- Dopuđa, Jelena. 1986
Narodni plesovi – igre u Bosni i Hercegovini. Sarajevo: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Dunin, Elsie. 1989
 „Dance Events as a Means to Social Interchange.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 30-33.
- Ђерић, Грдана. 2008
 Predgovor za *Intima javnosti: okviri predstavljanja, narativni obrasci, strategije i stereotipi konstruisanja Drugosti u upečatljivim događajima tokom razgradnje bivše Jugoslavije: štampa, TV, film*. Ur. Gordana Đerić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 7-12.
- Ђерић, Грдана. 2010
 „Знање, pepeo и праш. Улога књижевне критике у југословенском памћењу.“ *Прошлост и садашњости: Прилози преносу сећања кроз време*. Ur. Gordana Đerić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 87-114.
- Ђорђевић, Јелена. 2009
Postkultura. Uvod u studije kulture. Beograd: Clio.
- Ђорђевић, Тихомир. 1907
 „Српске народне игре.“ *Српски етнолошки зборник*, IX. Београд: Српска краљевска академија. 1-89.
- Eriksen H. Tomas. 2004
Etnicitet i nacionalizam. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Жикић, Бојан. 1997
Антропологија Едмунда Лича. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Жикић, Бојан. 2012
Мисао, култура, идентитет. Београд: Српски генеалошки центар; Етнолошка библиотека.
- Закић, Мирјана. 2008
 „Контекст – конситуација – текст.“ *Дани Владе С. Милошевића* (зборник радова са међународног научног скупа, 10-11. април 2008. године). Ур. др Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске. 215-227.
- Земцовский, Изалий И. 1973

„Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса).“
Музыкальные инструменты и инструментальная музыка I. Москва: Советский композитор. 128-131.

Doruđa, Jelena. 1986

Narodni plesovi – igre u Bosni i Hercegovini. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

Закић, Мирјана. 2009

Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоситочне Србије. Етномузиколошке студије – дисертације. Свеска 1. Београд: Факултет музичке уметности.

Zhivkov, Torod; Shturbanova, Anna. 1989

„Dance Event: Complex Cultural Phenomenon.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 110-114.

Ivanović, Zorica. 2010

„Кућа као 'knjiga' која се чита телом. Културна концептуализација простора у теорији Пјера Бурдијеа.“ *Антропологија*, br. 10, sv. 2. Ur. prof. dr Miloš Milenković i prof. dr Danijel Sinani. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet; Institut za etnologiju i antropologiju. 25-52.

Ivančanan, Ivan. 1955

25 музичких записа из околице Госпића, ZIF rkp. Zbirka N 183.

Ivančan, Ivan. 1964

Narodni plesovi Hrvatske. Zagreb: Savez музичких друштава Hrvatske.

Ivančan, Ivan. 1971

Folklor i scena. Priručnik za rukovodioce folklornih skupina. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Ivančan, Ivan. 1986

Narodni plesni obiĉaji Banije i Pounja. Zagreb: Kulturno-prosvetni sabor Hrvatske.

Ivančan, Ivan. 1981

Narodni plesovi i igre u Lici. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Ivančan, Ivan. 1982

Narodni plesovi Dalmacije III. Od Trogira do Karlobaga. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske – Zagreb.

Ivančan, Ivan. 1990

„Narodni plesni obiĉaji Like.“ *Rad 37. kongresa SUFJ, Plitviĉka Jezera* (1990). Ur. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Друштво folklorista Hrvatske. 28-31.

Ivkov, Vesna. 2009

Oj, ojkanе, pjesmo moja mila. Ojkanje – savremen vojvodanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske. Sombor: Gradski muzej Sombor.

Ivkov, Vesna. 2012

Komparativna proučavanja tradicionalnih instrumentalnih melodija Srba u Bačkoj (doktorska disertacija, rukopis). Mentor: dr Nice Fracile, red. prof. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad.

Илијин, Милица. 1963

„Шетна кола.“ *Народно стваралаштво – Folklor*, св. 5. Ур. др Душан Недељковић. Београд: Орган СУФЈ. 355-359.

IFMC Folk Dance Study Group. 1974

„Fondation for the analysis of the structure and form of folk dance. A syllabus.“ *Ethnomusicology*. Vol. 6. Journal of the IFMC. 115-135.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1934

Народне игре I. Београд: ауторско издање.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1937

Народне игре II. Београд: ауторско издање.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1939

Народне игре III. Београд: ауторско издање.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1947

Народне игре IV. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1949

Народне игре V. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1951

Народне игре VI. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1952

Народне игре VII. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица; Јанковић, Даница. 1964

Народне игре VIII. Београд: Просвета.

Јанковић, Љубица. 1968

Проблем и теорија појединачне ритмичности у ритмичности целине извођења орске игре и мелодије. Београд: Српска академија наука и уметности.

Jakovljević, Rastko. 2012

„The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music Between Tradition and Dissolution.“ *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*. no. 8. Ur. Akademik Dejan Depsić, dr Jelena Jovanović i dr Danka Lajić-Mihajlović. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts. 297-312.

Каеплер, Адријена. 1991

„American Approaches to the Study of Dance.“ *Yearbook for traditional music*. Vol. 23, ICTM. Ed. by Dieter Christensen. New York: Columbia University. 11-21.

Карин, Весна. 2008

„О новијој вокалној традицији Крајишника у банатском селу Наково.“ *Дани Владе С. Милошевића* (зборник радова са међународног научног скупа). Ур. др Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске. 21-29.

Карин, Весна. [-]

„Плесна пракса Личана у Војводини – континуитет и промене (Студија случаја сценског наступа КУД „Марко Орешковић“ из Бачког Грачаца.“ *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. (зборник са научног скупа). Ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије. (рад у припреми за штампу).

Качар, Свето. 1998

„Игре и обичаји Петровског, Бравског и Бјелајског поља.“ *Народне игре Србије. Народне игре Врањског поља и Срба у Босни. Грађа*. Свеска 13. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности. 23-42.

Качар, Свето. 2001

„Народне игре Грмеча.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Горњој Ресави, Грмечу и Ђердапском Подунављу. Грађа*. Свеска 19. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности. 75-96.

Кицошев, Саша; Његован, Драго. 2013

Развој етничке и верске структуре Војводине. Нови Сад: ИК „Прометеј“, Мало историјско друштво – Нови Сад.

Клајн, Иван; Шипка, Милан. 2006

Велики речних страних речи и израза. Нови Сад: Прометеј.

Ковачевић, Иван. 2001

Историја српске етнологије (Правци и одломци), 2. књига. Београд: Српски генеалогски центар; Етнолошка библиотека.

Ковачевић, Иван. 2001а

Семиологија мита и ритуала. Традиција, књ. 1. Београд: Српски генеалогски центар; Етнолошка библиотека.

Ковачевић, Иван. 2001б

Семиологија мита и ритуала. Савремено друштво, књ. 2. Београд: Српски генеалогски центар; Етнолошка библиотека.

Кокочић, Драган. 2000

Kultura i umetnost. Novi Sad: Akademija umetnosti.

Красин, Маја. 2011

Традиционална игра на сцени (фестивали, концерти и смотре) – спектакли или чување традиције у интерпретацији публике, играча и уметничких руководица, у периоду од 2010. до 2011. године (дипломски рад, рукопис). Ментор: др Оливера Васић, ред. проф.; коментор: др Мирјана Закић, доцент. Београд: Факултет музичке уметности.

Krstić, Marija. 2012

„Евро-интеграције Републике Србије: семиотичка анализа.“ *Etnoantropološki problemi*. God. 7. Sv. 1. Ур. проф. др. Dragana Antonijević. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Одељење за етнологију и антропологију. 143-165.

Khun, T. S. 1862, 1970 (sa „Postscript“-om)

The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press.

Лајић-Михајловић, Данка. 2004

Свадбени обичаји и песме Црногораца у Војводини. Подгорица: Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе.

Лакић, Марица; Рац, Слободанка. 2010

„Коме треба покондирена тиква?!“ *Баштинар – Гласило Удружења за неговање српског културно-историјског наслеђа „Баштинар“ Брчко*. Бр. 13. Ур. мр Драгица Панић-Кашански. Брчко: Удружења за неговање српског културно-историјског наслеђа „Баштинар“ Брчко. 71-80.

Leach, Edmund. 1976

Culture and communication: the logic by which symbols are connected. Cambridge: Cambridge University Press.

Lichtenhahn, Ernst. 2002

„Text – a helpful ethnomusicological category.“

<http://mmc.edu.mk/Strugaconf2002/Strugatext/Ernst/htm> (27. 11. 2013.).

Lomax, Alan. 1968

Folk Song, Style and Culture. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science Publication No 88.

Lotman, M. Jurij. 1970

Predavanja iz strukturalne poetike. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Lotman, M. Jurij. 1976

Struktura umetničkog teksta. Београд: Nolit.

Лукић-Крстановић, Мирослава. 2004

„Фолклорно стваралаштво у бирократском коду – управљање музичким догађајем.“ *Гласник Етнографског института САНУ*. Књ. ЛП. Ур. Драгана Радојичић. Београд: Етнографски институт САНУ. 53-65.

Лукић-Крстановић, Мирослава. 2004

„Политика трубаштва – фолклор у простору националне моћи.“ *Зборник Етнографског института САНУ*. Бр. 22. Ур. Зорица Дивац. Београд: Етнографски институт САНУ. 187-205.

Lukić-Krstanović, Miroslava. 2009

„Konstrukti i modeli spektakla: metodološka mapa/ istraživačka instalacija.“ *Antropologija – Časopis Centra za etnološka i antrpološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu*. Sveska 9. Ур. prof. dr Bojan Žikić. Београд: Филозофски факултет. 117-130.

Лукић-Крстановић, Мирослава. 2010

Спектакли XX века. Музика и моћ. Београд: Етнографски институт САНУ.

Ljubinković, Nenad. 1995

„Problem sistematizacije i klasifikacije usmenog narodnog stvaralaštva.“ *Folklor u Vojvodini*, sveska 9. Ур. Magdalena Veselinović Šulc. Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine. 9-28.

Мандичевки, Владо. 1999

„Српске народне игре у источној Херцеговини.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Топлици, источној Херцеговини и југозападној Србији. Грађа*. Свеска 15. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Центар за учење народних игара Србије, Факултет музичке уметности. 79-106.

Marinković, Dušan. 2007

Uvod u sociologiju. Osnovni pristupi i teme. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Mariaš, Bela. 1990

„O nekim zakonitostima muzičkog oblikovanja 'Baninaca' u Vojvodini.“ *Rad 37. kongresa SUFJ, Plitvička Jezera (1990)*. Ур. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Društvo folklorista Hrvatske. 40-45.

Марјановић, Весна. 2008

Маске, маскирање и ритуали у Србији. Београд: Чигоја штампа и Етнографски музеј.

Marošević, Grozdana. 1990

„'Samice' ili 'rozgalice' – oblici pjevanih poruka.“ *Rad 37. kongresa SUFJ, Plitvička Jezera (1990)*. Ур. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Društvo folklorista Hrvatske. 50-54.

Матјан, Вида. 1984

Игре и пјесме Доброте и Шкаљара. Титоград: НИО „Побједа“ и Цетиње ИШРО „Обод“.

Milislavljević, Ratko. 1993

Šta je društvo. Београд: "Prima".

Milojković, Milan. 2013

Analiza jezika napisa o muzici. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad i InMusWB.

- Младеновић, Оливера. 1973
Коло у Јужних Словена. Београд: САНУ; Етнографски институт.
- Nachacewsky, Andriy. 2012
Ukrainian Dance. A Cross-Cultural Approach. Jefferson, North Carolina: McFarland&Company.
- Nemanjić, Miloš; Spasić, Ivana. 2006
„Uvodna reč.“ *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuća*. Ur. Nemanjić Miloš i Spasić Ivana. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију; Завод за проучавање културног развитка. 7-10.
- Nettl, Bruno. 2005
The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts. Urbana and Shicago: University of Illinois Press.
- Nilsson, Mats. 2011
„Participatory Dancing – the Polska Case.“ *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles*. Ur. Karen Vedel. Trondheim: Tapir Academic Press. 131-150.
- Његован, Драго. 2012
„Војводина – регион заснован на српском етницитету и његовом оспоравању.“ *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 139. Ур. др Милош Јовановић и др. Нови Сад: Матица српска. 259-273.
- Ober, Loran. 2007
Muzika drugih. Београд: Библиотека XX век.
- Omaljev, Milorad. 1964
„Naseljavanje Sutjeske i Krajišnika posle Drugog svetskog rata.“ *Prilozi i građa za poznavanje naselja i naseljavanja Vojvodine*. Novi Sad: Matica srpska.
- Panić, Dragica. 1988
„Obilježja formalne strukture igara i njihove instrumentalne pratnje.“ *Zbornik radova 35. kongresa SUFJ, Rožaje*. Ur. Vuk Minić. Titograd: SUFJ. 470-474.
- Панић-Кашански, Драгица. 1996
Игре и њихова музичка пратња у брчанском крају. Однос динарских и панонских елемената (магистарски рад, рукопис). Ментор: др Оливера Васић, ред. проф. и др Димитрије О. Големовић, ред. проф. Београд: Факултет музичке уметности.
- Pavićević, Đorđe. 2009
„Političko pamćenje: normalni slučaj i patologije.“ *Pamećenje i nostalgija. Neki prostori, oblici, lica i naličja*. Ur. Gordana Đerić. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију. 115-137.
- Pavlica, Dobrivoje. 2010
Ličke narodne pjesme, kola, plesovi i lički narodni muzički instrumenti. Apatin: Birograf.

Pavlović, Momčilo. 2006

„Srbija na kraju rata.“ *Srbija (Jugoslavija) 1945-2005. Ideologije, pokreti, praksa* (Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa održanog 4-6. maja 2005. u Somboru). Ur. dr Momčilo Pavlović. Beograd: Institut za savremenu istoriju. 11-32.

Пејашиновић, Милена. 2013

„Особености извођења традиционалних мелодија на личкој самици (Прилог проучавању традиционалне музике Срба из Хрватске)“ (семинарски рад, рукопис). Класа: др Нице Фрациле, ред. проф. ментор: мр Весна Ивков, асистент. Нови Сад: УНС-АУНС.

Петковић, Новица. 1995

Елементи књижевне семиотике. Београд: Народна књига и Алфа.

Petrov, Ana. 2011

„Koncert kao građanska institucija“. *Sociologija, časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, vol. 53, br. 2. Ur. Jovo Bakić. Beograd: Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu. 177-194.

Petrović, Gajo. 1972

Čemu Praxis. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Petrović, Gajo. 1985

„Praksa.“ *Theoria*, časopis Filozofskog društva Srbije, br. 1- 2. Ur. Danilo Basta i dr. Beograd: Filozofsko društvo Srbije. 175 – 198.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. 1995

„Играчке песме.“ *Folklor u Vojvodini*, br. 9. Ur. Magdalena Veselinović-Šulc. Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine. 73-80.

Pike, Kenneth L. 1954

Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics.

Piše, Marko. 2013

Politička etnografija i srpska intelektualna elita u vreme stvarawa Jugoslavije 1914-1919: slučaj Jovana Cvijića. Beograd: Srpski genealoški centar; Etnološka biblioteka.

Поповић, Душан. 1952

Срби у Бачкој до краја осамнаестог века (историја насеља и становништва). Београд: Српска академија наука.

Поповић, Душан. 1990

Срби у Војводини. Нови Сад: Матица српска.

Поповић, Јелена. 2002

„Орске песме Кордунаша у Војводини“ (семинарски рад, рукопис). Класа: др Нице Фрациле, ванр. проф. ментор: мр Драгица Панић-Кашански, асистент. Нови Сад: УНС-АУНС.

Поповић, Јелена. 2011

Вокална традиција Кордунаша из Кљајићева у оквиру годишњег циклуса (дипломски рад, рукопис). Нови Сад: АУНС. Ментор: др Нице Фрациле, ред. проф.

Путник, Добривоје. 1991

„Српске игре у Банату.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Банату. Грађа*. Свеска 1. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Центар за учење народних игара Србије, Факултет музичке уметности. 19-39.

Radcliffe-Brown, R. Alfred. 1982

Struktura i funkcija u primitivnom društvu. Београд: Prosveta; Biblioteka XX vek.

Радиновић, Сања. 2011

Облик и реч. Етномузиколошке студије - дисертације. Свеска 3. Београд: Факултет музичке уметности.

Радовић, Драгица. 2002

„Народне игре у Пиви.“ *Народне игре Србије. Народне игре у Пчињи, Пиви и Нелопаналанчком пољу. Грађа*. Свеска 22. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Центар за учење народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 71-90.

Raić, Mirjana. 2012

Vokalna praksa Vanijaca stanovništva opštine Dvor (na Uni) (diplomski rad, rukopis). Mentor: dr Nice Fracile, red. prof. Novi Sad: AUNS.

Раковић, Сандра. 2005

Песма и игра у синкретичкој форми колања у Босни и Херцеговини (дипломски рад, рукопис). Ментори: др Оливера Васић, ред. проф. и др Димитрије О. Големовић, ред. проф. Београд: ФМУ.

Ранисављевић, Здравко. 2012

„Симболичко значење жанра коло у три у плесној пракси Срба.“ *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. (зборник са научног скупа). Ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије. 557-570.

Ранисављевић, Здравко. 2014

„Основни принципи формалног обликовања играчке компоненте плесног жанра *коло у три*.“ *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. (зборник са научног скупа). Ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије. 426-442.

Ранковић, Сања. 2012

Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини (докторска дисертација, рукопис).
Ментор: доц. др Мирјана Закић. Београд: ФМУ.

Ракочевић, Селена. 2002

Вокална традиција Срба у Доњем Банату. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ракочевић, Селена. 2002а

„Наративне песме у колу у орском наслеђу динарске зоне.“ *Дани Владе С. Милошевића: етномузиколог и композитор* (зборник радова). Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука. 87-108.

Ракочевић, Селена. 2009

Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја (докторска дисертација, рукопис). Ментори: проф. др Димитрије О. Големовић и проф. др Оливера Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

Rakočević, Selena. 2011

Igre plesnih struktura - Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja. Etnomuzikološke studije - disertacije. Sveska 2. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Ракочевић, Селена. 2012

„Време је за рекапитулацију! Десет година 'Етнокампа', десет година интензивних етнокоеолошких и етномузиколошких теренских истраживања.“ *Играчка и музичка традиција Срба у северном Банату*. Часопис *Гудало*, бр. 13. Ур. Селена Ракочевић. Кикинда: Академско друштво за неговање музике „Гусле“. 12-21.

Rakočević, Selena. 2014

„Rukopisna ostavština etnokoreologa i koreografa Jelene Doruđe.“ Владо С. Милошевић: Етномузиколог, композитор и педагог. Ур. др Соња Маринковић, мр Сања Додик и др Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске. 388-405.

Rašić, Miloš. 2014

Antropologija plesa i etnokoreologija: trasiranje disciplina i moguće perspektive (diplomski rad, rukopis). Mentor: prof. dr Dragana Antonijević. Beograd: Filozofski fakultet – Odeljenje za etnologiju i antropologiju.

Rihtman, Cvijetko. 1953

„Narodna muzika jajačkog sreza.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklor*a, br. 2. Ур. Cvijetko Rihtman. Sarajevo: Institut za proučavanje folklora. 5-102.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000

„Junaci i klijenti.“ *Ulice moga grada*. Ур. Ivan Čolović. Beograd: Bibiloteka XX vek. 167-192.

Rihtman-Šotrić, Dunja; Šilić, Miroslav. 1987

„Narodna kola sela Gornji Hasić i njihova metroritmička i formalna struktura.“ *Zbornik radova 34. kongresa SUFJ*, Tuzla (1987). Ur. mr Miroslava Fulanović-Šošić. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine. 513-522.

Rithman-Šotrić, Dunja. 1990

„'Taburica' sa tri žice na području Bosanske Krajine.“ *Rad 37. kongresa SUFJ*, Plitvička Jezera (1990). Ur. Tomislav Đurić. Zagreb: SUFJ i Društvo folklorista Hrvatske Zagreb. 476-480.

Рогановић, Гордана. 2012

„Просторна оријентација кретања у играма Срба староседелаца у Војводини (на примеру малог и великог кола).“ *Зборник радова Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди*, бр. 2. Ур. Тамара Грујић. Кикинда: Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Кикинди. 156-165.

Ronström, Owe. 1989

„The Dance Event: a Terminological and Methodological Discussion of the Concept.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 21-29.

Руњо, Саван; Кењаловић, Милорад. [-]

Најпознатије народне игре са подручја Грмеч – Змијање. Семинар за стручне руководиоце у фолклору. Приједор: СКУД „др Младен Стојановић“.

Snyder, Allegra. 1989

„Levels of Event Patterns: a Theoretical Model Applied to the Yaqui Easter Ceremonies.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 1-20.

Smit, Antoni. 2010

Nacionalni identitet. Beograd: Biblioteka XX vek.

Staro, Placida. 1989

„Widespread Models for the Analysis od Folk Dance.“ *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology. 81-92.

Stepanov, Stjepan. 1955

Narodne pjesme kotara Gračac (Lika), ZIF rkp zbirka N 194.

Stepanov, Stjepan. 1964

„Svirale i bubanj na Baniji.“ *Rad 7. kongresa SFJ*, Ohrid (1960). Ur. Jovan Vuković i dr. Ohrid: SUFJ. 283-296.

Стојиљковић, Весна Б. 2014

„Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије 'Сплет игара из Србије' Олге Сковран).“ Владо С.

Милошевић: Етномузиколог, композитор и педагог. Ур. др Соња Маринковић, мр Сања Додик и др Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске. 406-425.

Фолић-Куртовић, [...]. 2008

Културно наслеђе Војводине. Нови Сад: Завод за културу Војводине; Петроварадин: Покрајински завод за заштиту споменика културе.

Forry, Mark. 2011

Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine. Novi Sad: Prometej.

Fracile, Nice. 1987

Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Novi Sad: Matica srpska.

Fracile, Nice. 1995

„Neka zapazanja o klasifikaciji vokalne muzičke tradicije.“ *Folklor u Vojvodini*. Sveska 9. Ur. Magdalena Veselinović-Šulc. Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine. 125-130.

Фрациле, Нице. 2006

Традиционална музика Срба у Војводини. Антологија. CD 1. Нови Сад: Матица српска; Академија уметности; Завод за културу Војводине.

Фрациле, Нице. 2014

Трагом античких метричких стопа. Компаративна етномузиколошка истраживања. (Књига у припреми за штампу). Нови Сад: Академија уметности Нови Сад: Едиција алумни.

Franklin, Karl J. 1996

„K. L. Pike on Etic vs. Emic: A Review and Interview”.

<http://www-01.sil.org/klp/karlintv.htm>, 01. 12. 2013.

Цвијић, Јован. 1931

Балканско полуострво и јужнословенске земље, књ. 2. Београд: Привредник.

Ceribašić, Naila. 2008

„Festivalski okviri folklornih tradicija; primjer Međunarodne smotre folklor.“ *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima* (zbornik radova).Ur: Aleksandra Muraj i Zorica Vitez. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku i Hrvatsko etnološko društvo; Biblioteka Nova etnografija. 7-20.

Ђорковић, Милорад. 2003

„Народне игре у Банији.“ *Народне игре Србије, Народне Срба из Баније, западне Славоније и игре Неготинске крајине. Грађа*. Свеска 23. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Факултет музичке уметности. 5-52.

Ćosić-Dragan, Mirjana. 1991

Vokalna muzička tradicija Bosanske Krajine u AP Vojvodini – između trajanja i nestajanja (diplomski rad, rukopis). Mentor: dr Dragoslav Dević, red. prof. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Čоловић, Ivan. 2006
Etno. Beograd: Biblioteka XX vek.

Šekner, Ričard. 1992
Ka postmodernom pozorištu (Između antropologije i pozorišta). Priredile i prevele: Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i televiziju.

Šoć, Vladimir. 1984
Starocrnogorske narodne igre. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

Šuvaković, Miško. 1999
Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej.

Šuvaković, Miško. 2006
Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, esteticima, teorijama i studijama umetnosti i kulture. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

<http://www.zaprokul.org.rs/Default.aspx>

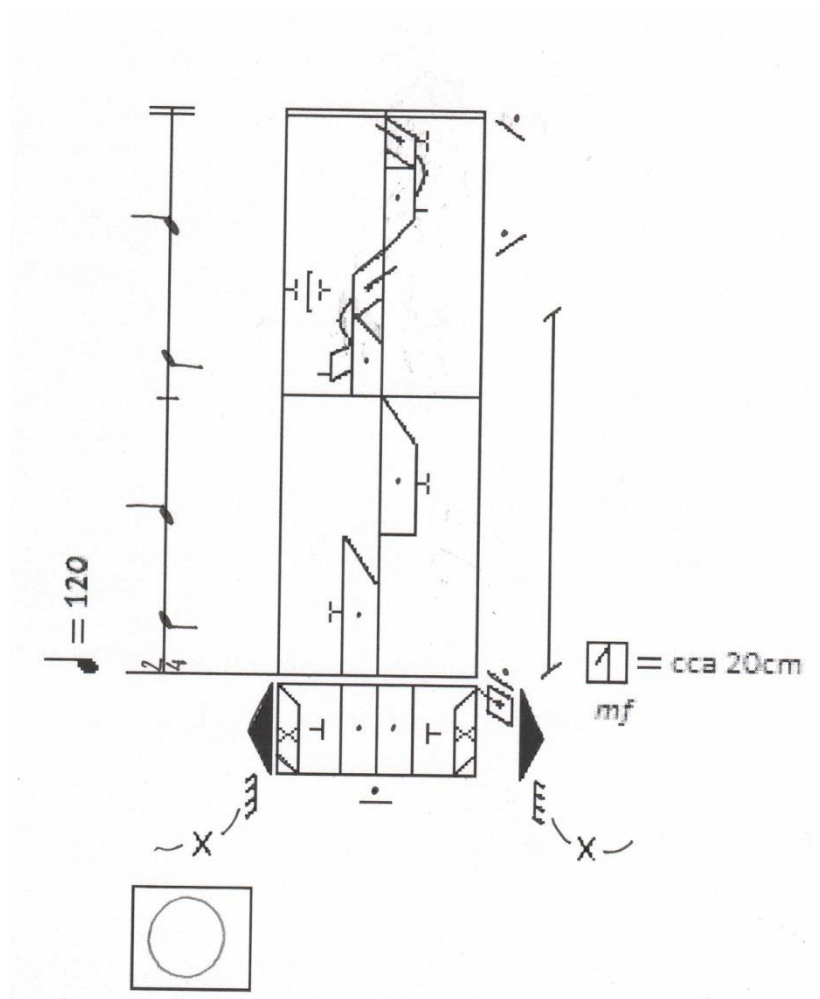
<http://www.zaprokul.org.rs/AgendaManifestacija/Search.aspx>

6. ПРИЛОГ

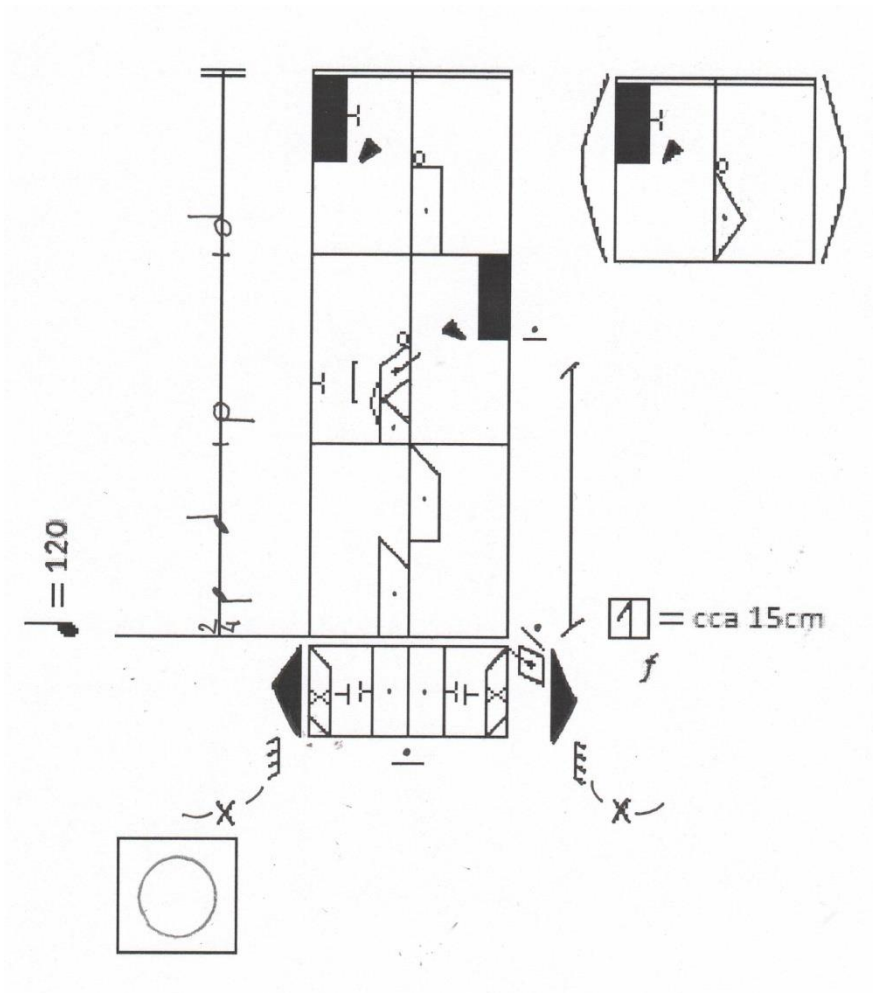
6. 1. Кинетограми и транскрипције

6. 1. 1. Плесови Кордунаша у Војводини

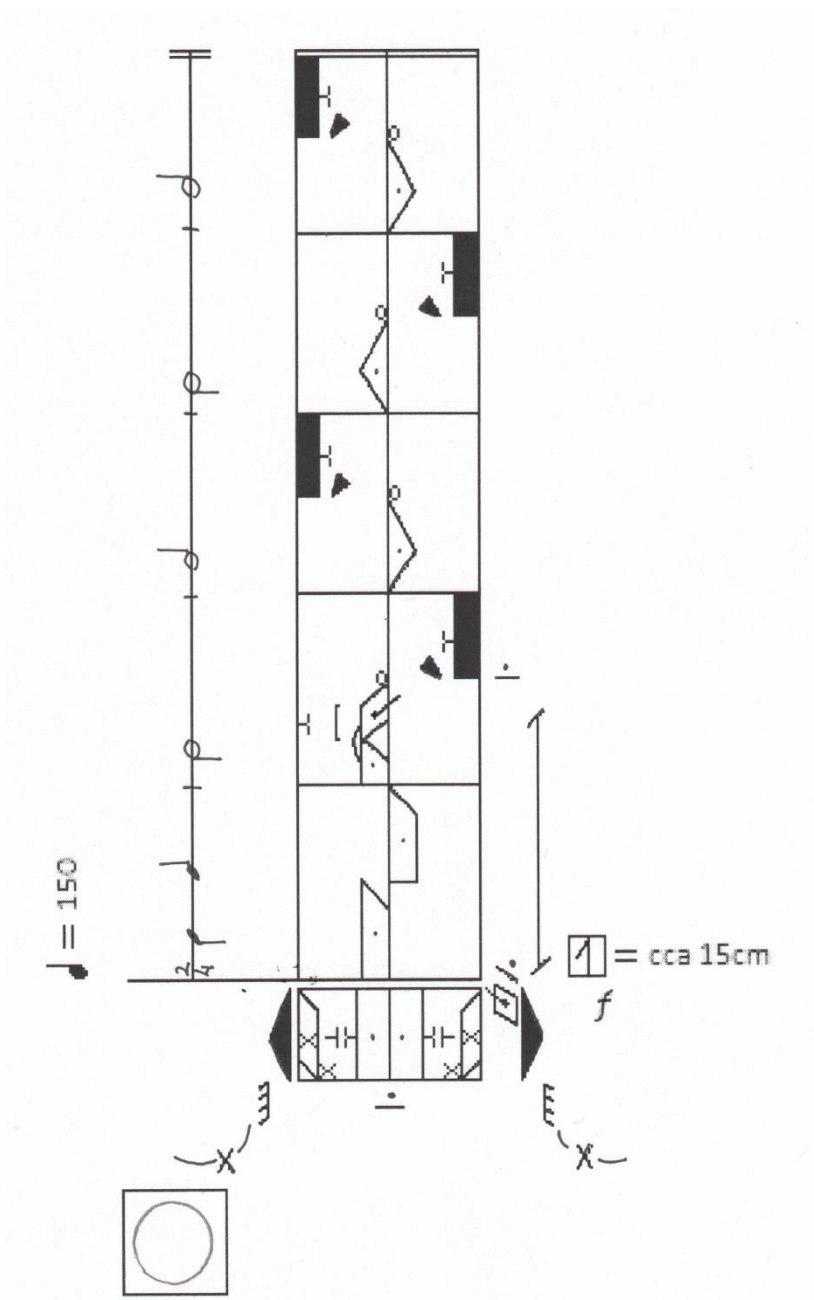
Кинетограм бр. 1
ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
Број снимка: КО БТ6 – 2



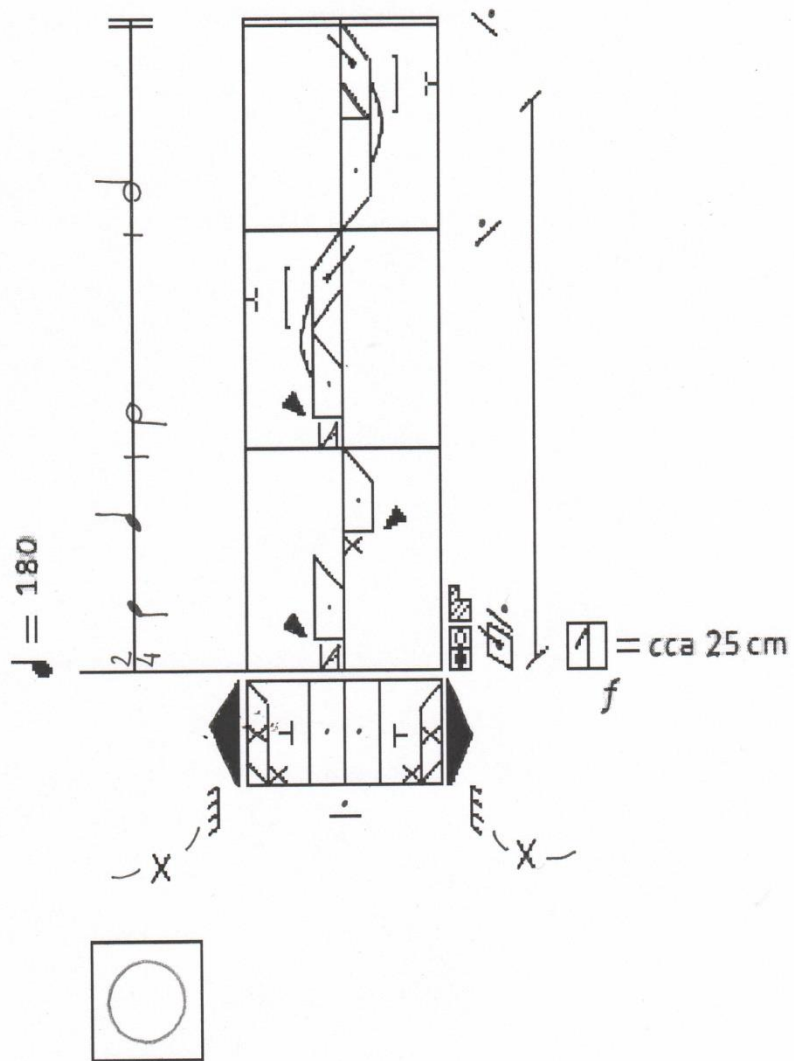
Кинетограм бр. 2
ГЛУВО КОЛО („АЈД' ПО ДВА!“)
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
Број снимка: КО БТ6 - 2



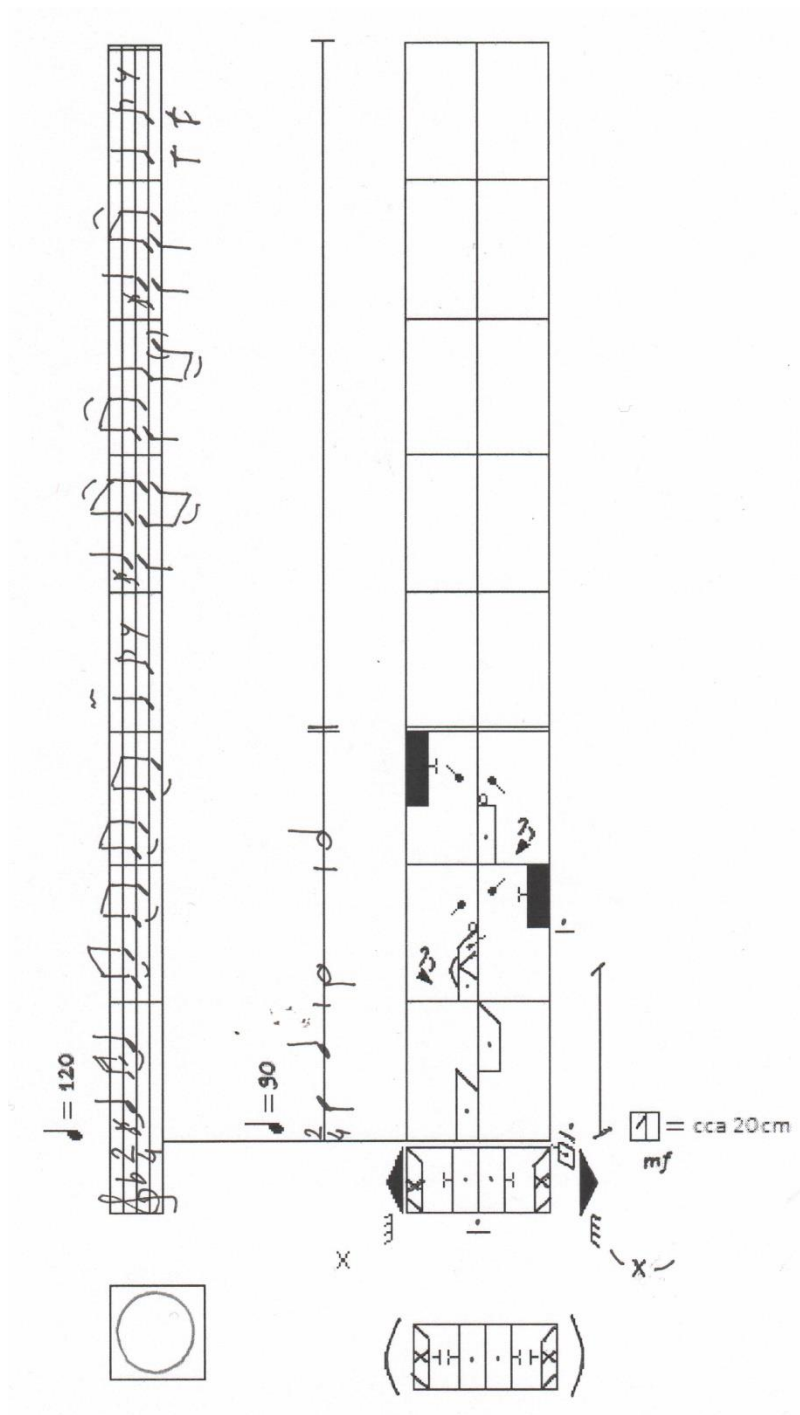
Кинетограм бр. 3
 ГЛУВО КОЛО („АЈД' ПО ЧЕТИРИ!“)
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
 Број снимка: КО БТ6 – 2



Кинетограм бр. 4
ГЛУВО КОЛО („ЗАВИ КОЛО!“)
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
Број снимка: КО БТ6 – 2



Кинетограм бр. 5
 ИЗВОР ВОДА ИЗВИРАЛА
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-10



ИЗВОР ВОДА ИЗВИРАЛА

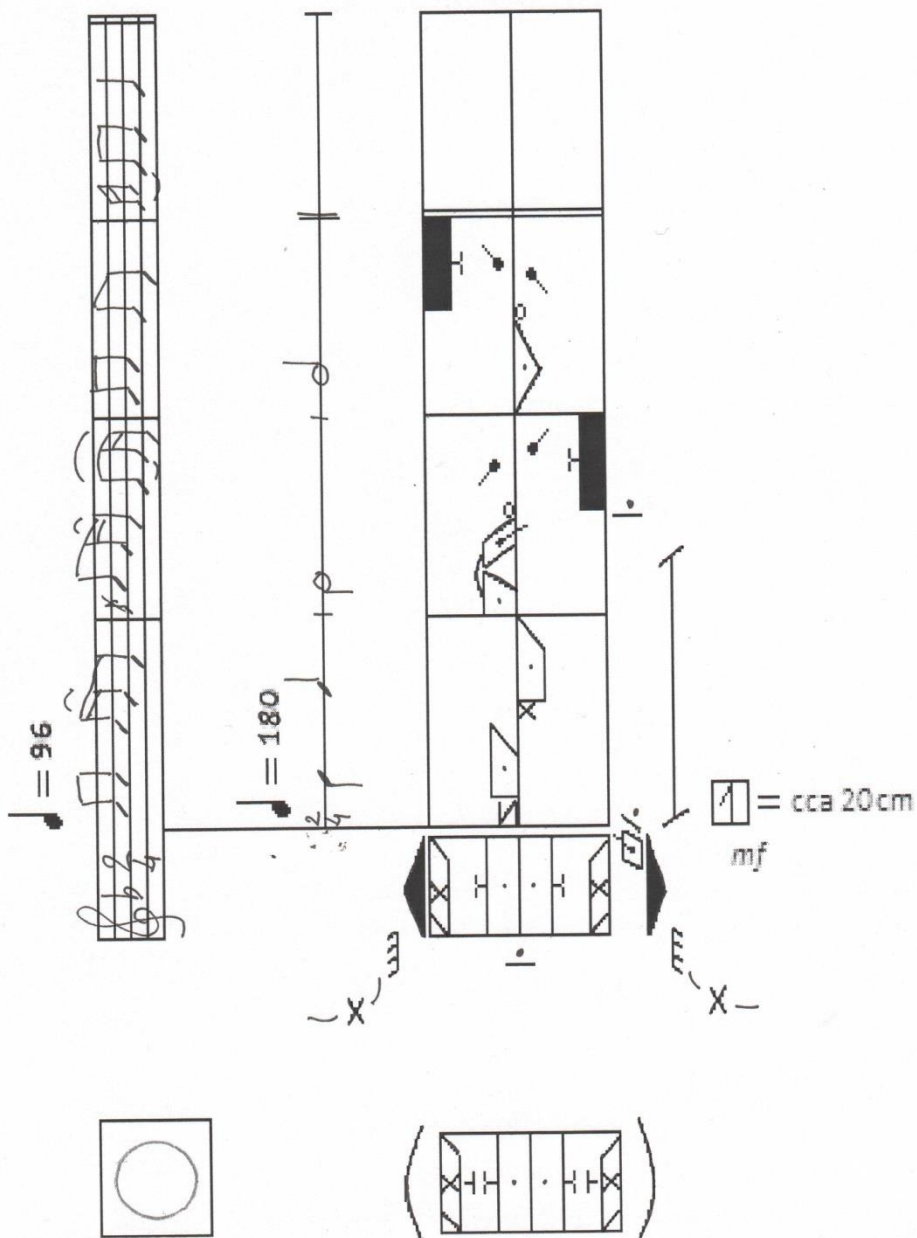
$\text{♩} = 120$

И - звор И - звор и - зви - ра - ла,
зла - тан сан - дук и - зба - ца - ла. о.ф.

Извор вода извирала.

Извор вода извирала,
златан сандук избацила.
У сандуку љепа Мара,
љепа Мара проговара:
Ко би мене јутворио
тај би мене пољубио.
Отуд иду три жандара,
носе кључе у рукама.
Отвораше, не могаше,
љепу Мару оставише.
Отуд иде љепи Јово,
отвори је пољуби је,
својој кући одведе је.

Кинетограм бр. 6
О, МОЈ МИЛЕ, МЕДЕНИ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-13



О, МОЈ МИЛЕ МЕДЕНИ

$\text{♩} = 96$

О, мој Ми - ле ме - де - ни _____ што те мај - ка не же - ни?

О, мој Ми - ле ме - де - ни _____ што те мај - ка не же - ни? о.ф.

О мој Миле медени
што те мајка не жени.
О мој Миле медени
што те мајка не жени.

О мој Миле медени
што те мајка не жени.

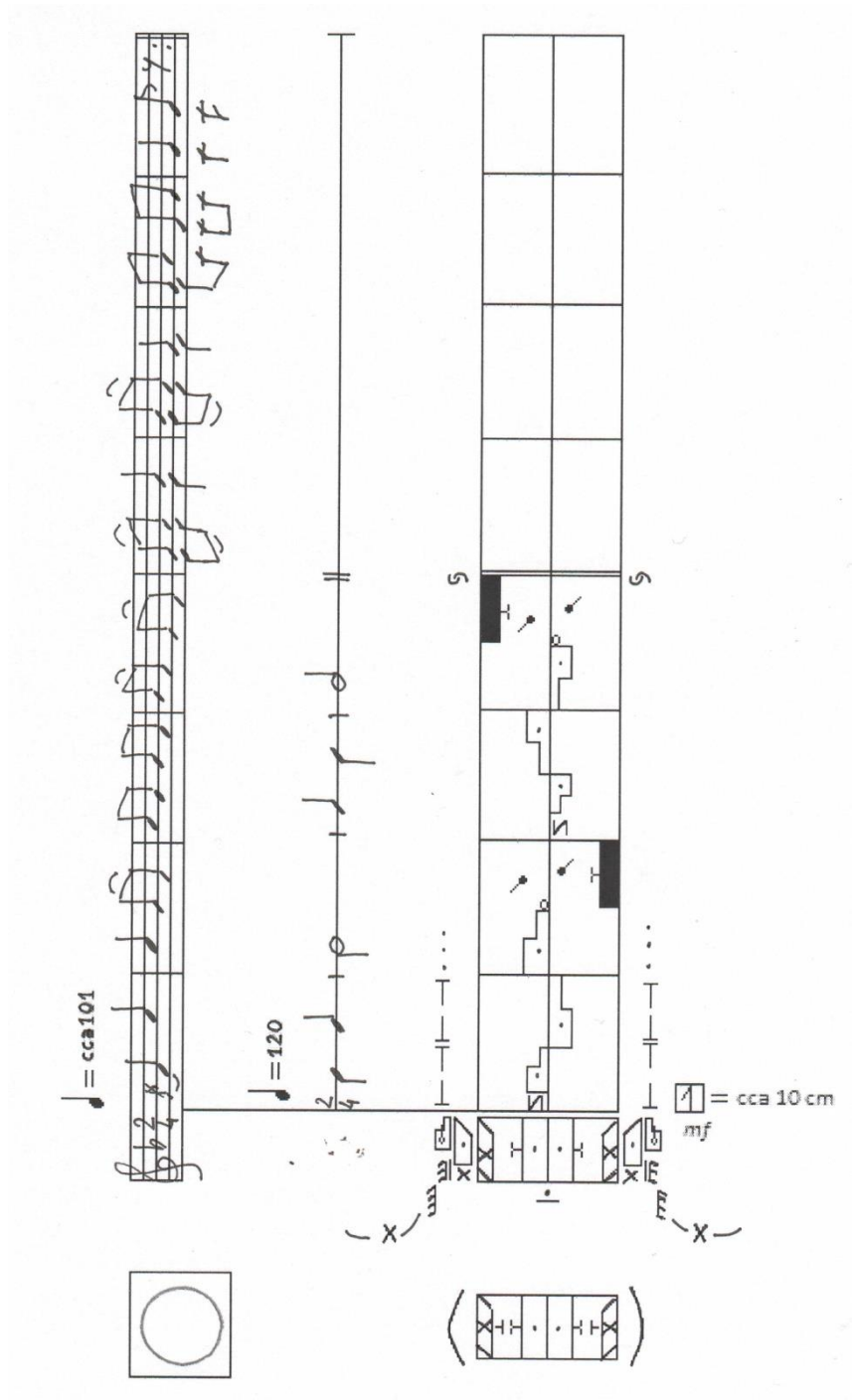
Жениће ме с' јесени
када роде кестени.

Кестени звече
Милу цуре неће.

Играј коло обори
нек се песма заори.

Више вриједи Ката
нег' товар дуката.

Кинетограм бр. 7
 ИСПРЕД КУЋЕ ПЛАВА РУЖА ПАЛА
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-12



ИСПРЕД КУЋЕ ПЛАВА РУЖА ПАЛА

♩ = cca 101

И - спред ку - ће пла - ва ру - жа па - ла

5
гле - дај, Јо - во, ка - ко сам про - па - ла.

Испред куће плава ружа пала,
гледај Јово како сам пропала.
Испред куће плава ружа пала,
гледај Јово како сам пропала.

Испред куће плава ружа пала,
гледај Јово како сам пропала.

Пропала сам немам капи крви,
твој пољубац освоји ме први.

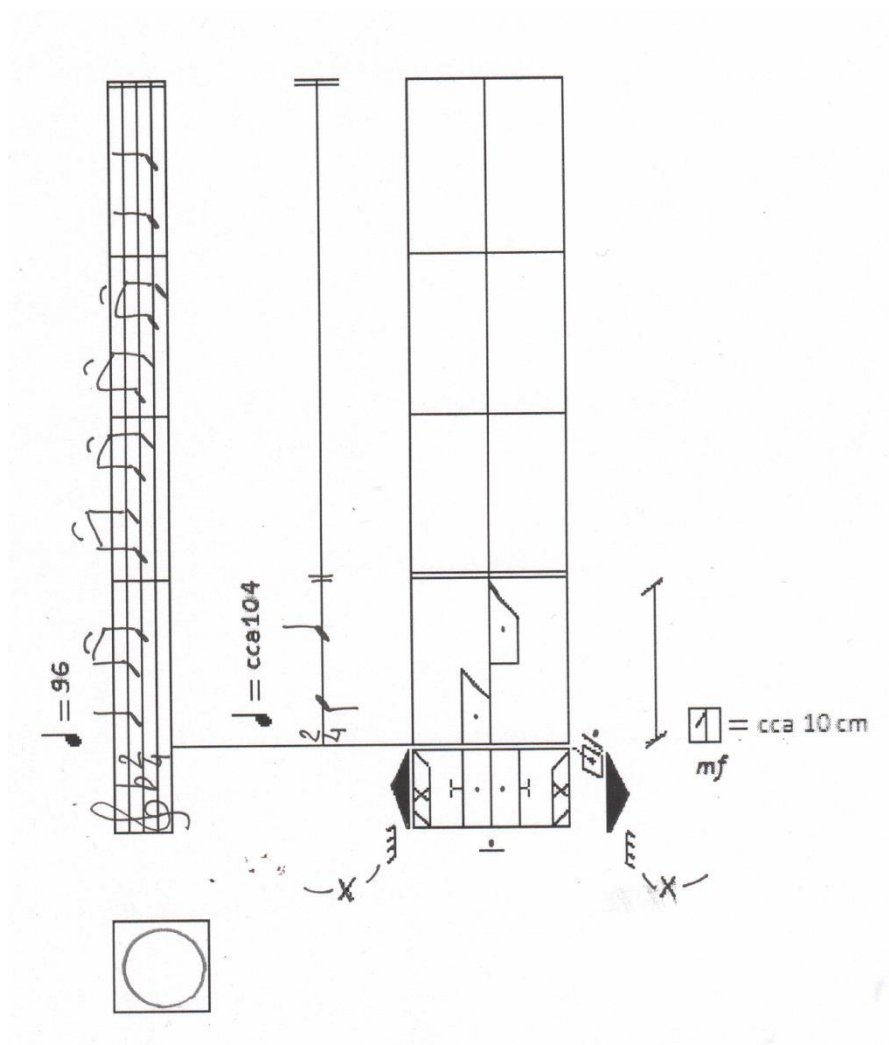
Пољубићу што ј' на срцу моме,
макар дошла жандариј по ме.

Ако дође везати ме неће
јер се цвијеће у ланце не меће.

Око школе зелени се трава,
ђе је Јово убио жандара.

Мислиш Јово да ћеш добо проћи,
по тебе ће жандарија доћи.

Кинетограм бр. 8
ПАУН ПАСЕ ТРАВА РАСТЕ
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Бачка Топола
Број снимка: КО БТ1 - 30



ПАУН ПАСЕ ТРАВА РАСТЕ

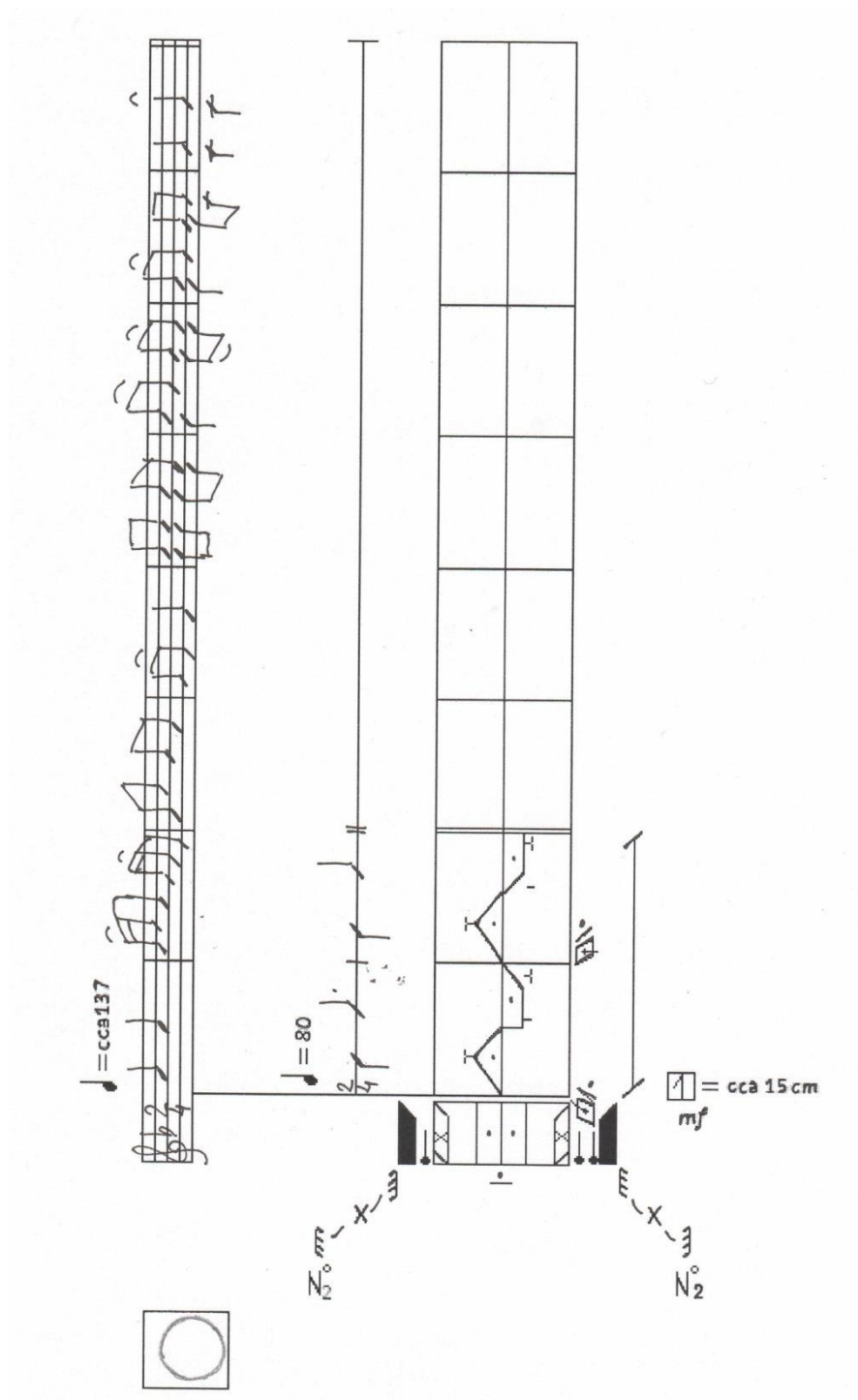
$\text{♩} = 96$

Музички нотни запис са две стазе. Горња стаза је мелодија, док доња стаза представља акорди. Темпо је означено као $\text{♩} = 96$. Метар је 2/4, а тонски систем је један бр. Нотна слика садржи четири такта мелодије и четири такта акордија. У последњем такту мелодије постоји црта за ударање, а у последњем такту акордија постоје две црте за ударање. У последњем такту акордија постоје две црте за ударање и симбол 'о.ф.'.

Па - ун — па - се — тра - ва — ра - сте. о.ф.

Паун пасе, трава расте,
паун трепти да полети.
На чије ће дворе пасти,
чије злато обљубити.

Кинетограм бр. 9
ШИРИ МИ СЕ, МОЈЕ КОЛО МАЛО
КУД „Вук Караџић“, Чонопља
Бачка Топола, 1996. године
Број снимка: КО БТ1 – 13



ШИРИ МИ СЕ, МОЈЕ КОЛО МАЛО

♩ = cca 137

Ши - ри ми - се, мо - је ко - ло ма - ло,
мо - је ко - ло ма - ло јој ши - ри ми се.

Шири ми се, моје коло мало,
моје коло мало, јој, шири ми се.

Женска група:

Шири ми се, моје коло,
да је веће не би ни ваљало.

Женска група:

Ови момци ко покисло сено,
кад је њима заиграти лијено.

Обе групе (жена води):

Играј, драги, ти до моје снаше,
да те дирну бијеле руке наше.

Обе групе (мушкарац води):

Ова мала што игра на лијево,
Да се женим ја би' је узео.

Кинетограм бр. 10
БЕЂАРАЦ У КОЛУ
 КУД „Вук Караџић“, Чонопља
 Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
 Број снимка: КО БТ4 - 10

= cca155
 2/4
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
 = cca 20cm
 1. 2.

БЕЋАРАЦ У КОЛУ

$\text{♩} = \text{cca } 155$

The musical score consists of seven staves of music. The first staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = cca 155. The second staff is the accompaniment, written in a bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a 2/4 time signature. The third staff is a second accompaniment part, also in a bass clef with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are further accompaniment parts in a treble clef with a key signature of one flat. The sixth and seventh staves are final accompaniment parts in a bass clef with a key signature of one flat. The score ends with a double bar line and the initials 'о.ф.' (о.ф.) written above the final staff.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 11
МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-3

The kinogram consists of two systems of musical notation and piano mechanism diagrams. The first system is on the left, and the second is on the right. Each system includes a piano roll with notes and rests, a rhythmic line with stems and flags, and a piano mechanism diagram with various symbols like 'x', 'o', and 'T'.

Technical specifications and markings include:

- ♩ = cca 205
- 2/4
- mf
- = cca 15cm
- = cca 20cm

At the bottom left, there are two schematic diagrams: a square with a circle inside, and a rectangle with a horizontal line and four vertical bars.

Кинетограм бр. 12
МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
Број снимка: КО БТ3 - 6

The image displays a kinogram for a musical piece. It features two main musical staves on the left, with a tempo marking of $\text{♩} = \text{cca}171$. The first staff is in 2/4 time, and the second staff is in 4/4 time. To the right of these staves are two vertical diagrams showing the movement of a performer's hands. The top diagram is a 2x10 grid, and the bottom diagram is a 2x8 grid. Each cell in these grids contains a small diagram of a hand or a specific movement. A legend below the diagrams indicates that a square symbol represents a distance of approximately 20 cm ($\square = \text{cca} 20 \text{ cm}$). The dynamics are marked as *mf*. A circled 'O' is located in the bottom left corner of the diagram area.

Кинетограм бр. 13
МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-4

cca 205

mf

□ = cca 10 cm

◇ = cca 15 cm

□ = cca 15 cm

МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА

$\text{♩} = \text{cca } 205$

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = \text{cca } 205$. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord, marked with 'о.ф.' (fine).

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 14
 'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-1

♩ = 192

2/4

2/4

mf

≈ cca 15 cm

○

⊂ ⊃

'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО

$\text{♩} = 192$

о.ф.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура


Кинетограм бр. 15
 СЕЉАНЧИЦЕ МАЛЕНА, КО ТИ КУЋУ ЧУВА
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-11

$\text{♩} = 120$
 $\frac{2}{4}$
 mf
 $\square = \text{cca } 15 \text{ cm}$

The kinogram consists of two systems. Each system has a musical staff on the left and a kinogram diagram on the right. The kinogram diagrams are organized into columns, with each column representing a specific finger or hand position. Symbols within the kinogram include 'x' (likely for fretted notes), 'o' (open notes), and 'T' (trills or tremolos). Arrows and brackets indicate the duration and sequence of these movements. A legend at the bottom left shows a circle and a rectangle with internal lines, corresponding to the symbols used in the kinogram.

СЕЉАНЧИЦЕ МАЛЕНА, КО ТИ КУЋУ ЧУВА?

♩ = 120



Се - љан - чи - це ма - ле - на, ко ти ку - ћу чу - ва?
Се - љан - чи - це ма - ле - на, ко ти ку - ћу чу - ва?
Та - та, ма - ма, сје - но, сла - ма,
не - кад та - та, не - кад ма - ма, по - нај - ви - ше са - ма,
не - кад та - та, не - кад ма - ма, по - нај - ви - ше са - ма. о.ф.

Сељанчице малена, ко ти кућу чува?
Сељанчице малена, ко ти кућу чува?
Тата, мама, сјено, слама,
некад тата, некад мама,
понајвише сама.
Некад тата, некад мама,
понајвише сама.

Сељанчице малена, ко ти кућу чува?
Сељанчице малена, ко ти ручак кува?
Сељанчице малена, ко ти косу чешља?

Кинетограм бр. 16
ОПА, ЦУПА, СКОЧИ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-8

The kinogram consists of several parts:

- Musical Notation:** A single staff on the left shows the melody in 2/4 time, starting with a tempo marking of $\downarrow = 216$.
- Lyrics:** The lyrics "OPA, CUPA, SKOCI" are written below the musical staff.
- Instrumentation:** A large grid below the lyrics shows the playing patterns for various instruments. The grid is organized into columns corresponding to the lyrics. Symbols include 'x' for a specific instrument, 'p' for piano, and 'mf' for mezzo-forte. Some cells contain diagrams of the instrument's sound hole or body.
- Legend:** A key at the bottom right indicates that a square symbol represents a size of approximately 20 cm ($\square = \text{cca } 20\text{cm}$).
- Additional Diagrams:** At the bottom left, there are two diagrams: a circle and a rectangle with internal lines, likely representing the physical layout of the instruments.

Кинетограм бр. 17
ОПА, ЦУПА, СКОЧИ
Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
Кљајићево, 29. 04. 2006. године
Број снимка: КО 29042006 1-8

The kinogram consists of several parts:

- Top Staff:** A musical staff with a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of $\text{♩} = 216$. It contains a sequence of notes and rests.
- Second Staff:** A simplified notation staff with vertical stems and horizontal lines, corresponding to the notes in the top staff.
- Grid:** A large rectangular grid with 10 columns and 10 rows. Each cell contains a small diagram representing a specific musical event, such as a note, a rest, or a dynamic change. Some cells are shaded black.
- Bottom Staff:** A staff with a bass clef and a 2/4 time signature, containing notes and rests.
- Legend:** A small square box containing a circle, with the text $\square = \text{сса } 20 \text{ см}$ and *mf* below it.
- Other Symbols:** There are several 'X' marks and curved lines scattered around the grid and bottom staff.

ОПА, ЦУПА, СКОЧИ

♩ = cca 216

The musical score consists of three staves in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first two staves contain the main melody, which is a sequence of eighth and sixteenth notes. The third staff contains a short phrase marked 'о.ф.' (o.f.), which appears to be a final cadence or a specific ornamentation.

Изводи:

Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 18
ЦУРСКО КОЛО
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-6

The image displays a kinogram for the piece "ЦУРСКО КОЛО". On the left, there is a musical score in 2/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 240$. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are eighth notes, and the piece ends with an ellipsis (...). To the right of the musical notation is a piano keyboard layout. The keyboard is oriented vertically, with the right side of the keyboard at the top. The keys are numbered 1 through 5, corresponding to the notes C, D, E, F, and G. The diagram includes various symbols such as dots, crosses, and arrows indicating fingerings and dynamics. A vertical double-headed arrow on the right side of the keyboard indicates a height of approximately 15 cm, with the text "cca 15 cm" and the dynamic marking "mf" (mezzo-forte). Below the main diagram, there are two additional symbols: a square containing a circle on the left, and a horizontal rectangle containing a series of vertical lines and dots on the right.

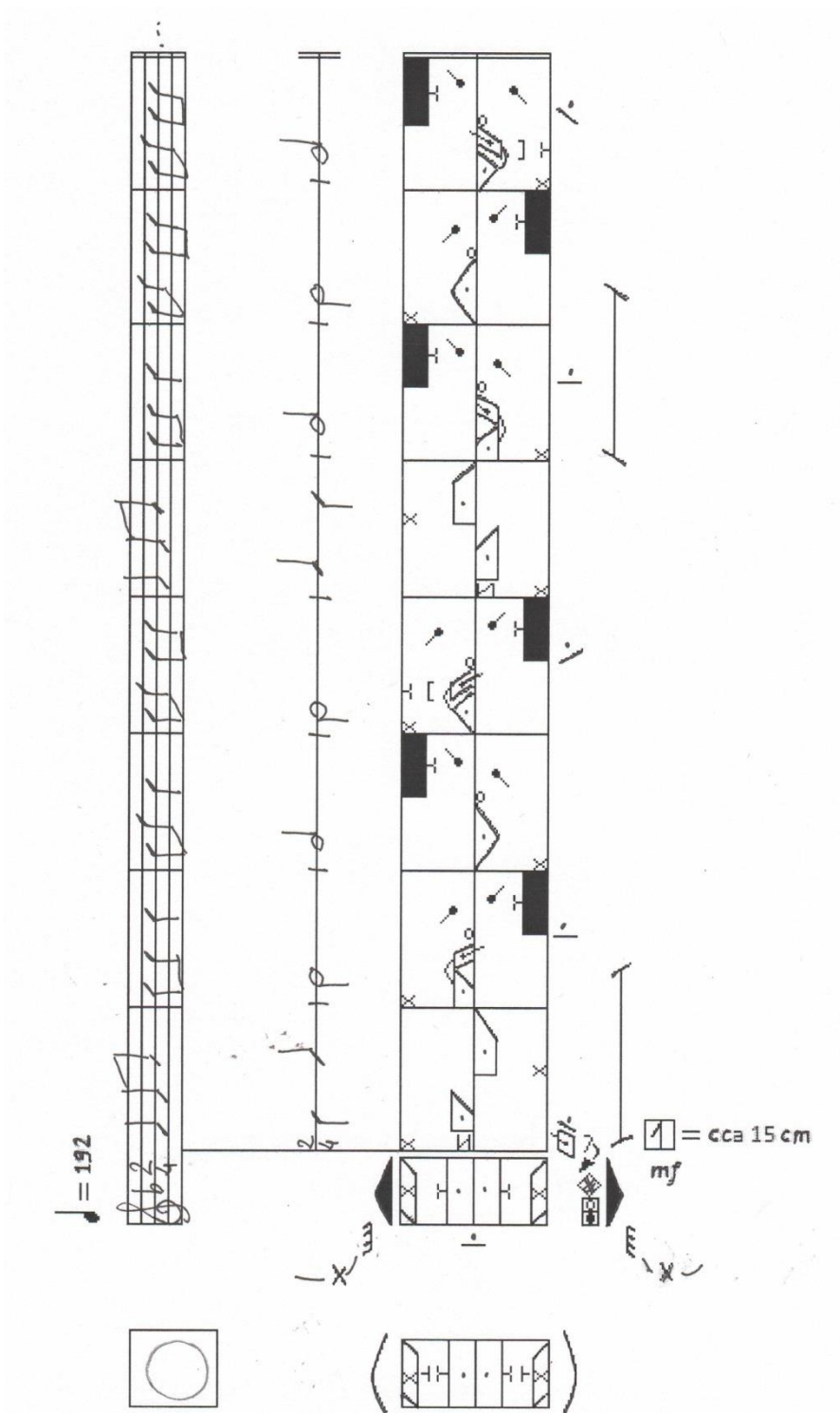
ЦУРСКО КОЛО

♩ = cca 240

The musical score consists of five staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily chordal, with many notes beamed together in groups of four, suggesting a fast, rhythmic accompaniment. The first four staves show a consistent rhythmic pattern of eighth-note chords. The fifth staff concludes with a double bar line and the initials 'o.ф.' (likely 'о.ф.'), followed by a final chord.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 19
КУКУЊЕШЋЕ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-5



КУКУЊЕШЋЕ

$\text{♩} = 192$

о.ф.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 20
КУКУЊЕШЋЕ
 КУД „Вук Караџић“, Чонопља
 Чонопља, 05. 11. 2011. године
 Број снимка: КО 05112011 2-2

The image displays a musical score for the piece "Kukunjeste". It consists of two systems of music. The first system includes a piano part on the left, a vocal line in the middle, and a koto part on the right. The piano part is marked with a tempo of $\text{♩} = 192$. The koto part is marked with a dynamic of *mf* and a box indicating a width of approximately 15 cm. The second system is labeled "Варијанта" (Variation) and follows a similar layout with a piano part, a vocal line, and a koto part. The koto part in the variation is also marked with *mf* and a box indicating a width of approximately 15 cm. Below each system is a square box containing a circle, likely representing a recording or performance marker.

КУКУЊЕШЋЕ

$\text{♩} = \text{cca } 192$



о.ф.

Изводи:
Млађан Лазар, тамбура

Кинетограм бр. 21
 ДУЊЕ РАНКЕ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-2

The image displays a kinogram score for the piece "Duje Ranke". It consists of two systems of musical notation and a corresponding kymograph grid. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 192$ and a dynamic of *mf*. The second system is also marked with *mf*. The kymograph grid is a 10x10 grid where each cell contains a small diagram representing a musical event. A legend at the bottom left shows a circle and a rectangle with internal lines. A legend at the bottom right indicates that a square symbol represents approximately 10 cm and a larger square symbol represents approximately 15 cm. The musical notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and various rhythmic values and accidentals.

ДУЊЕ РАНКЕ

♩ = 192

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 192. The key signature has one flat (B-flat). The first three staves contain the main melody, which is a sequence of eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melody and ends with a double bar line and the initials 'о.ф.' (o.f.) written above the staff.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 22
ПОВРАТНО КОЛО
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-7

The image displays a kinogram for a musical piece. On the left, there are three staves of musical notation. The first staff is labeled with the number 98 and the Cyrillic text "сца 86". Below the musical notation is a diagram of a dance floor, which is a square divided into four quadrants. The quadrants are numbered 1, 2, 3, and 4. Arrows indicate the direction of movement within each quadrant. A legend at the bottom right shows a square with a diagonal line and the text "= сца 20 см" and "mf". At the bottom of the diagram, there are two circular diagrams: one on the left showing a circle with a dot in the center, and one on the right showing a circle with a horizontal line through the center and dots at the ends.

ПОВРАТНО КОЛО

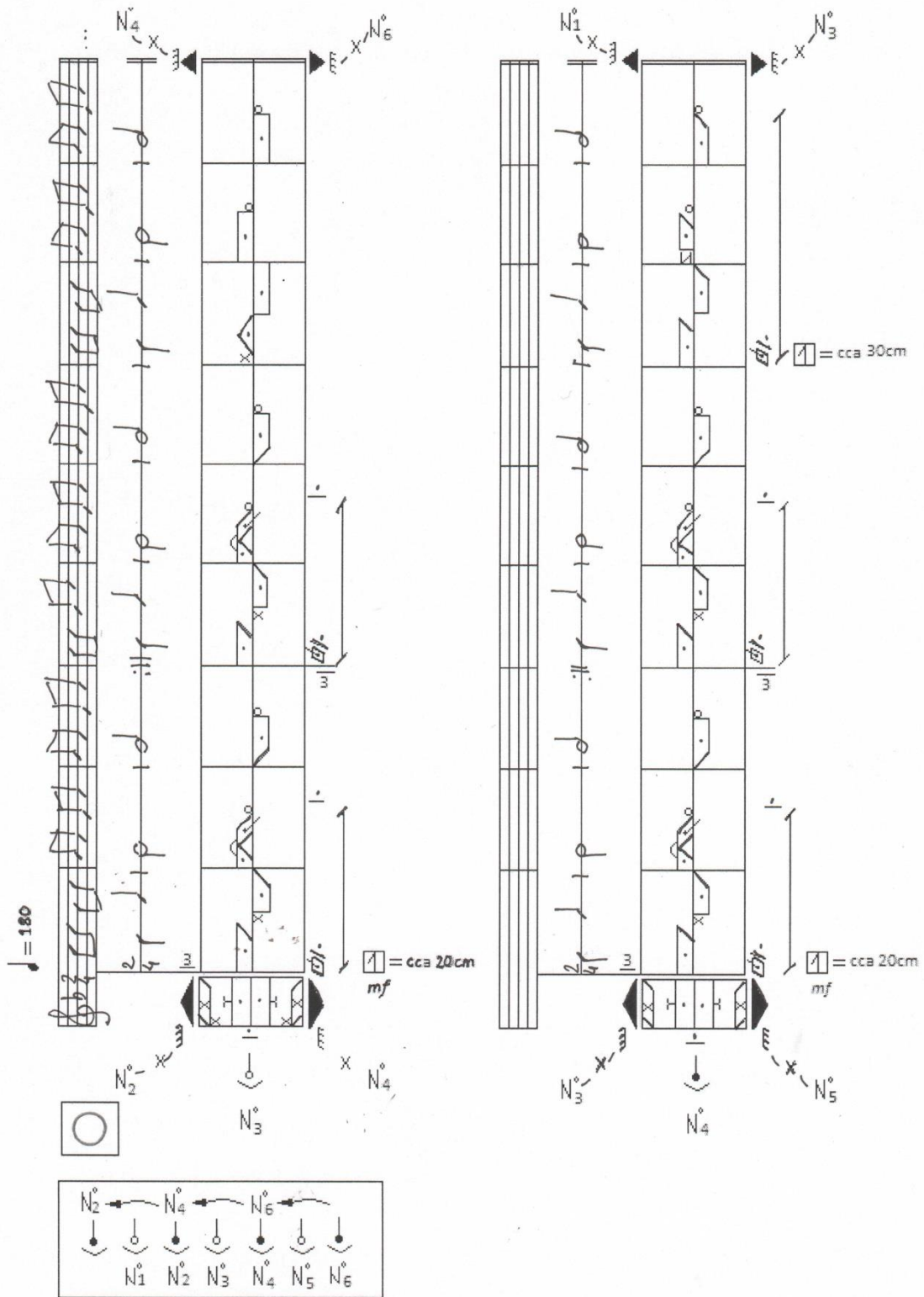
♩ = cca 86

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as cca 86. The music is written in a style characteristic of tambura accompaniment, featuring a steady eighth-note accompaniment with occasional sixteenth-note runs. The fifth staff concludes with a double bar line, a fermata, and the initials 'o.ф.' (likely 'о.ф.' for 'оформлено' or 'оформлено').

Изводи:

Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 23
 ПРЕВАРАНТА У КОЛУ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Бачка Топола
 Број снимка: КО БТ3 - 7



ПРЕВАРАНТА У КОЛУ

$\text{♩} = 180$

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. A tempo marking of $\text{♩} = 180$ is placed above the first staff. The music is written in a rhythmic style characteristic of tambura, featuring a steady eighth-note accompaniment. The melody is primarily composed of eighth notes, with some beamed eighth notes and occasional quarter notes. The piece concludes with a double bar line, a fermata over the final note, and the initials 'о.ф.' (O.F.) written above the staff.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 24

ДРМЕШ

Варијанта:

КУД „Вук Караџић“, Чонопља
Бачка Топола, 18. 10. 2003. године

Број снимка: КО БТ 6-16

Изворна група „Петрова Гора“,
Кљајићево
Кљајићево, 29. 04. 2006. године
Број снимка: КО 29042006 1-14

$\downarrow = 192$

$\square = \text{cca } 20 \text{ cm}$

mf

Варијанта
(Чонопља)

ДРМЕШ

♩ = cca 192

The musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as cca 192. The music is written in a style characteristic of a tambura, with a steady eighth-note accompaniment and a melodic line. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the initials 'o.ф.' (likely 'о.ф.' for 'оформлено') in the final staff.

Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 25
 'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
 КУД „Вук Караџић“, Чонопља
 Чонопља, 05. 11. 2011. године
 Број снимка: КО 05112011 2-1

♩ = 128

mf

cca 20cm

Legend:
 ○ = note
 ○ = rest

'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО

♩ = cca 128

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 128. The music is written in a style typical of folk music, featuring a steady rhythm and a mix of eighth and sixteenth notes. The first three staves contain the main melody, while the fourth staff concludes with a double bar line and the initials 'о.ф.' (о.ф. likely stands for 'о.ф.' or 'о.ф.').

Изводи:

Млађан Лазар, тамбура

Кинетограм бр. 26
СЕКО ЈЕЛО
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Кљајићево, 29. 04. 2006. године
 Број снимка: КО 29042006 1-9

The kinogram consists of two main sections. The first section on the left is marked with a tempo of $\text{♩} = 152$ and a 2/4 time signature. It features a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simpler accompaniment, and a large movement diagram below. The diagram is a grid with 8 columns and 4 rows, containing various symbols like 'x', 'H', and arrows. A legend below the diagram shows a square with a circle inside, a rectangle with a circle inside, and a circle with a dot inside. A measurement box indicates a width of approximately 20 cm ($\square = \text{cca } 20 \text{ cm}$) and a dynamic marking of *mf*. The second section on the right is marked with a tempo of $\text{♩} = 100$ and a 2/4 time signature. It features a treble clef staff with a complex melodic line, a bass clef staff with a simpler accompaniment, and a large movement diagram below. The diagram is a grid with 8 columns and 4 rows, containing various symbols like 'x', 'H', and arrows. A legend below the diagram shows a circle with a dot inside, a circle with a dot inside, and a circle with a dot inside. A measurement box indicates a width of approximately 10 cm ($\square = \text{cca } 10 \text{ cm}$) and a dynamic marking of *mf*. At the bottom of the page, there are several small diagrams: a square with a circle inside, a rectangle with a circle inside, and a circle with a dot inside.

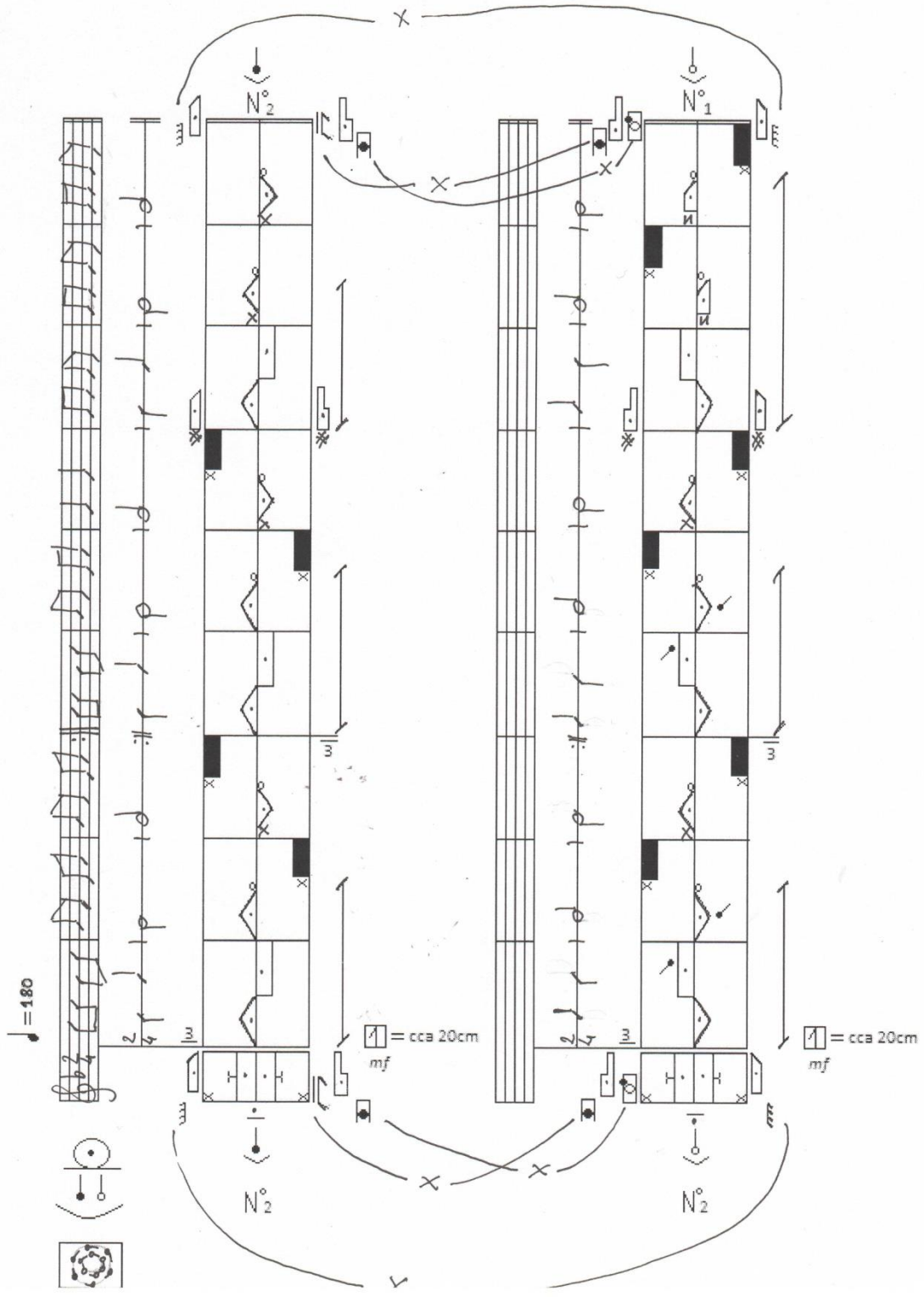
СЕКО ЈЕЛО

♩ = cca 192

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 192. The music is written in a single melodic line with a treble clef. The first five staves contain the main melody, and the sixth staff concludes with a double bar line and the initials 'о.ф.' (о.ф. likely stands for 'о.ф.' or 'о.ф.').

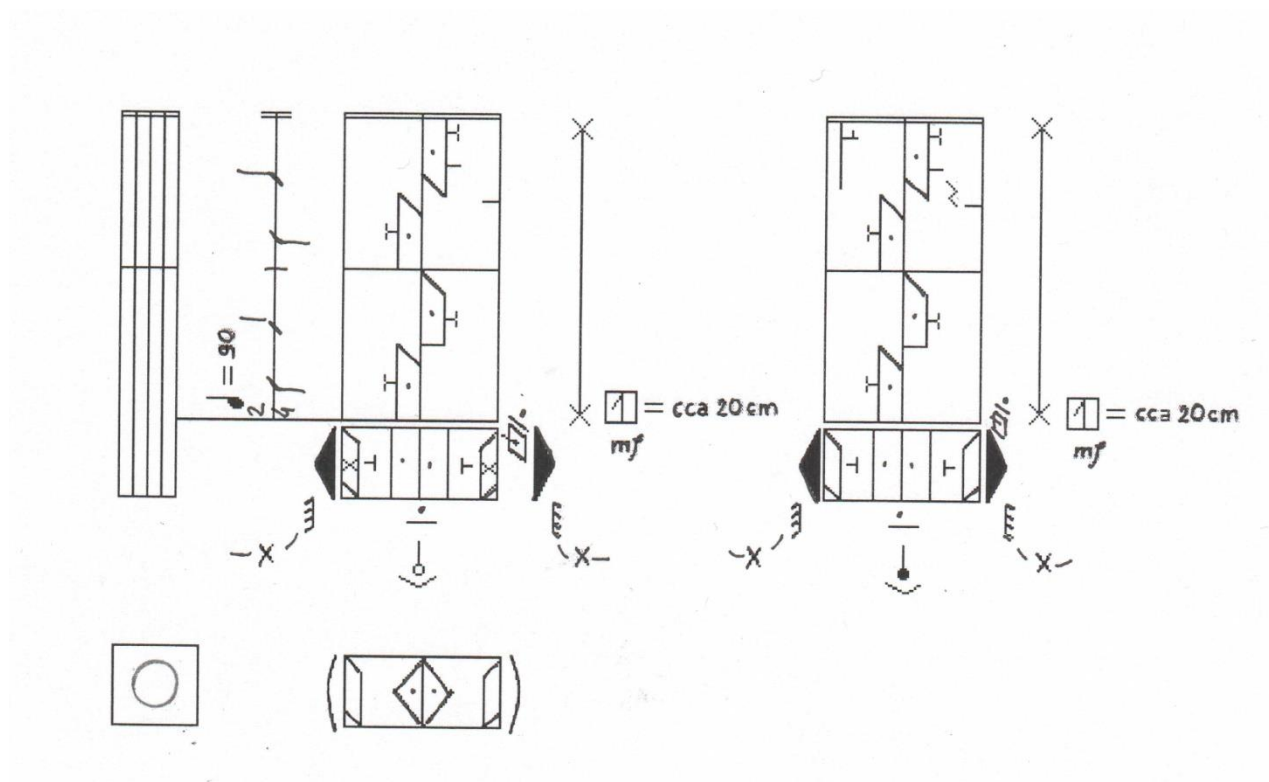
Изводи:
Перица Косановић, тамбура

Кинетограм бр. 27
 ПРЕВАРАНТА У ПАРУ
 Изворна група „Петрова Гора“, Кљајићево
 Бачка Топола
 Број снимка: КО БТ3 – 7

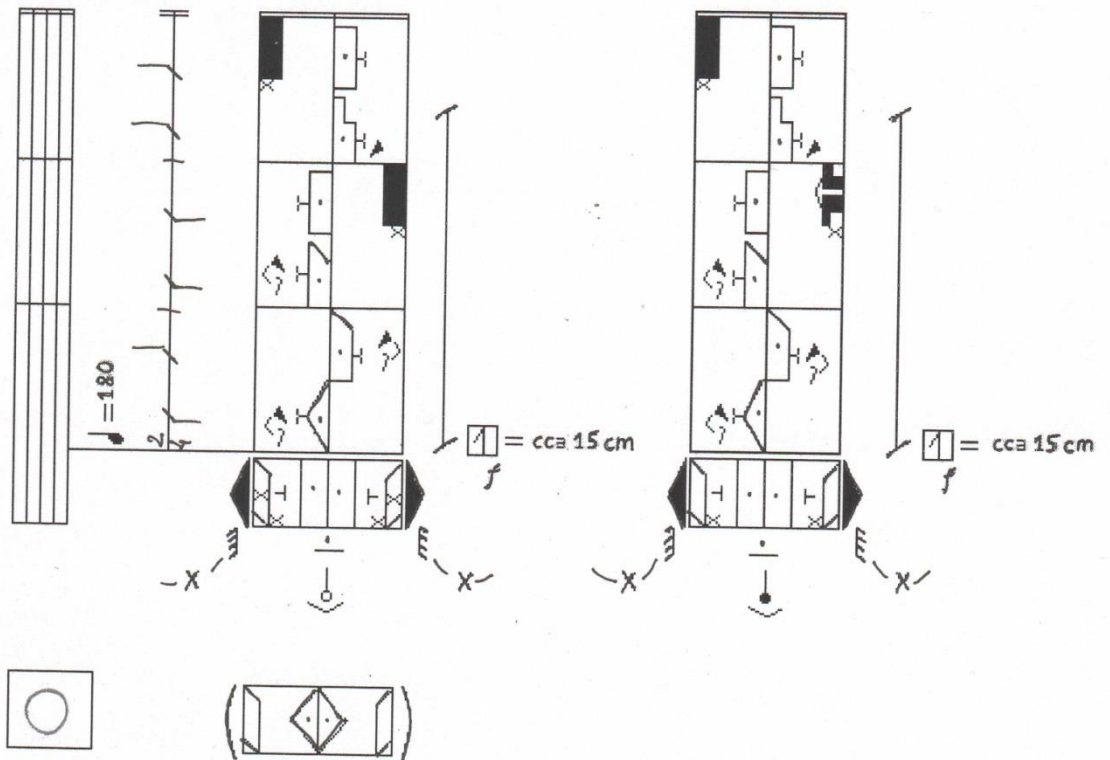


6. 1. 2. Плесови Личана у Војводини

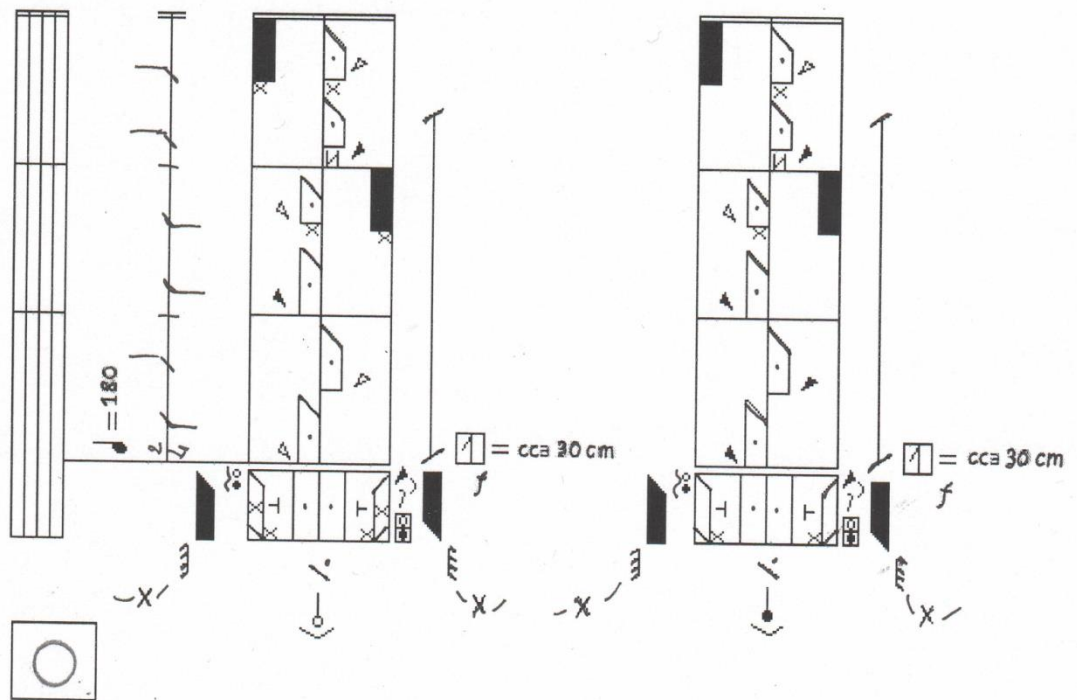
Кинетограм бр. 28
БИКАЦ („КОЛО КРЕНИ ЛИЈЕВО!“)
КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
Бачка Топола, 15. 10. 2011. године
Број снимка: ЛИ 1 - 1



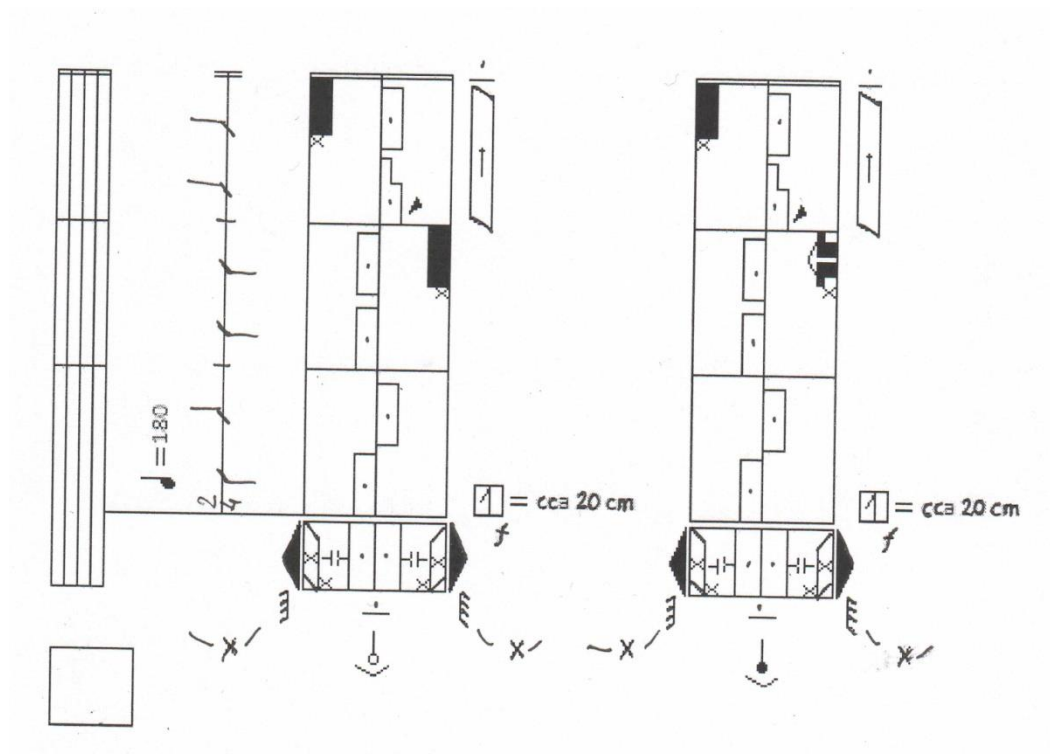
Кинетограм бр. 29
 БИКАЦ („ДЕСНА!“)
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 15. 10. 2011. године
 Број снимка: ЛИ 1 - 1



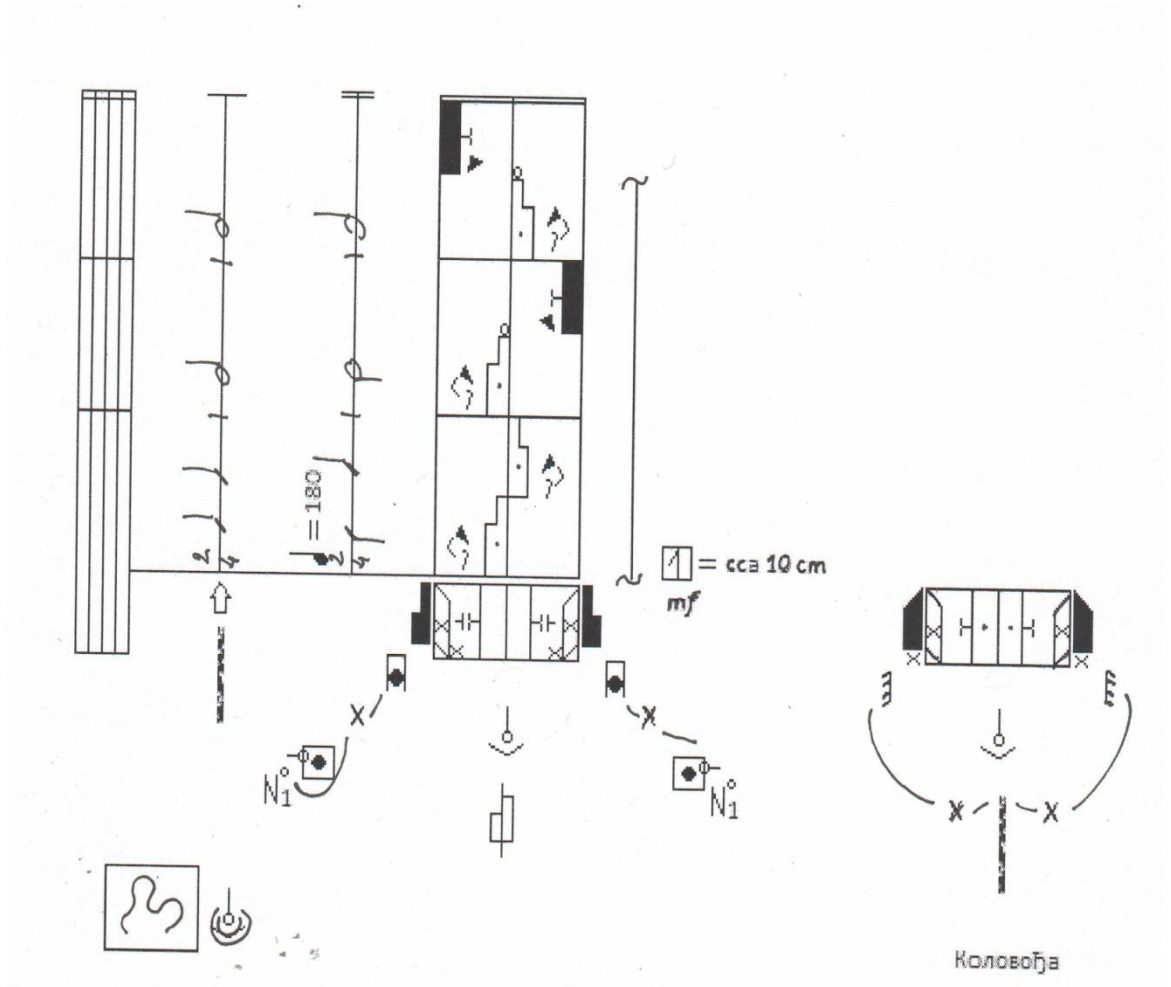
Кинетограм бр. 30
БИКАЦ („ЈОШ ЈЕДНОМ ОКОЛО!“)
КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
Бачка Топола, 15. 10. 2011. године
Број снимка: ЛИ 1 - 1



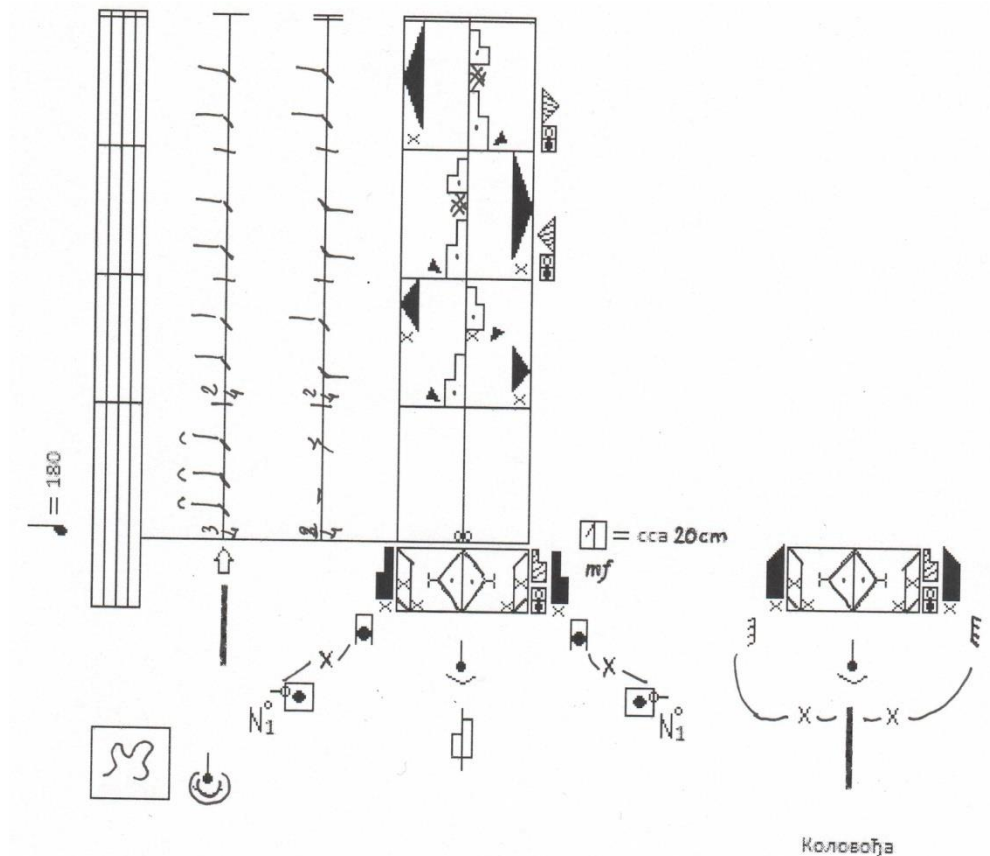
Кинетограм бр. 31
БИКАЦ („ОКРЕНИ!“)
КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
Бачка Топола, 15. 10. 2011. године
Број снимка: ЛИ 1 - 1



Кинетограм бр. 32
ЗМИЈАЊЕ
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
 Број снимка: ЛИ БТ6 - 18



Кинетограм бр. 33
ВУЈАЊЕ
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 18. 10. 2003. године
 Број снимка: ЛИ БТ6 - 18



Командант:
 „'Оћемо ли се повујат'?“

Сви:
 „'Оћемо!“

Командант: „Оооо, вујо!“
 Вуја: „Оооој!“
 Командант: „Ће су ти овце?“
 Вуја: „Ено их у шуми!“
 Командант: „Оооо, вујо!“
 Вуја: „Охооој!“
 Командант: „Ће ти је благо?“
 Вуја: „Ено их у брду!“
 Командант: „Оооо, вујо!“
 Вуја: „Охооој!“

Командант: „Ће ти је крух?“
 Вуја: „Ено га на столу!“
 Командант: „'Оћемо ли се поласати?“
 Вуја: „'Оћемоооо!“

Кинетограм бр. 34
КУКУЊЕШЋЕ
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 19. 10. 1995. године
 Број снимка: ЛИ БТ4а - 1

♩ = 160

2/4

□ = cca 15 cm
mf

Мушкарци

'АЈМО ЦУРЕ, 'АЈМО МИ, КУКУЊЕШЋЕ ИГРАТИ

$\text{♩} = 160$

'Ај - мо, цу - ре, 'ај - мо ми, ку - ку - њеш ће и - гра - ти,

'ај - мо, цу - ре, 'ај - мо ми, ку - ку - њеш - ће и - гра - ти.

Ја ма - ле - на па не знам ку - ку - њеш - ће да и - грам

ја ма - ле - на па не знам ку - ку - њеш - ће да и - грам. о.ф.

'Ајмо, цуре, 'ајмо ми,
кукуњешће играти.
'Ајмо, цуре, 'ајмо ми,
кукуњешће играти.
Ја малена, па не знам
кукуњешће да играм.
Ја малена, па не знам
кукуњешће да играм.

'Ајмо, цуре, 'ајмо ми,
кукуњешће играти.
Ја малена, па не знам
кукуњешће да играм.

КУКУЊЕШЋЕ

$\text{♩} = 160$

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. A tempo marking of $\text{♩} = 160$ is placed above the first staff. The music is a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note chords. The first three staves contain 16 measures each, and the fourth staff contains 16 measures, ending with a double bar line and a fermata. The notation includes various chord voicings and rests.

Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

Кинетограм бр. 35
МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
Бачка Топола, 19. 10. 1995. године
Број снимка: ЛИ БТ4 - 18

The image displays a kinogram score for the piece "MILICA JE VECHERALA". It features two systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part is represented by a grid diagram of a piano keyboard, where black and white rectangles indicate the positions of the left and right hands. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a tempo marking of $\text{♩} = 144$. A scale bar indicates a length of approximately 20 cm. At the bottom left, there are two small square boxes containing a circle and a wavy line, likely representing specific performance techniques or recording artifacts.

МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА

$\text{♩} = 144$

Ми-ли-ца је ве-че-ра-ла и на со-как и-стр-ча-ла

да ви - ди сво - га дра - га - на,

да ви - ди сво - га дра - га - на. о.ф.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала,
да види свога драгана,
да види свога драгана.

Милица је вечерала
и на сокак истрчала.

МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА

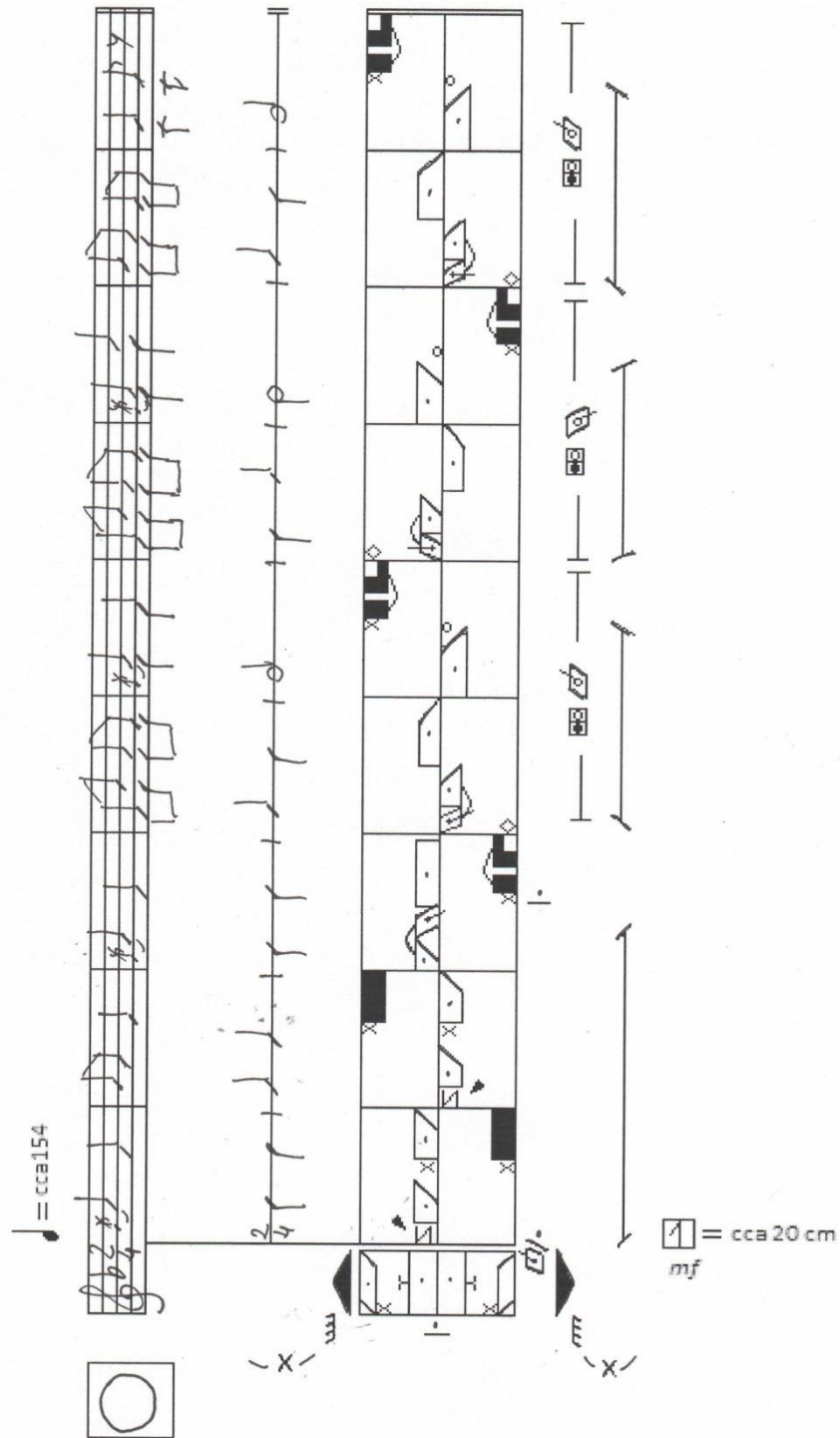
♩ = cca 144

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = cca 144. The first two staves contain the main melody, while the third staff provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a final chord, marked 'о.ф.' (fine).

Изводи:

Душан Бркљач, тамбура

Кинетограм бр. 36
КРУШКЕ, ЈАБУКЕ, ШЛАМЕ
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 2002. године
 Број снимка: ЛИ БТ5а - 14



КРУШКЕ, ЈАБУКЕ, ШЛАМЕ

$\text{♩} = \text{сса } 154$

Кру - шке ја - бу - ке, шла - ме, ме - не во - ли
 Да - не, а ја ње - га не - ћу, за дру - гим у -
 мре - ћу. Кру - шке, ја - бу - ке, шла - ме,
 ме - не во - ли Да - не, а ја ње - га не - ћу,
 о.ф.
 за дру - гим у - мре - ћу.

Крушке, јабуке, шламе,
 мене воли Дане,
 а ја њега нећу,
 за другим умрећу.
 Крушке, јабуке, шламе,
 мене воли Дане,
 а ја њега нећу,
 за другим умрећу.

Крушке, јабуке, шламе,
 мене воли Дане.
 Крушке, јабуке, грожђе,
 мене воли Ђорђе.
 Крушке, јабуке, шљиве,
 мене воли Иве.

КРУШКЕ, ЈАБУКЕ, ШЛАМЕ

$\text{♩} = \text{cca } 154$

The musical score consists of three staves in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = cca 154. The first two staves contain a melody with eighth notes and quarter notes. The third staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line and a fermata. The initials 'о.ф.' are written above the final measure of the third staff.

Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

Кинетограм бр. 37
'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
Број снимка: ЛИ БТ8 – 9 (2)

The image displays a musical score for a kinegram, oriented vertically. On the left side, there is a musical staff with a treble clef, a 2/4 time signature, and a tempo marking of $\text{♩} = 137$. The staff contains several lines of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *pp*. To the right of the staff is a vertical grid of notes, where each cell contains a note head and a stem, representing the spatial arrangement of notes for the kinegram. Further to the right, there are technical diagrams and markings, including a circle with a dot, a square with a dot, and various symbols like 'X' and 'm'. A legend at the bottom indicates that a square symbol represents a distance of approximately 20 cm ($\square = \text{cca } 20 \text{ cm}$). The entire score is annotated with various symbols and lines, indicating the spatial and temporal relationships between the musical elements.

'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО

$\text{♩} = \text{сса } 137$

'Ајд на ле - во, бра - те Сте - во,
ај' на дес - но, ми - ла сес - тро.
Тр - чи ку - ћи, пи - тај ма - ме бил' те да - ла за ме?
Тр - чи ку - ћи, пи - тај ма - ме бил' те да - ла за ме? о.ф.

Ајд' на лево, брате Стево,
ај' на десно, мила сестро.
Трчи кући, питај маме
бил' те дала за ме?
Трчи кући, питај маме
бил' те дала за ме?

Ајд' на лево, брате Стево,
ај' на десно, мила сестро.

'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО

♩ = cca 137

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The first three staves contain a continuous rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line, followed by a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C).

Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

The image displays a musical score for guitar, consisting of a melody line and a guitar accompaniment. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 9/8 time signature. The melody line is written on a single staff with a treble clef and a repeat sign. The guitar accompaniment is written on a six-staff system with a treble clef and a repeat sign. The accompaniment includes various chords and techniques, such as barre, bends, and slides. A legend box in the bottom right corner shows a diagram of a guitar fretboard with notes marked by dots and circles.

МОЈ ЈЕ ДРАГИ АДВОКАТ

$\text{♩} = \text{сса } 137$

Мој је дра - ги а - дво - кат, ку - пи - о - ми
зла - тан сат. Мој је дра - ги а - дво - кат,
ку - пи - о - ми зла - тан сат. А ја ње - му
'ме - сто да - ра ср - це из ње - да - ра. А ја ње - му 'ме - сто да - ра
о.ф.
ср - це из ње - да - ра.

Мој је драги адвокат,
купио ми златан сат.
Мој је драги адвокат,
купио ми златан сат.
А ја њему 'место дара,
срце из њедара.
А ја њему 'место дара,
срце из њедара

Мој драгене,
драги мој,
који ти је кућни број?
Моја кућа броја нема,
Ружице румена.

Мој је драги адвокат,
купио ми златан сат.
А ја њему 'место дара,
срце из њедара.

Не знаш драги,
не знаш ти,
шта на моме срцу сни.
На мом срцу лежи рана,
већ годину дана.

МОЈ ЈЕ ДРАГИ АДВОКАТ

♩ = cca 137

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The first five staves contain the main melody, which is a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), marked 'о.ф.' (Fine).

Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

Кинетограм бр. 39
 МАНИТЕ СЕ, АНЧИЦЕ, БАВОЛА И БАКА
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачки Грачац, 15. 10. 2011. године
 Број снимка: ЛИ 15102011 1-16

cca 133

mf

cca 15 cm

mf

МАНИТЕ СЕ, АНЧИЦЕ, ЋАВОЛА И ЋАКА

$\text{♩} = 140$

Ма - ни - те се, Ан - чи - це, ĳа - во - ла и ĳа - ка,
ма - ни - те се, Ан - чи - це, ĳа - во - ла и ĳа - ка.
Ћа - ци ĳа - во - ли, про - фе - со - ри још го - ри,
а тр - го - вци, мла - ди мо - мци, и - гра - ју с' ос - но - вци,
а тр - го - вци, мла - ди мо - мци и - гра - ју с' ос - но - вци.

о.ф.

Маните се, Анчице, ѓавола и ѓака.
маните се, Анчице, ѓавола и ѓака.
Ћаци ѓаволи,
професори још гори,
а трговци, млади момци,
играју с' основци,
а трговци, млади момци,
играју с' основци.

Маните се, Анчице, ѓавола и ѓака.

МАНИТЕ СЕ, АНЧИЦЕ, ЂАВОЛА И ЂАКА

♩ = cca 140

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The tempo is marked as cca 140. The music is primarily composed of eighth-note chords. The first three staves each contain 12 measures. The fourth staff contains 12 measures followed by a double bar line and a final chord, with the initials 'o.ф.' written above the final chord.

Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

Кинетограм бр. 40
 ПО БАЧКИ
 КУД „Марко Орешковић“, Бачки Грачац
 Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
 Број снимка: ЛИ БТ8 – 9 (1)

The image displays a kinogram for a musical piece. It features two systems of musical notation on the left, each with a corresponding piano keyboard diagram on the right. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = \text{cca } 206$ and a time signature of 2/4. The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = \text{cca } 20$ and a time signature of 3/8. The keyboard diagrams show fingerings and include a scale indicator N_2 . A scale bar at the bottom indicates a length of approximately 15 cm for the first system and 20 cm for the second. A small circle in a square is located at the bottom left of the page.

ПО БАЧКИ

♩ = cca 206

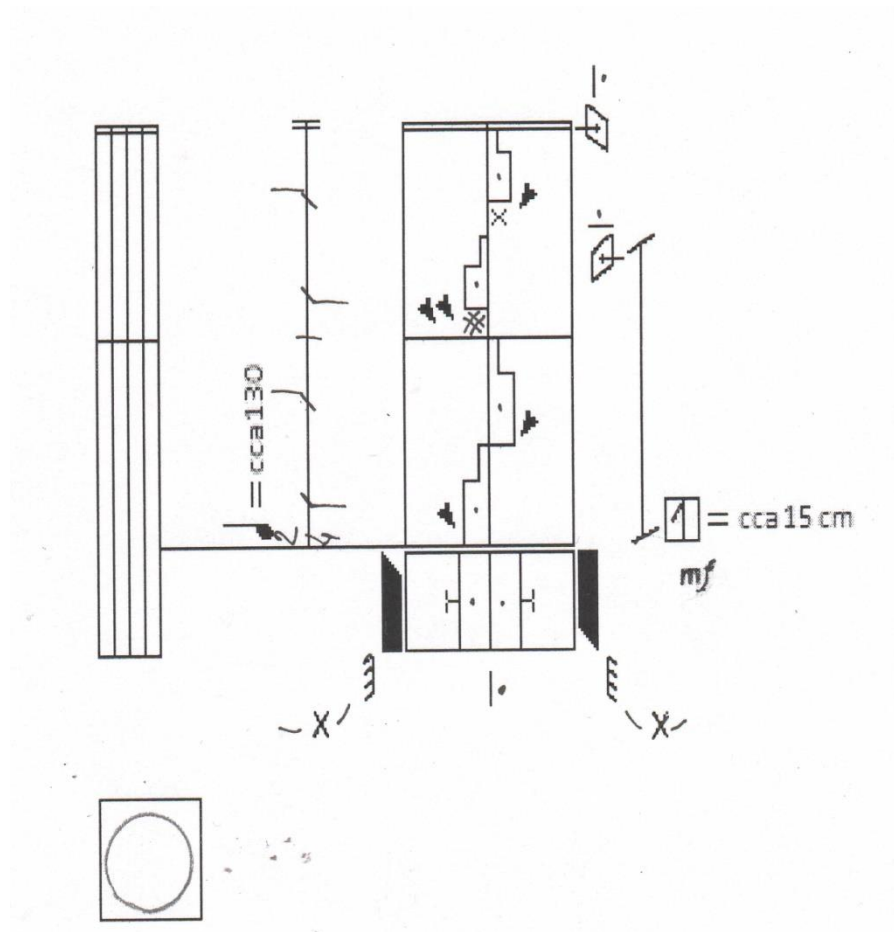
o.ф.

The image shows a musical score for a piece titled "ПО БАЧКИ". It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking "♩ = cca 206". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a double bar line and the initials "o.ф." (likely "о.ф." in Cyrillic) above the final measure.

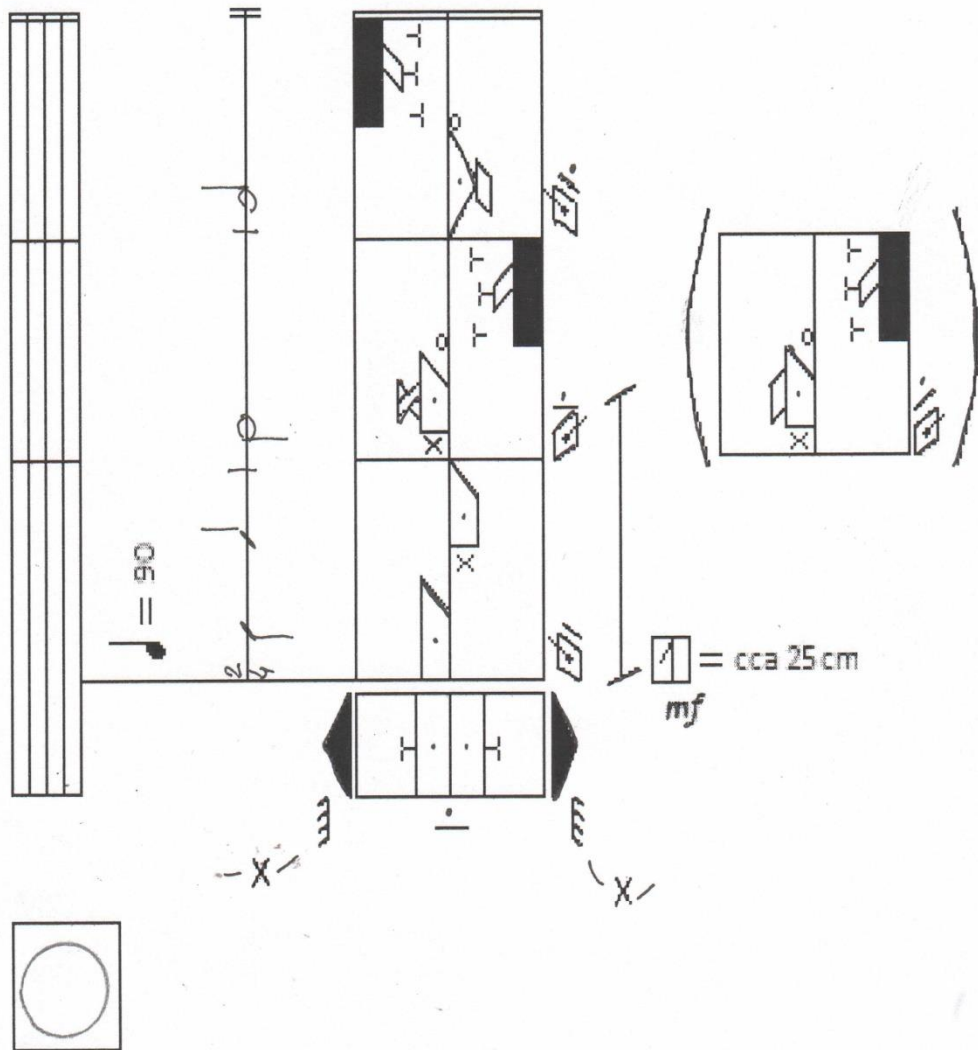
Изводи:
Душан Бркљач, тамбура

6. 1. 3. Плесови Далматинаца у Војводини

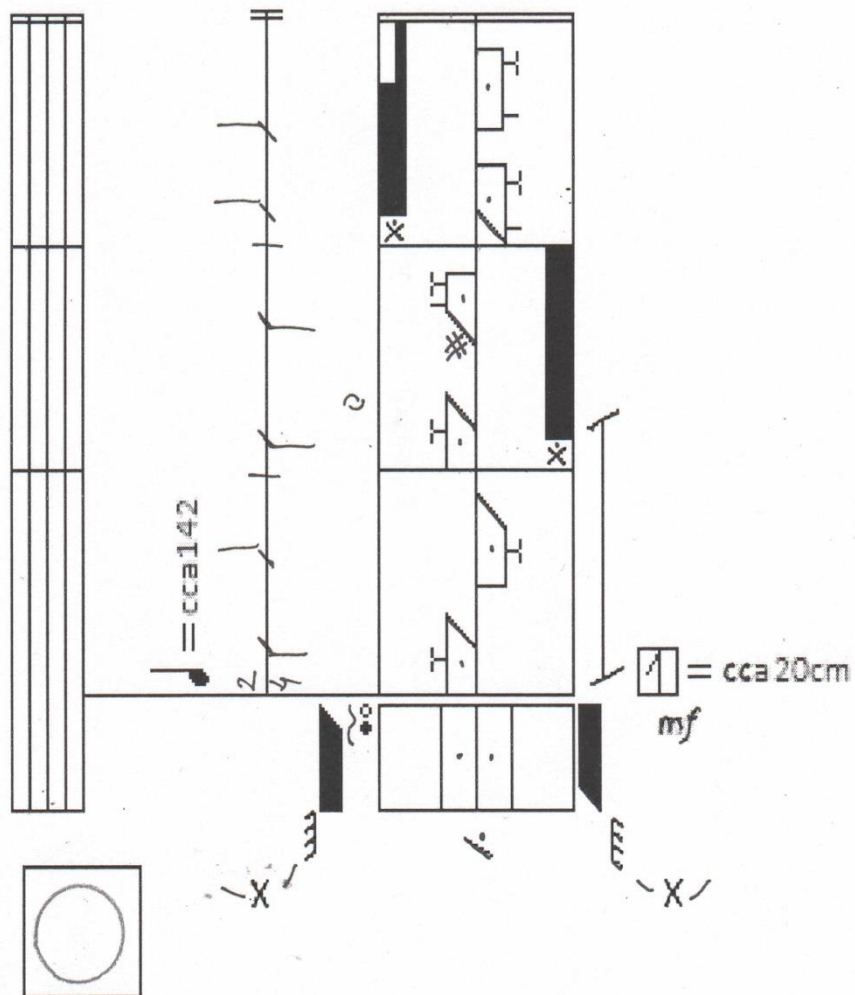
Кинетограм бр. 41
ГЛУВО КОЛО („ПРОМЕНИ, НА ПО ЧЕТРИ!“)
КПЗ „Риђица“, Риђица
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1 – 17



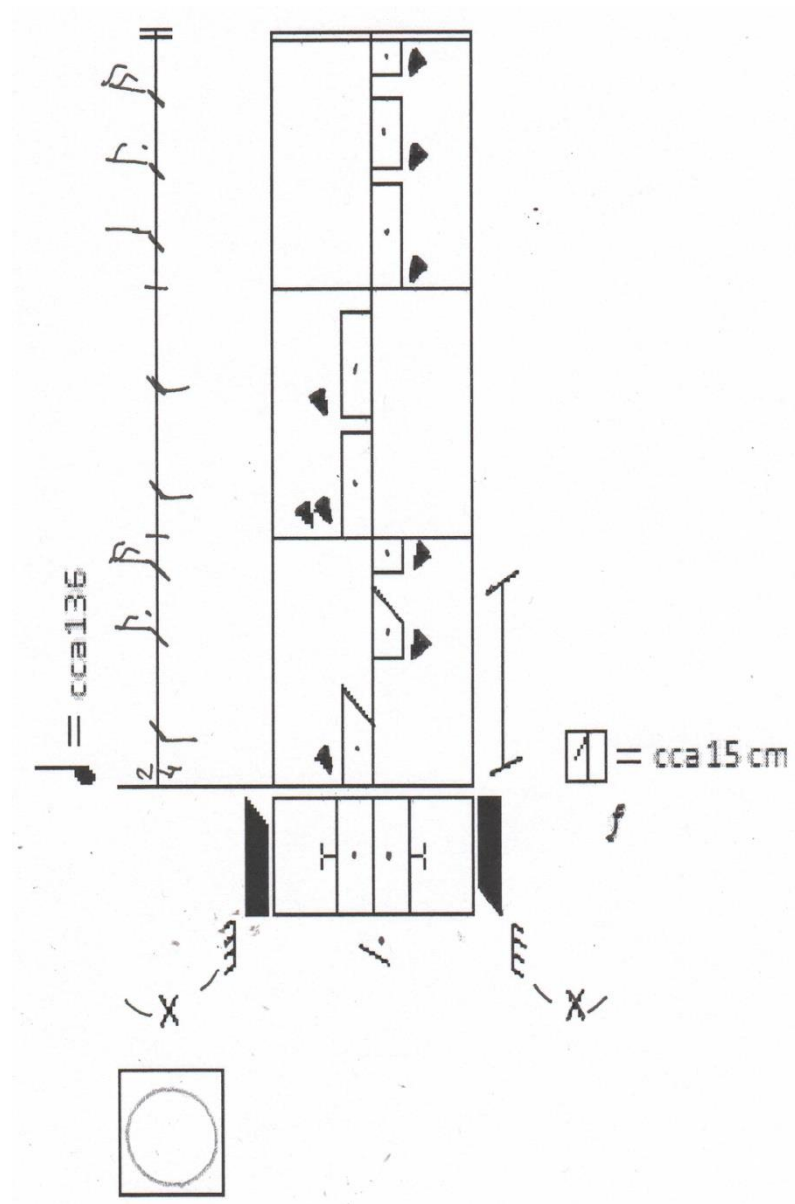
Кинетограм бр. 42
 ГЛУВО КОЛО (ШЕТЊА)
 Изворна група СКУД „Извор“, Станишић
 Бачка Топола, 02. 11. 2013. године
 Број снимка: БТ 11 – 21



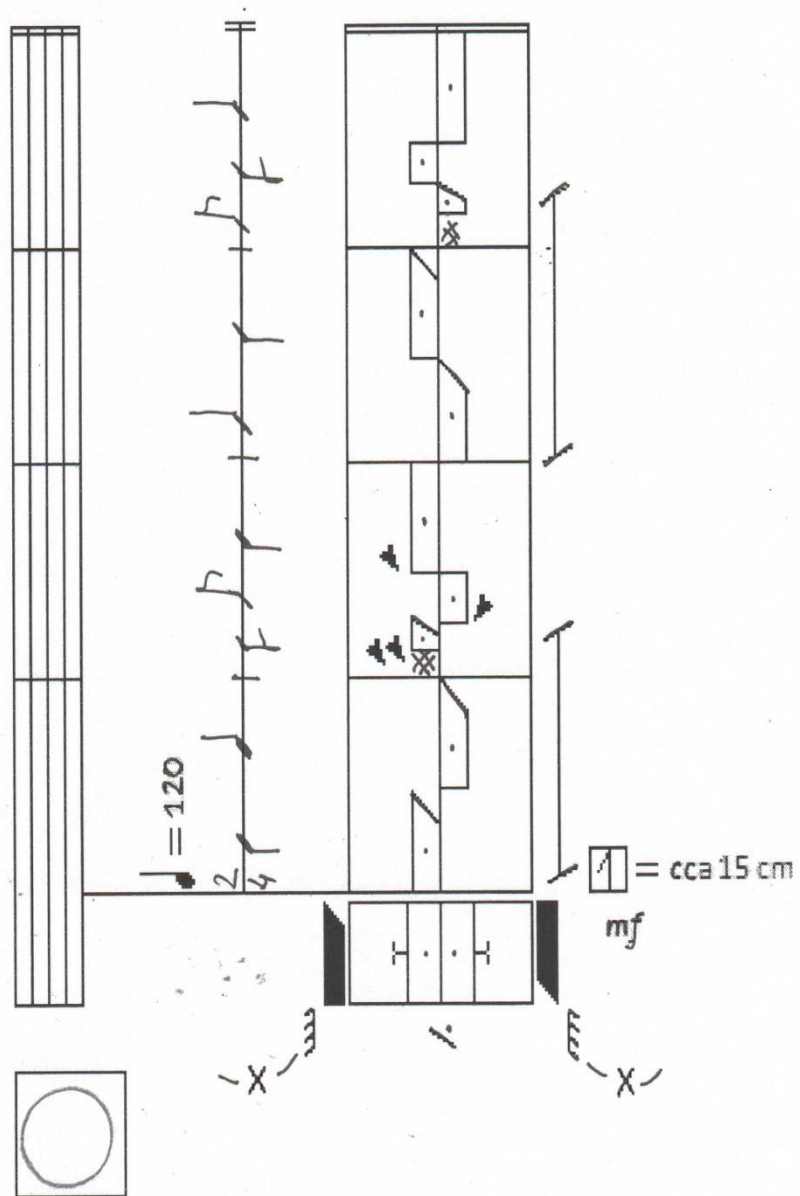
Кинетограм бр. 43
ГЛУВО КОЛО („НАПОВРАТ!“)
КПЗ „Риђица“, Риђица
Бачка Топола, 21. 10. 2001.
Број снимка: БТ 1а – 5



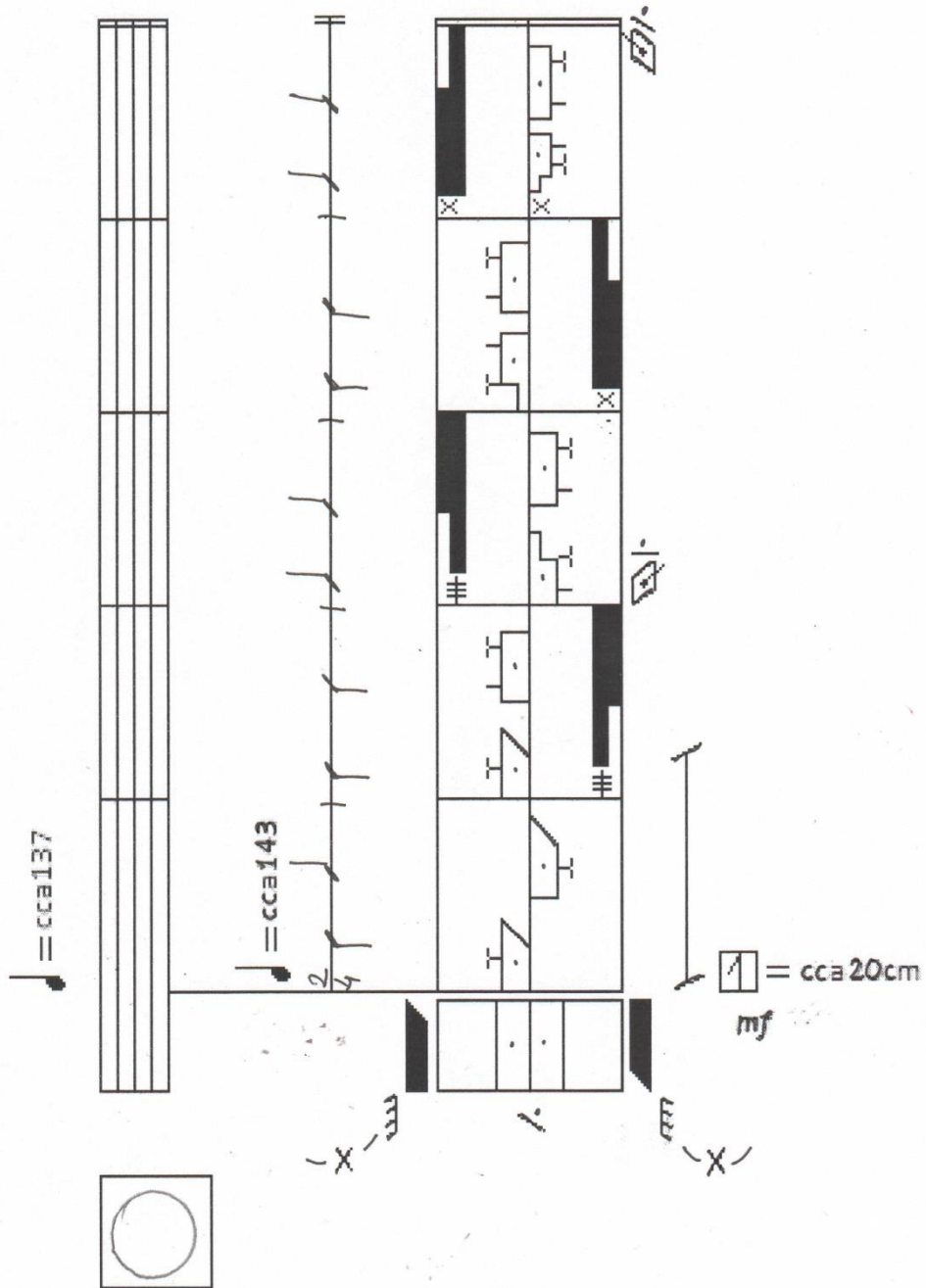
Кинетограм бр. 44
ГЛУВО КОЛО („ЋИРИЛИЦА!“)
Изворна група СКУД „Извор“, Станишић
Бачка Топола, 02. 11. 2013. године
Број снимка: БТ 11 – 21



Кинетограм бр. 45
ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
КПЗ „Риђица“, Риђица
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1 – 17



Кинетограм бр. 46
 ГЛУВО КОЛО („НА ПО ШЕСТ!“)
 КПЗ „Риђица“, Риђица
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 1 – 17



Кинетограм бр. 47
ЦРНЕ ОЧИ У СВАКОГА МОМКА
КПЗ „Риђица“, Риђица
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1 – 17

The image displays a musical score for the song "Crne Oči u Svakoга Momka" (Black Eyes in Every Boy). The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as "Allegretto" (Allegretto) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of "Allegretto" and a dynamic marking of "f". The second system begins with a dynamic marking of "f". The piano accompaniment is shown in a diagrammatic form, with a grid of notes and rests. The diagram includes a vertical line on the left, a horizontal line at the top, and a grid of notes and rests. The notes are represented by small squares and circles, and the rests are represented by small squares. The diagram is annotated with various symbols, including "X" marks and "m33" and "m34" markings. A scale bar indicates a length of 20 cm. The score is accompanied by a diagram of a piano keyboard, showing the layout of the keys and the placement of the notes. The diagram includes a vertical line on the left, a horizontal line at the top, and a grid of notes and rests. The notes are represented by small squares and circles, and the rests are represented by small squares. The diagram is annotated with various symbols, including "X" marks and "m33" and "m34" markings. A scale bar indicates a length of 20 cm.

ЦРНЕ ОЧИ У СВАКОГА МОМКА

$\text{♩} = \text{сса } 132$

Цр - не о - чи у сва - ко - га мом - ка
а - зе - ле - не у нај - ми - ли - јо - га
а зе - ле - не у нај - ми - ли - јо - га. о.ф.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The first staff is the vocal line, the second is the piano accompaniment, and the third is a continuation of the piano accompaniment. The tempo is marked as 132 beats per minute. The lyrics are written below the notes.

Црне очи у свакога момка,
а зелене у најмилијога,
а зелене у најмилијога.

Црне очи у свакога момка,
а зелене у најмилијога.

Заиграјте ноге моје босе,
ко и оне што ципеле носе.

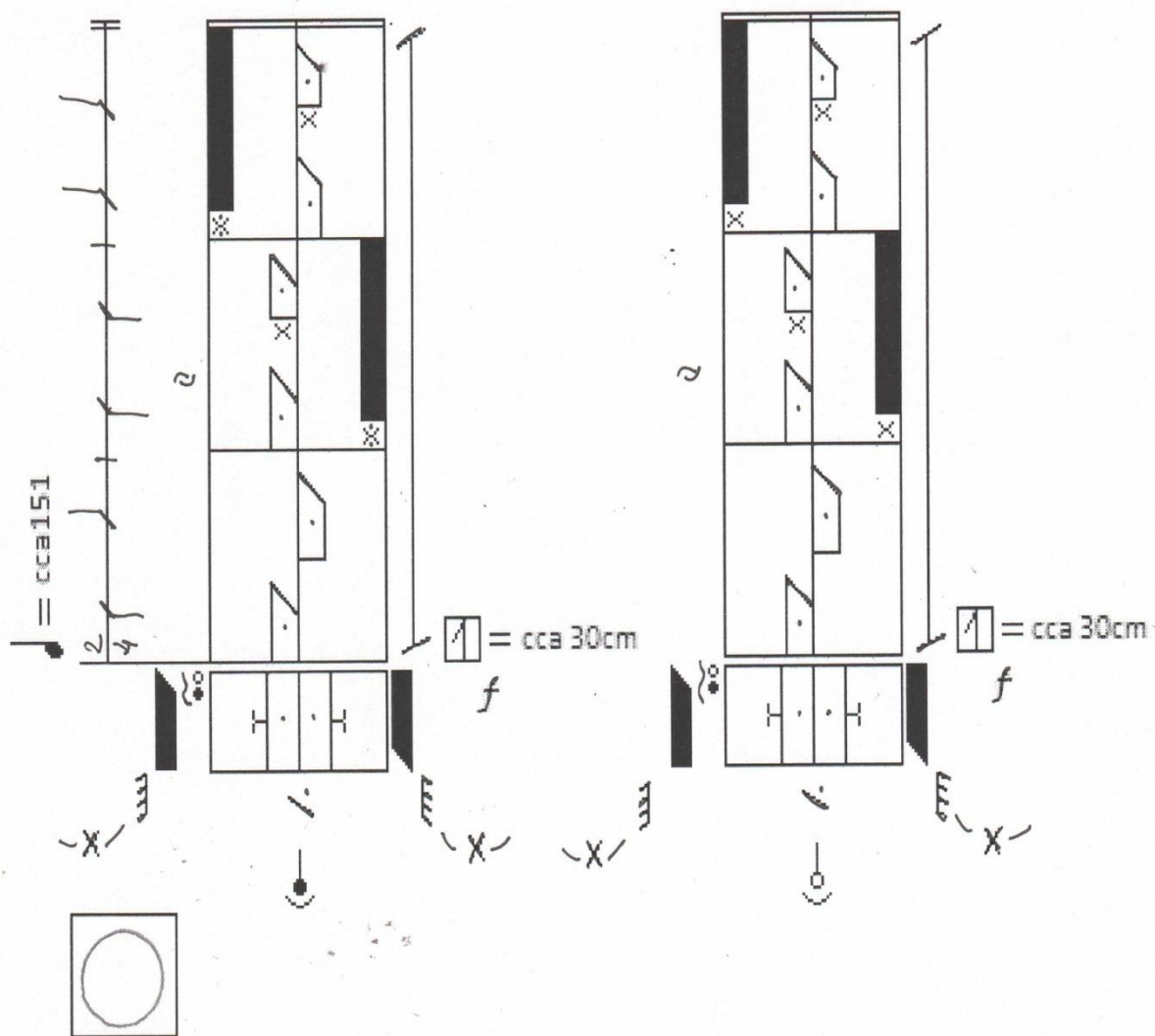
Слапе слапе носићу код нане,
а код лоле ципеле лагане.

Ја у колу до туђега момка,
караће ме његова ђевојка.

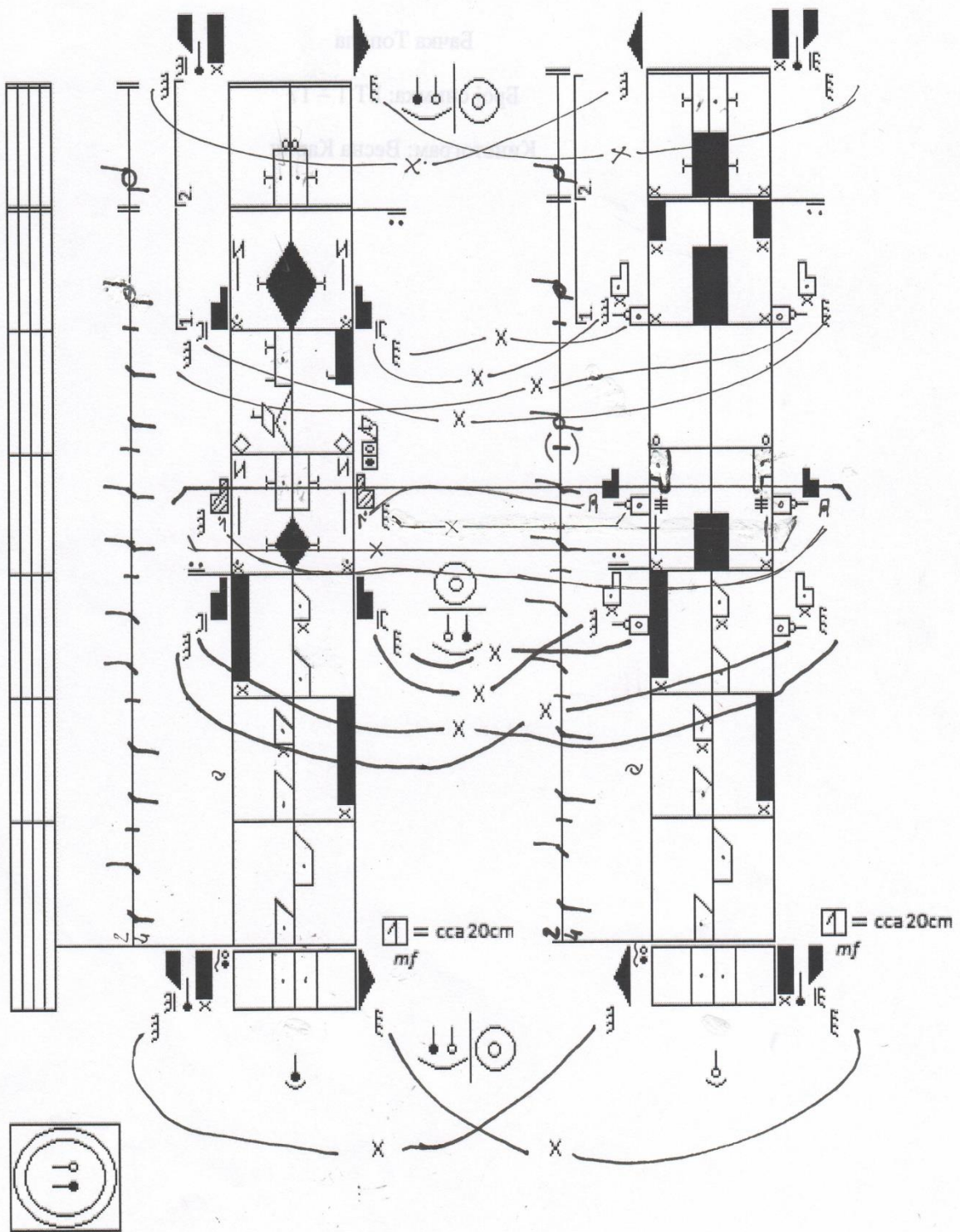
Буковчани то су кршни момци,
код њих куца срце у ђевојци.

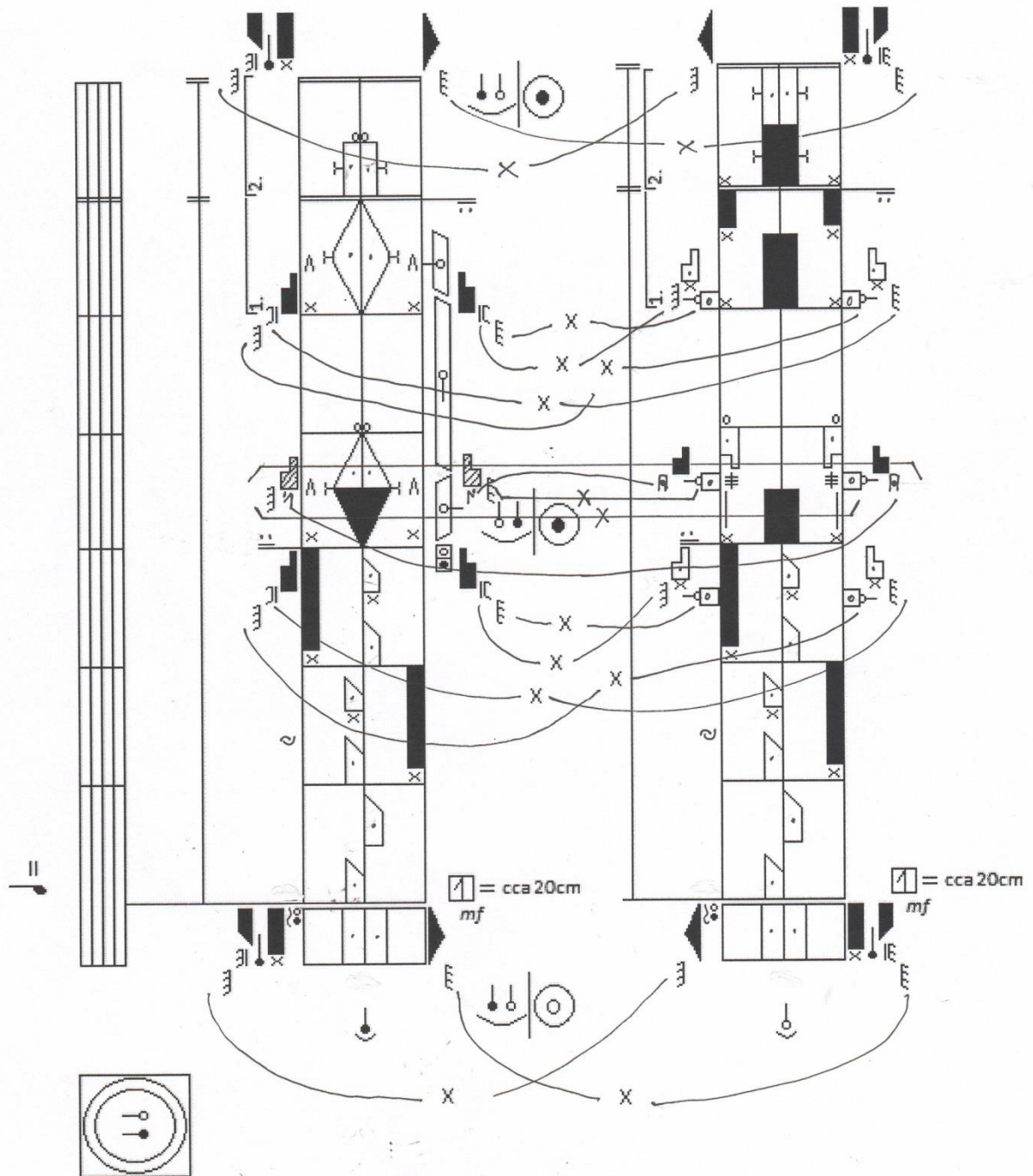
Играј лоло и ја сам играла,
поред тебе четири имала.

Кинетограм бр. 48
 ГЛУВО КОЛО (СТАРИНСКО КОЛО)
 КПЗ „Риђица“, Риђица
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 1 – 17



Кинетограм бр. 49
 ГЛУВО КОЛО (СТАРИНСКО КОЛО СА ЗАБАЦИВАЊЕМ)
 КПЗ „Риђица“, Риђица
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 1 – 17



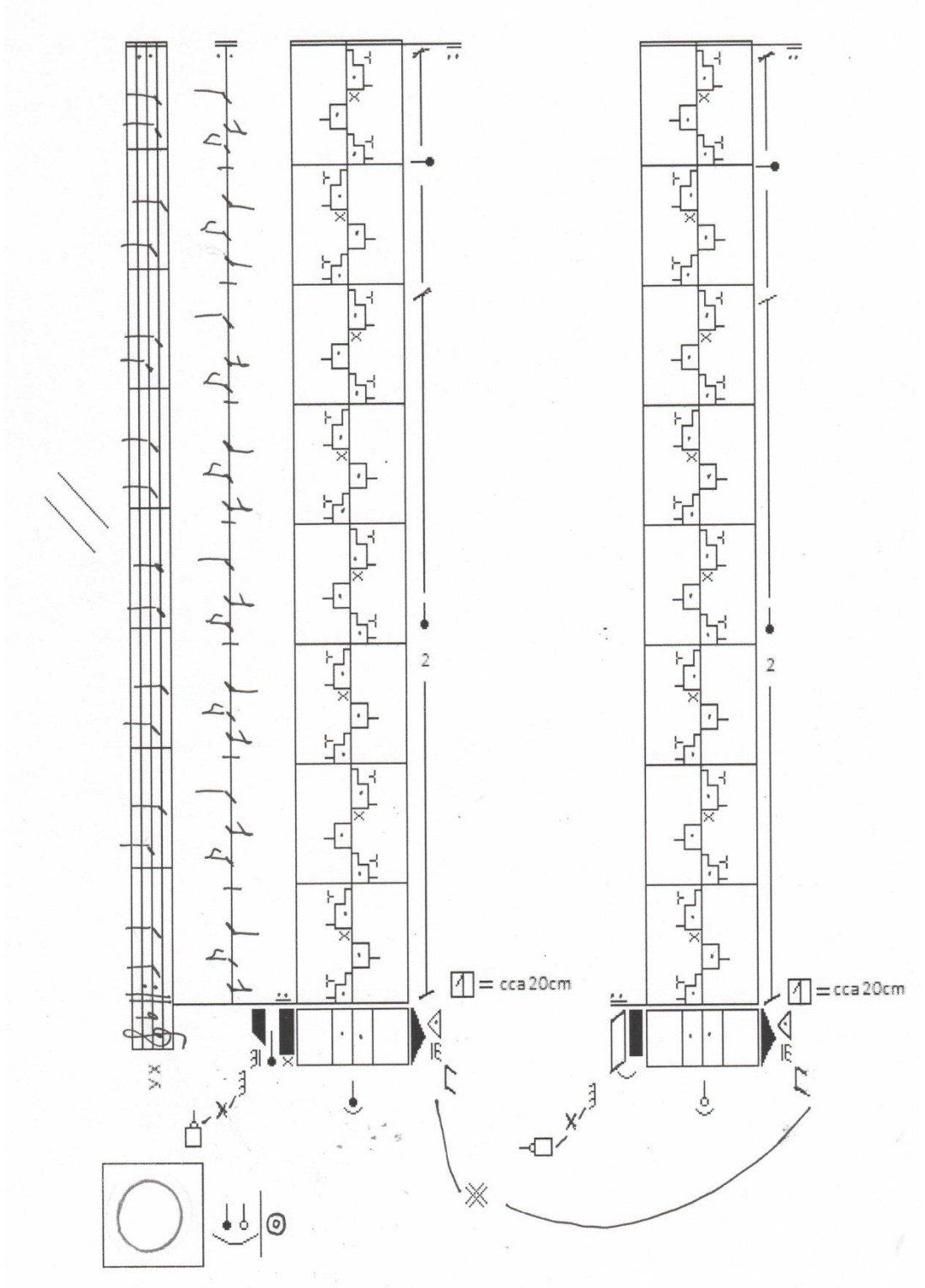


Кинетограм бр. 50
КУКУЊЕШЋЕ
КПЗ „Риђица“, Риђица
Бачка Топола, 21. 10. 2001.
Број снимка: БТ 1а – 5

The image displays a musical score for the piece "Kukujeshtje". It consists of three systems of notation:

- Top System:** A standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as "cca 135".
- Middle System:** A rhythmic staff showing the timing of notes with stems and flags, and some notes with stems and beams.
- Bottom System:** A piano roll with a vertical axis for pitch and a horizontal axis for time. It shows the duration of notes and rests for each instrument. The dynamic marking "mf" is present. A note width is indicated as "cca 15cm".

Additional markings include a circled "X" at the bottom left, a circled "X" at the bottom right, and a circled "X" at the bottom center. A circled "X" is also present at the top left of the piano roll area.



КУКУЊЕШЋЕ

♩ = cca 135



Ја сам ма - ла па не знам ку - ку - ње - шће да и - грам.



Ја сам ма - ла па не знам ку - ку - ње - шће да и - грам.



Мој ће дра-ги до-бар би-ти, па ће ме-не на - у - чи - ти.

КУКУЊЕШЋЕ

♩ = cca 135

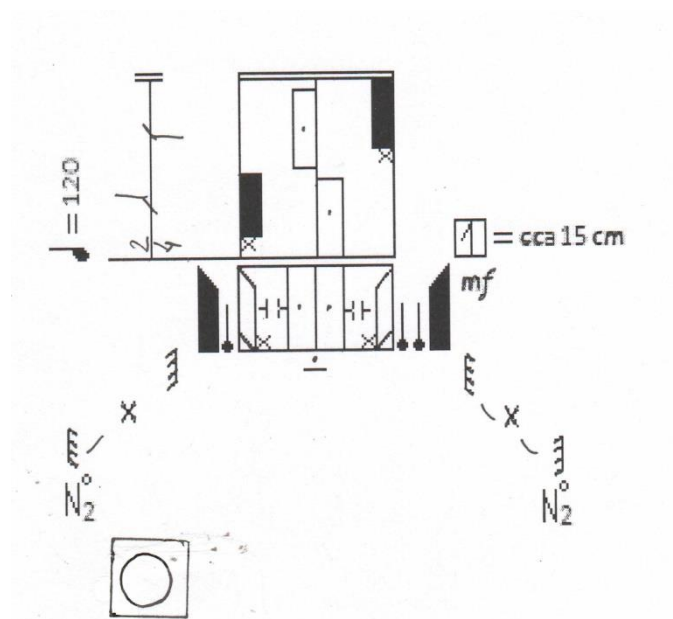
The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains the first six measures. The second staff contains the next six measures, including a repeat sign at the beginning and end. The third staff contains the final six measures, also including a repeat sign at the beginning and end, and concludes with a fermata over a whole note on the second line of the staff. The tempo marking '♩ = cca 135' is positioned above the first staff.

?, усна хармоника

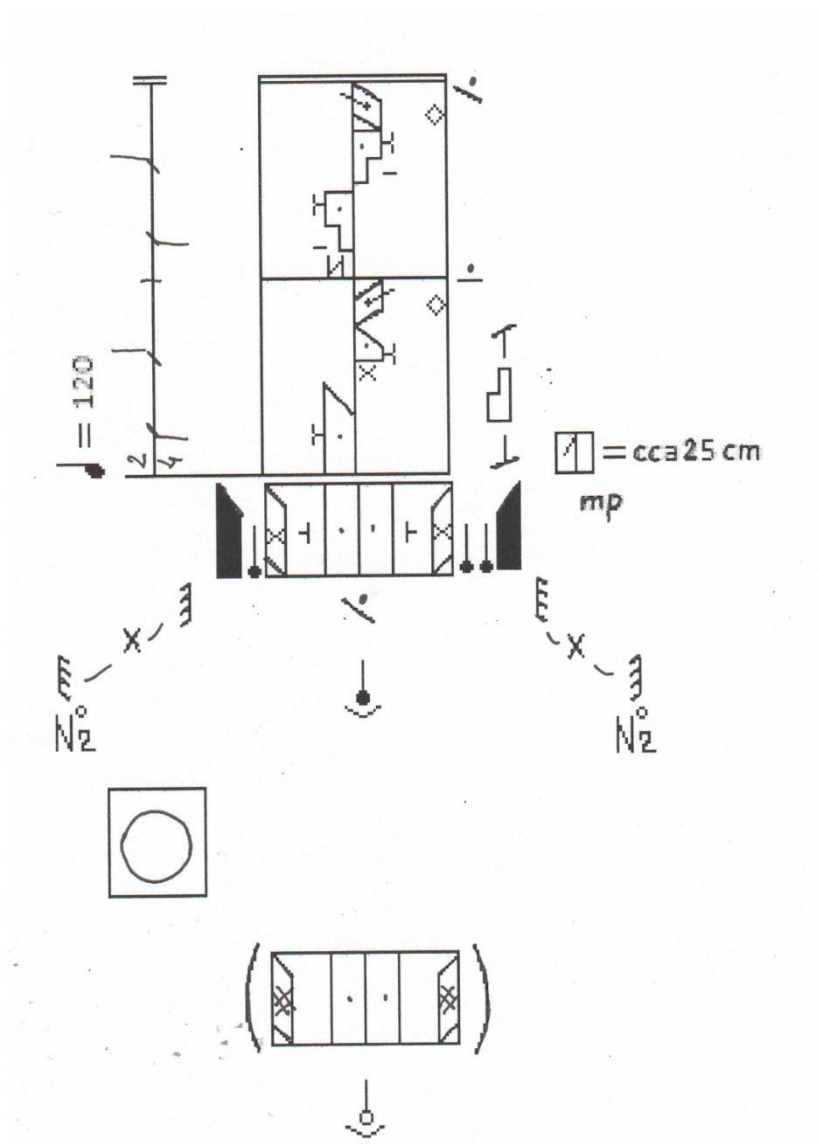
6. 1. 4. Плесови Крајишника у Војводини

6. 1. 4. 1. Грмеч

Кинетограм бр. 51
ГЛУВО КОЛО („С НОГЕ НА НОГУ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 24. 02. 2001. године
Број снимка: БО Ч1 - 2



Кинетограм бр. 52
ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 - 14



'АЈДЕ, МАЛА, ИЗАБЕРИ

♩ = сса 83

Хај-де ма-ла и-за-бе-ри ко-га тво-је ср-це же-ли,
 хај-де ма-ла и-за-бе-ри ко-га тво-је ср-це же-ли.
 у ко-ло, из ко-ла и-за-бе-ри па се се-ли,
 цу-ро ђа-во-ле о.ф.

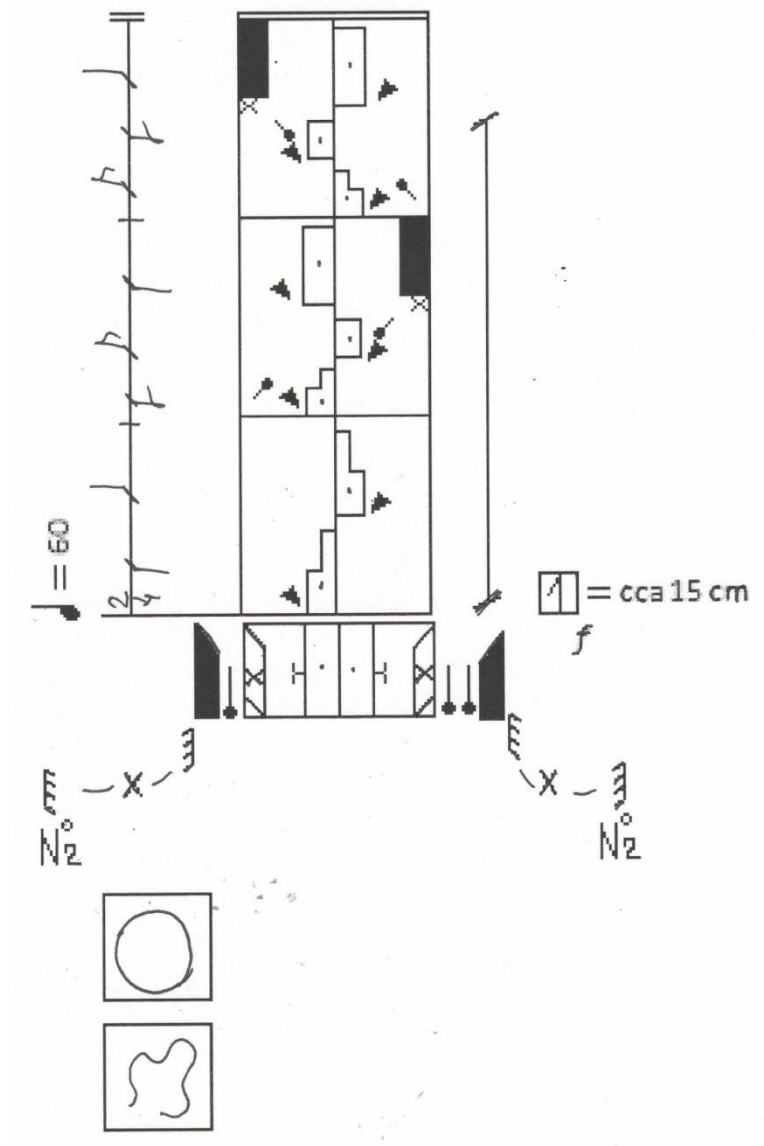
Мушка група: И решето има дно,
 бирај, мала слободно.
У коло из кола,
изабери па се сели,
молим лепо из кола.

Женска група: Ајде, момче, изабери
 кога твоје срце жели.
У коло из кола,
изабери па се сели,
момче ђаволе.

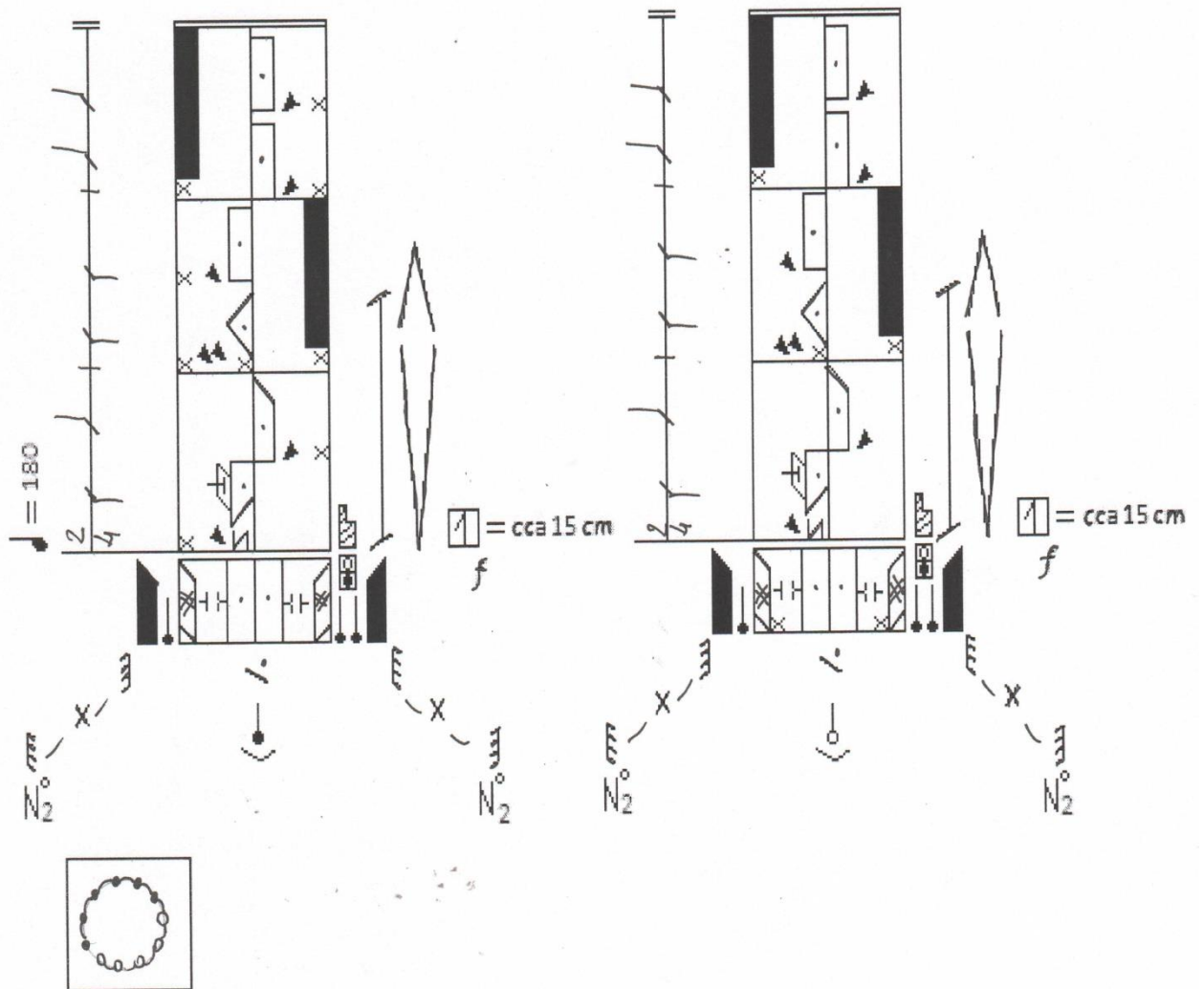
Мушка група: Ајде, ајде, ајде, мала,
 изабрати гдије си сад.
У коло из кола,
бјежи, мала, од њега.

Обе групе: Ово двоје купус спрему
 сами себи за вечеру.
У коло из кола,
изабери, па се сели.
Молим лепо из кола.

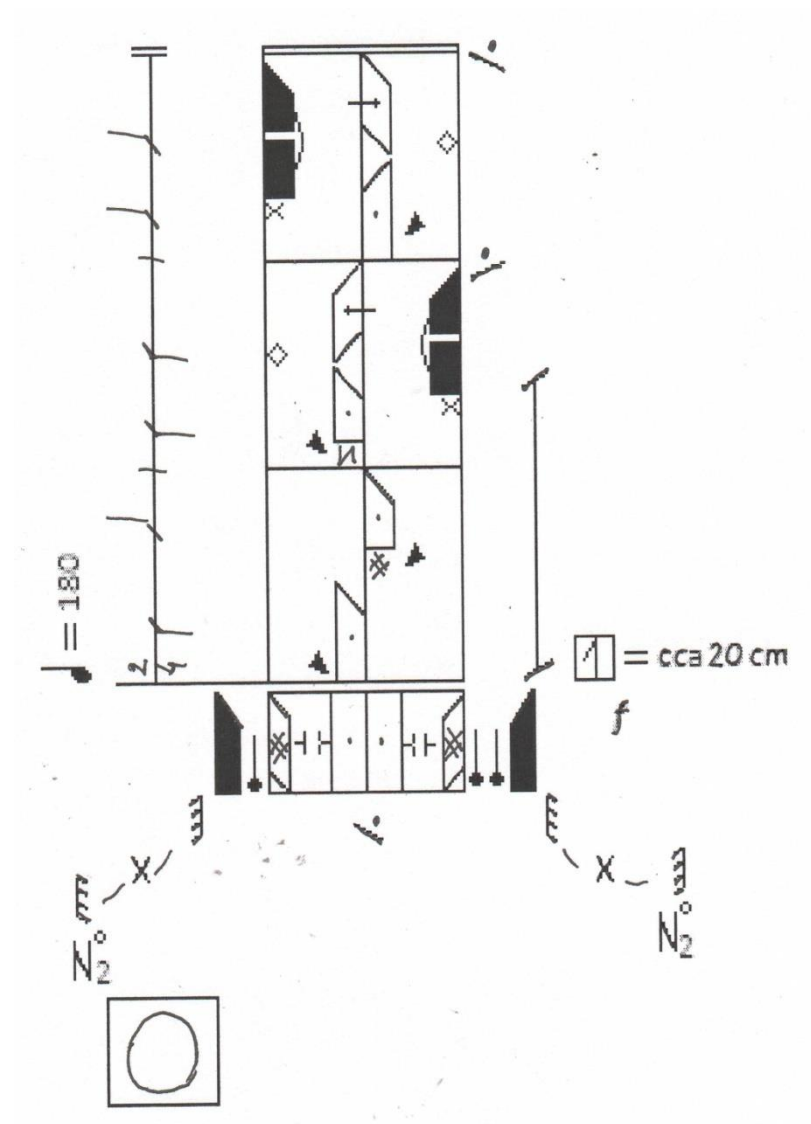
Кинетограм бр. 53
ГЛУВО КОЛО („ТАПКАЛИЦА!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 - 14



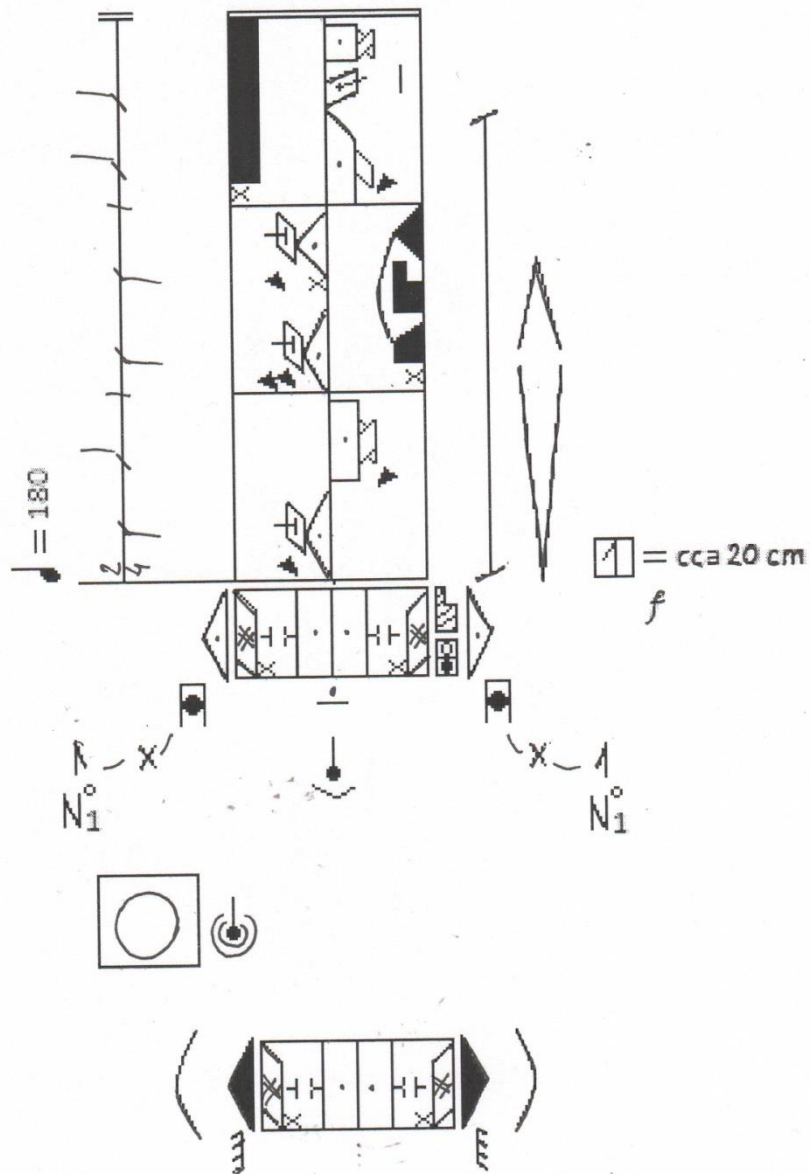
Кинетограм бр. 54
ГЛУВО КОЛО („ЗАВЕДИ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 24. 02. 2001. године
Број снимка: БО Ч1 - 6



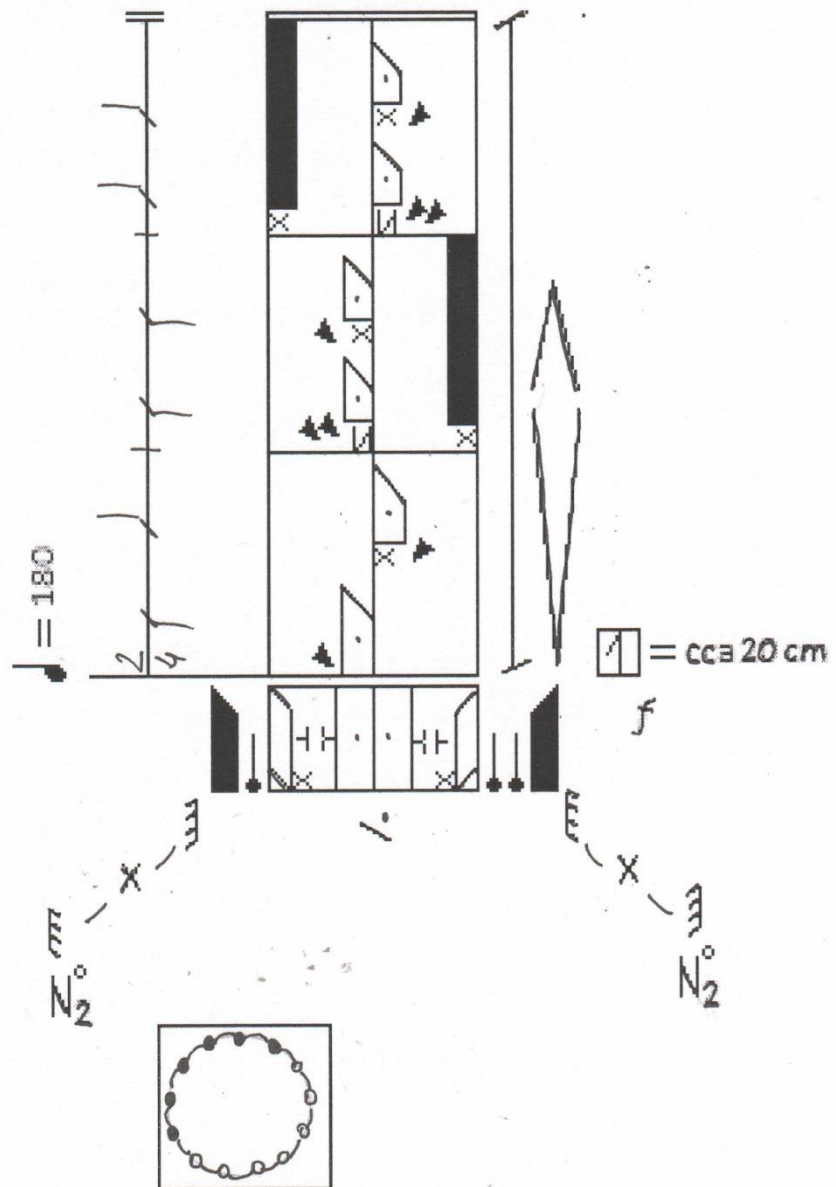
Кинетограм бр. 55
ГЛУВО КОЛО („ДВАПУТ НАПРИЈЕД ЈЕДНОМ НАЗАД!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 23. 02. 2002. године
Број снимка: БО ЧЗ - 3



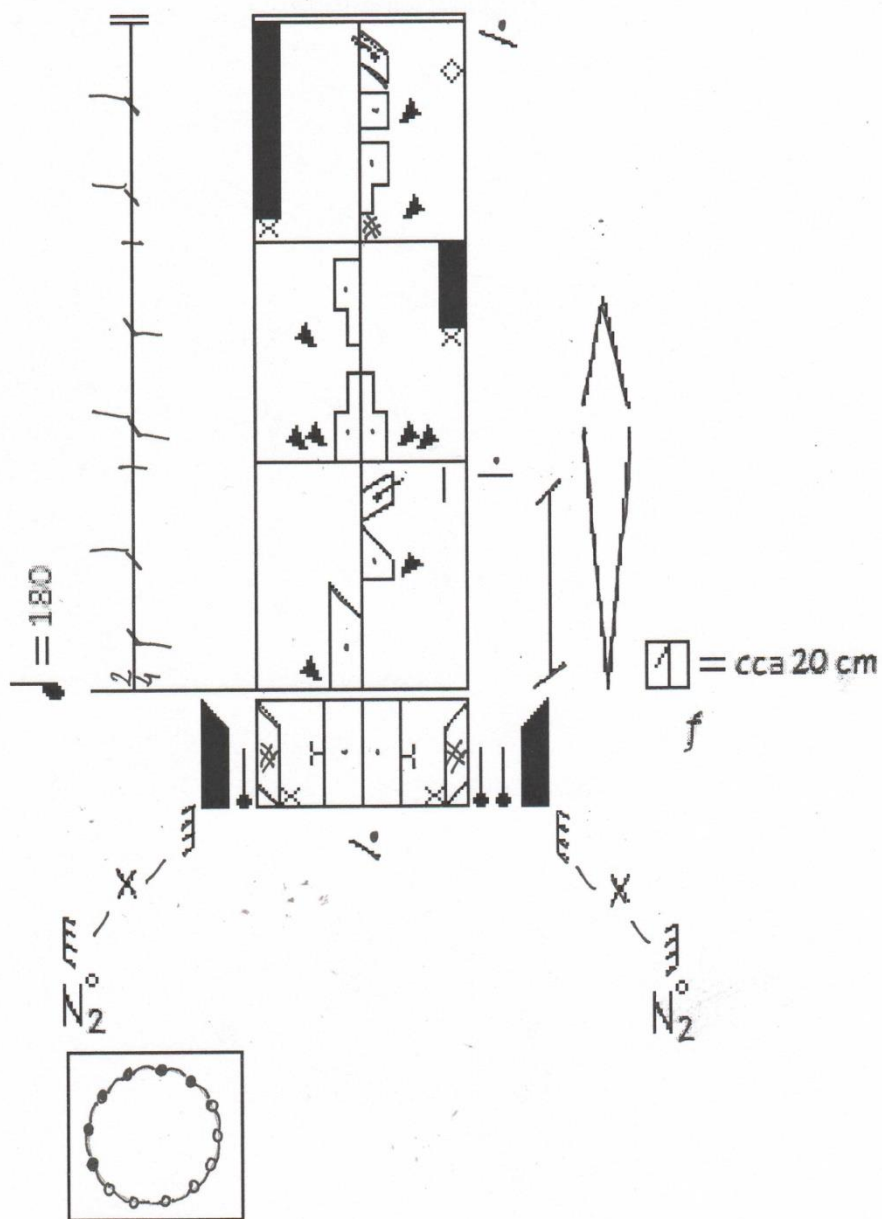
Кинетограм бр. 56
 ГЛУВО КОЛО („СКОЧИ, ПОСКОЧИ!“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Челарево, 24. 02. 2001. године
 Број снимка: БО Ч1 - 7



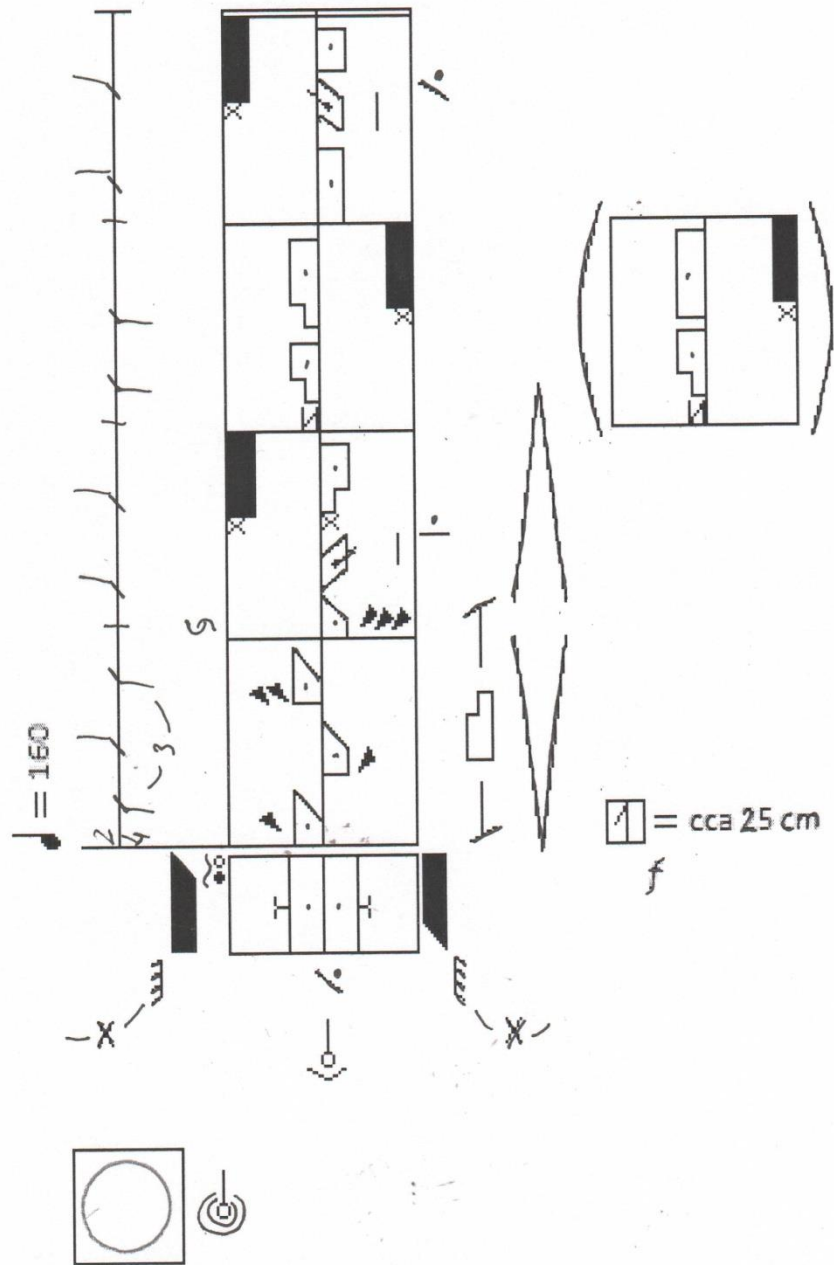
Кинетограм бр. 57
ГЛУВО КОЛО („СКОЧИ ПОСКОЧИ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 24. 02. 2001. године
Број снимка: БО Ч1 - 4



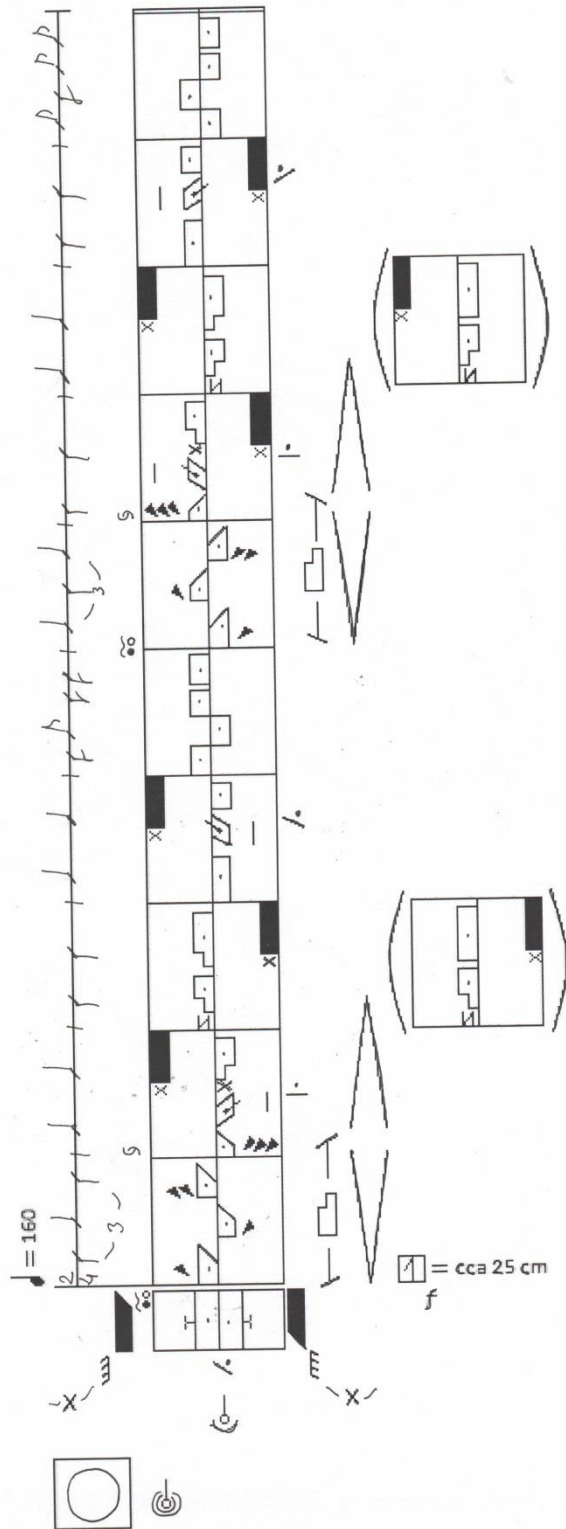
Кинетограм бр. 58
ГЛУВО КОЛО („СТУПАЈ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 - 14



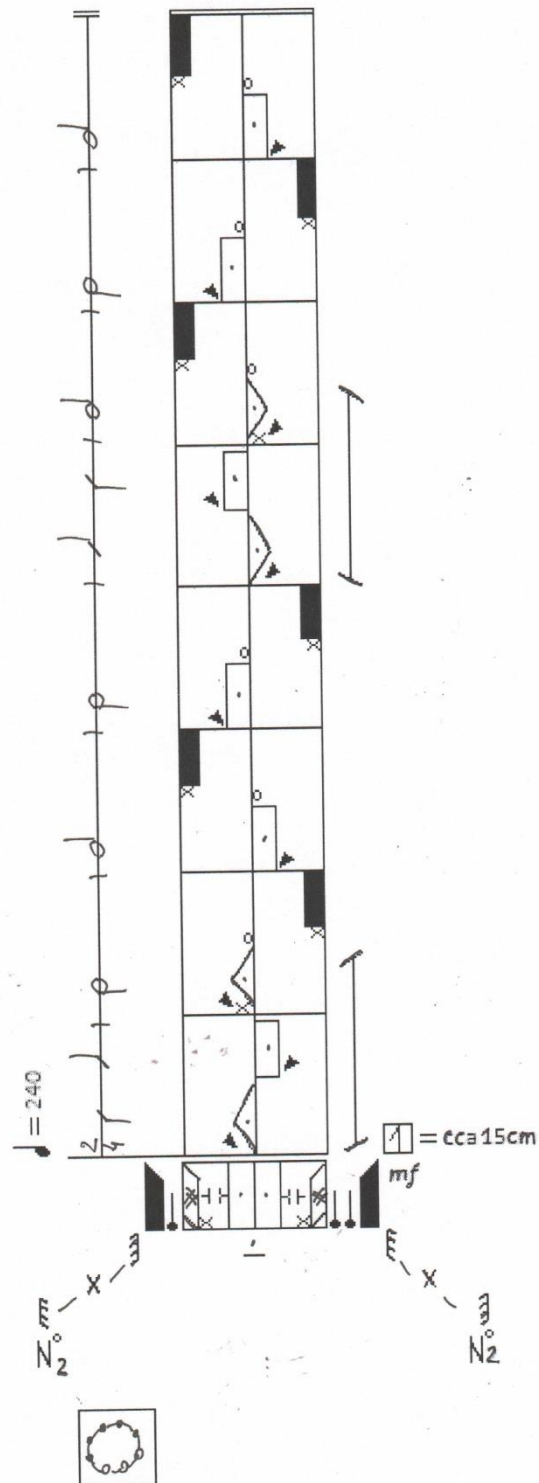
Кинетограм бр. 59
 ГЛУВО КОЛО („АЈ“ МО ТРКЕ“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
 Број снимка: БТ 4 - 14



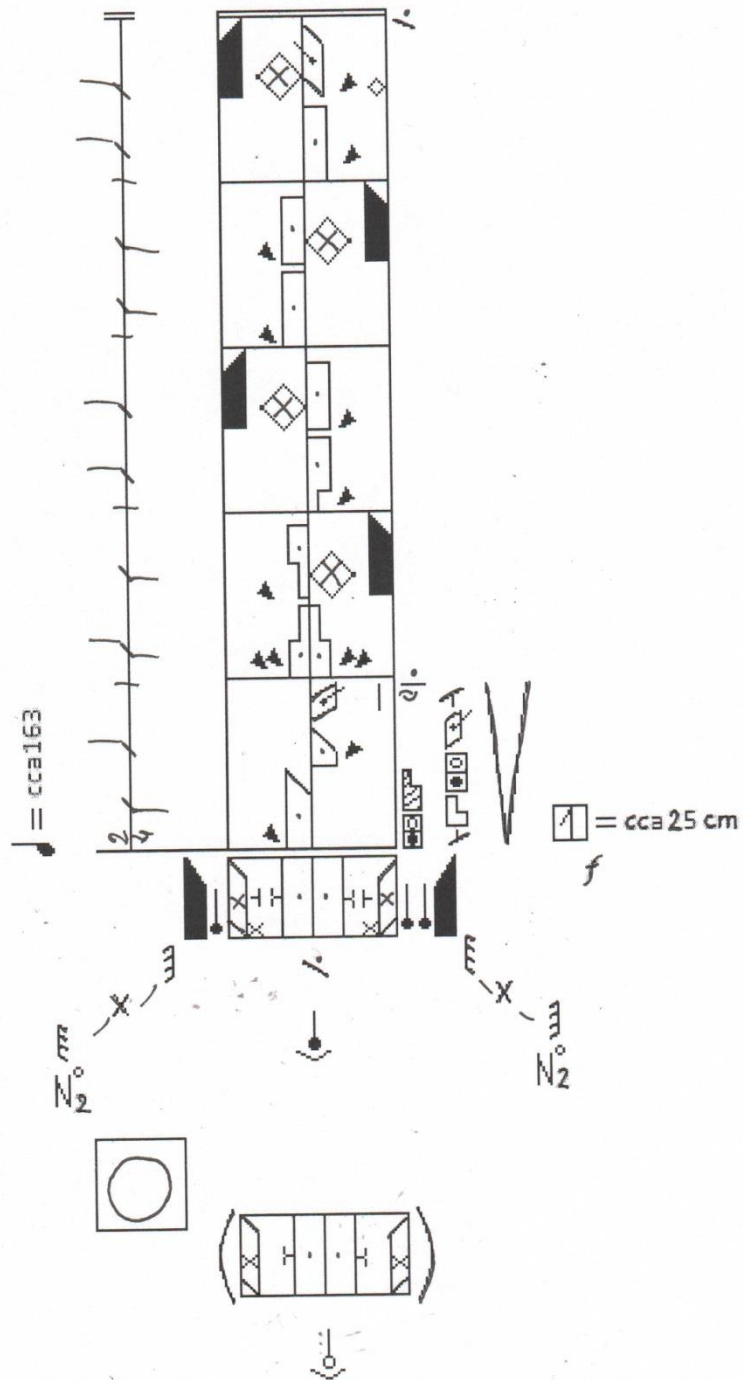
Кинетограм бр. 60
ГЛУВО КОЛО („АЈ“ МО ТРКЕ НА ДРУГУ СТРАНУ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 – 14



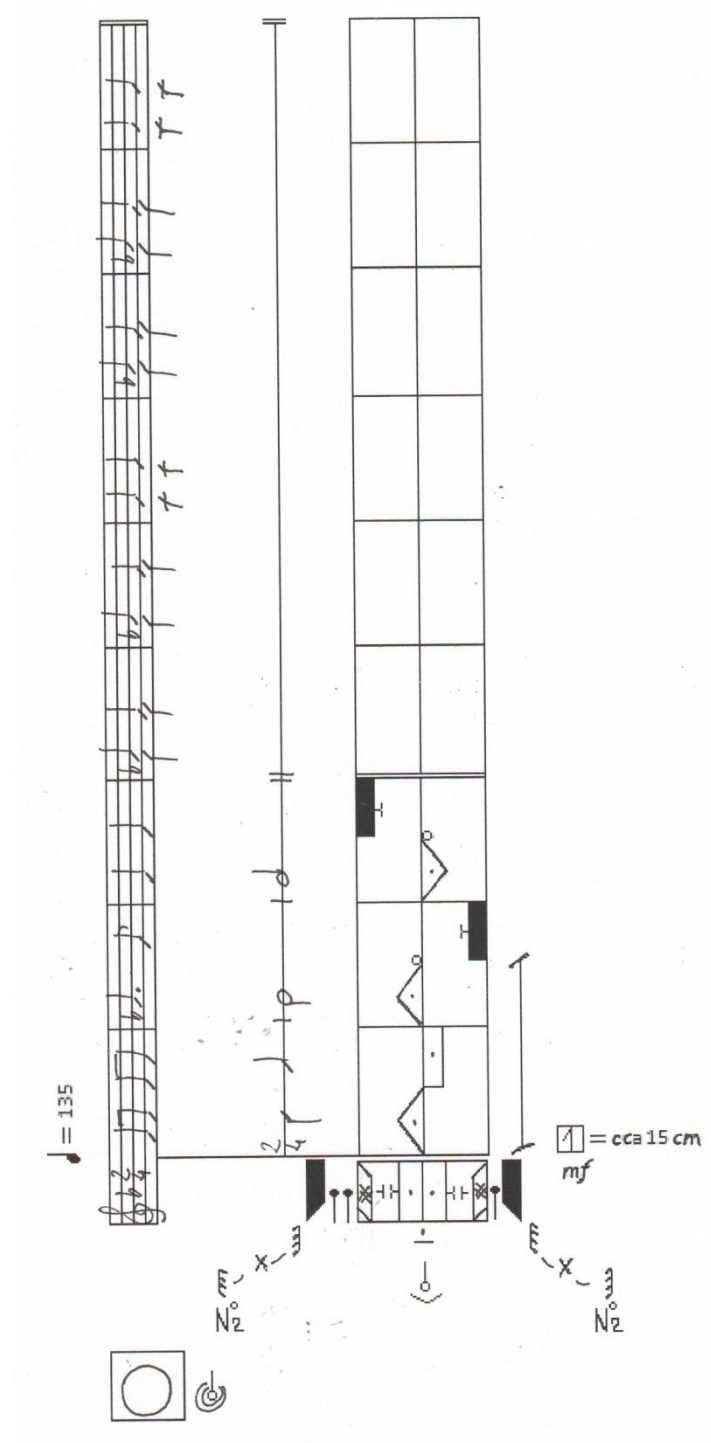
Кинетограм бр. 61
ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 24. 02. 2001. године
Број снимка: БО Ч1 - 3



Кинетограм бр. 62
 ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ПОВРАТИ!“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
 Број снимка: БТ 4 - 14



Кинетограм бр. 63
 СВЕ ПТИЧИЦЕ ПРОПЈЕВАЛЕ
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
 Број снимка: БТ 4 - 14



СВЕ ПТИЧИЦЕ ПРОПЈЕВАЛЕ

♩ = cca 135

Све птичице про - пје - ва - ле, ја - ње
 мо - је, ја - ње, ру - жо мо - ја,
 ру - жо. Са - мо је - дна не - пје - ва,
 ја - ње мо - је, ја - ње, ру - жо
 мо - ја, ру - жо. о.ф.

Све птичице пропјевале,
Јање моје јање, ружо моја ружо.
 само једна не пева.
Јање моје јање, ружо моја ружо.

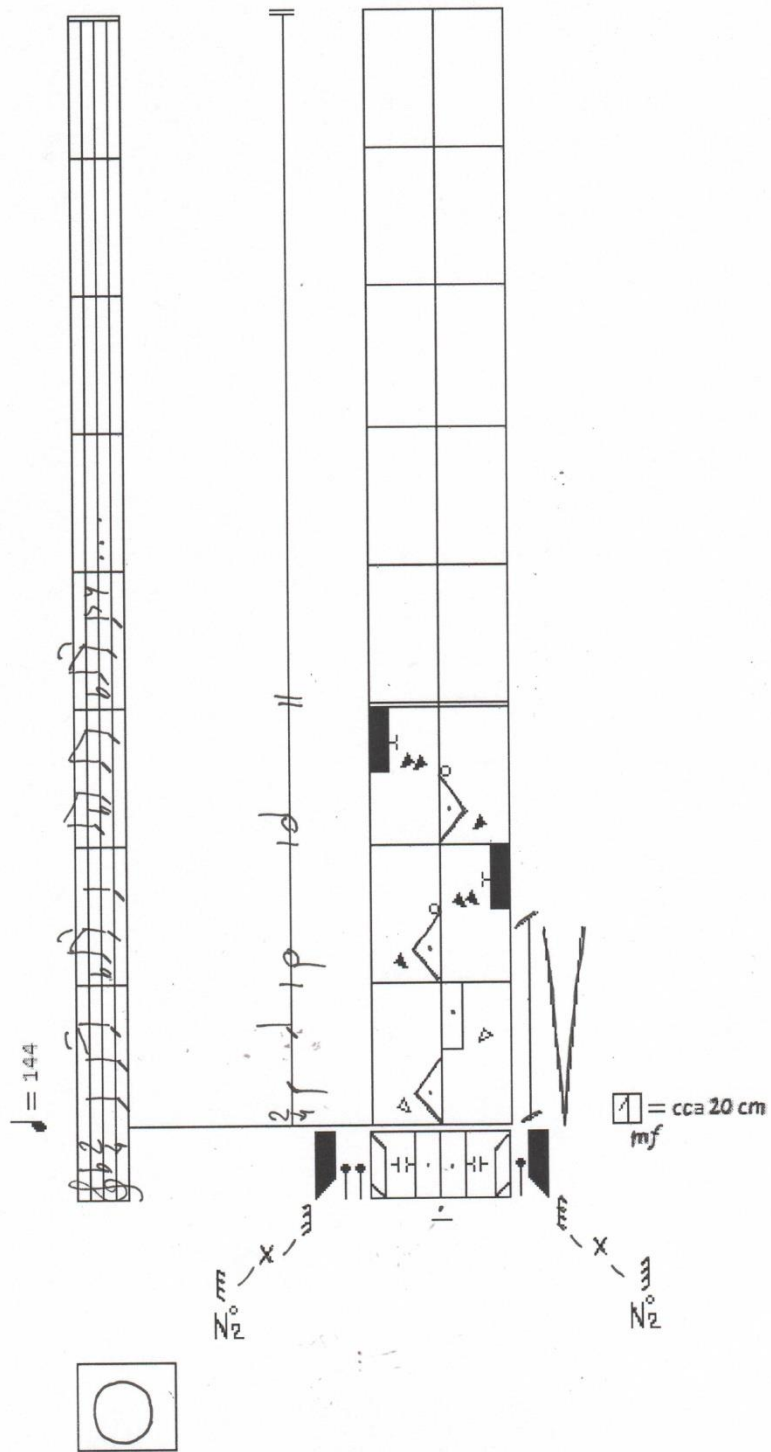
Све приче пропјевале,
 само једна не пева.

Мене мајка обећала,
 а ја нисам ни знала.

Не воли се, ој, богато.
 Већ се воли умиљато.

Од љубави ништа теже.
 Кад се поред срца веже.

Кинетограм бр. 64
ГОРИ ГОРА, ГОРИ БОРОВИНА
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 - 14



ГОРИ ГОРА, ГОРИ БОРОВИНА

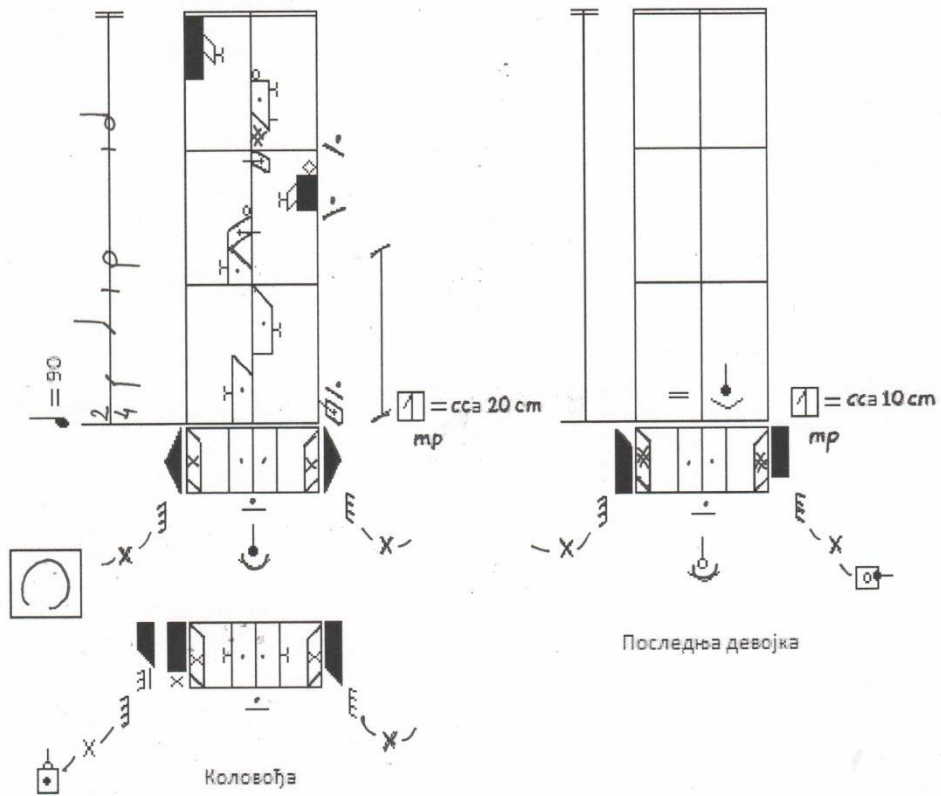
♩ = сса 144

Музыкальное произведение в 2/4 такте, тональность Б-мажор. Темп 144 удара в минуту. Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепианный аккомпанемент. Вокальная партия состоит из двух частей: первая часть — мужской партии (Гори гора, гори Боровина), вторая — женской партии (Гори, мала, наша ладовина). Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепианный аккомпанемент. Вокальная партия состоит из двух частей: первая часть — мужской партии (Гори гора, гори Боровина), вторая — женской партии (Гори, мала, наша ладовина). Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепианный аккомпанемент. Вокальная партия состоит из двух частей: первая часть — мужской партии (Гори гора, гори Боровина), вторая — женской партии (Гори, мала, наша ладовина).

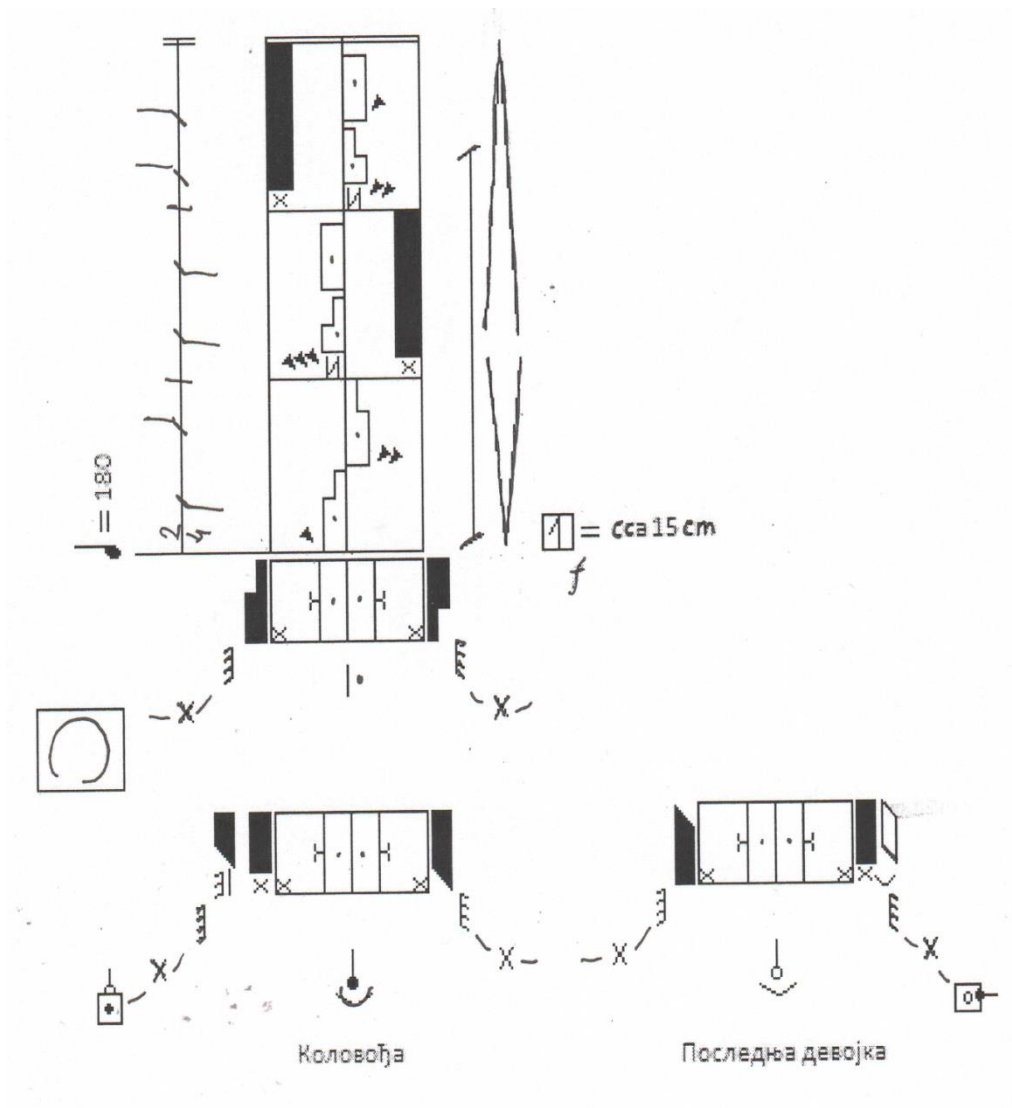
Го - ри — го - ра, го - ри бо - ро - ви - на,
го - ри - го - ра, го - ри бо - ро - ви - на,
го - ри, ма - ла, на - ша 'ла - до - ви - на,
го - ри, ма - ла, на - ша 'ла - до - ви - на.
Го - ри го - ра, го - ри бо - ро - ви - на,
го - ри, ма - ла, на - ша 'ла - до - ви - на. о.ф.

6. 1. 4. 2. Уна

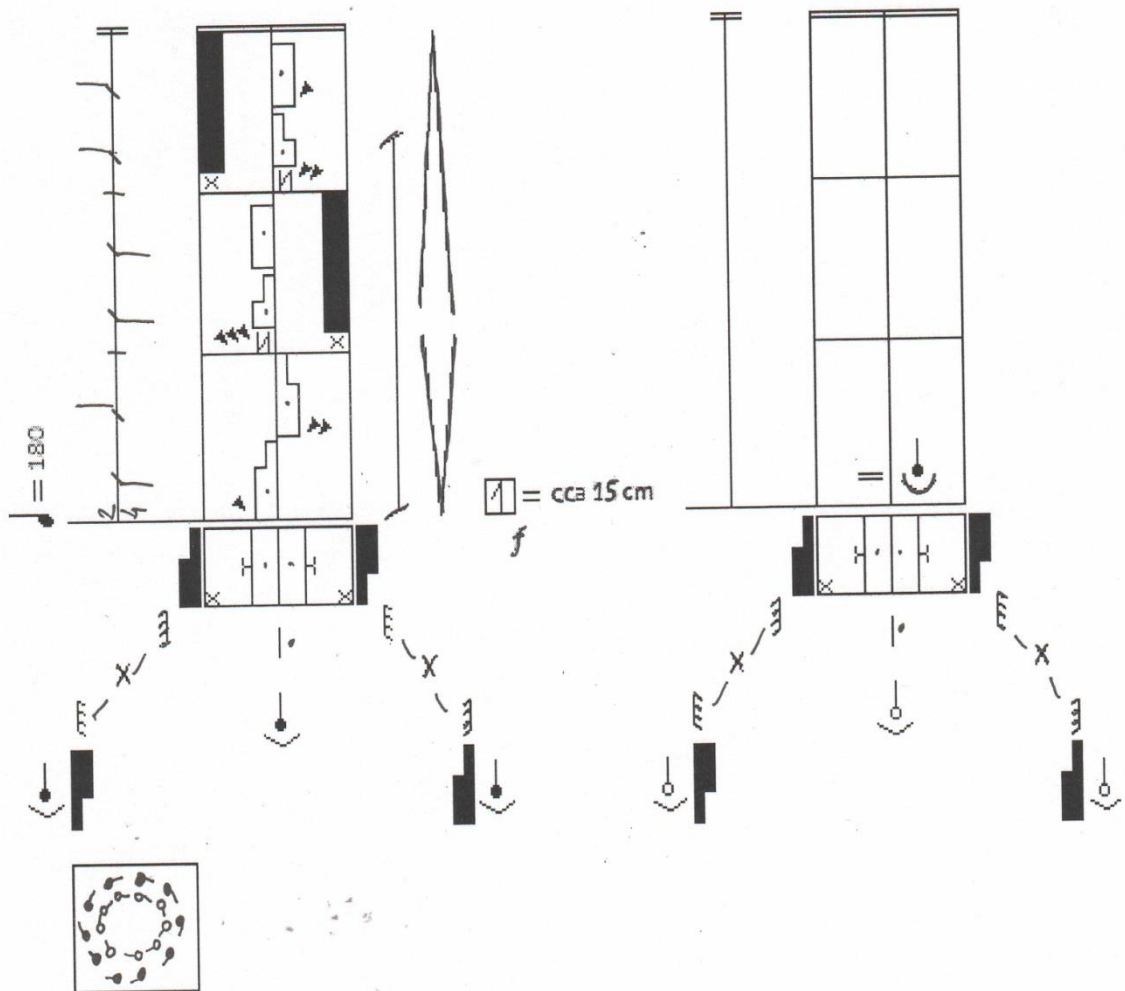
Кинетограм бр. 65
УНАЧКО КОЛО („АЈ НАЉЕВО!“)
КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



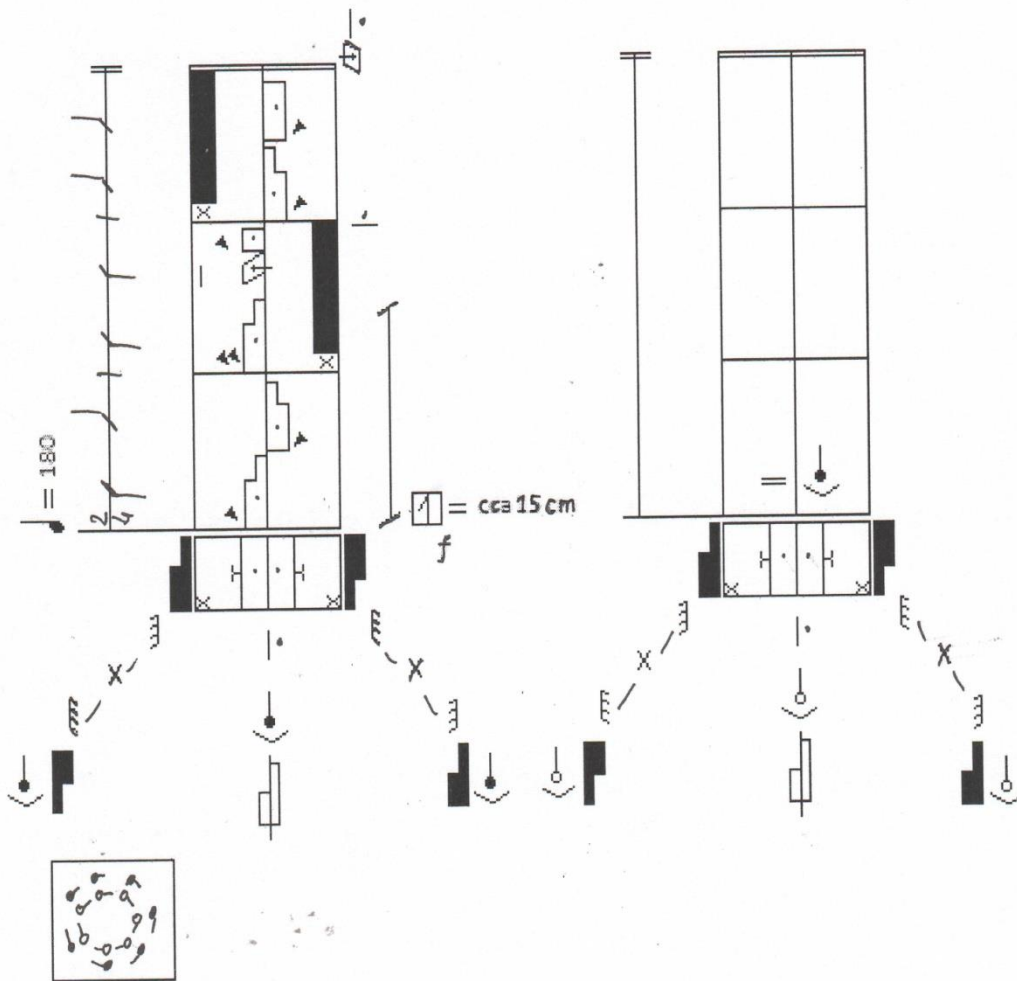
Кинетограм бр. 66
 УНАЧКО КОЛО („КРЕНИ!“)
 КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
 Крајишник, 17. 11. 2012. године
 Број снимка: БО 17112012 - 1



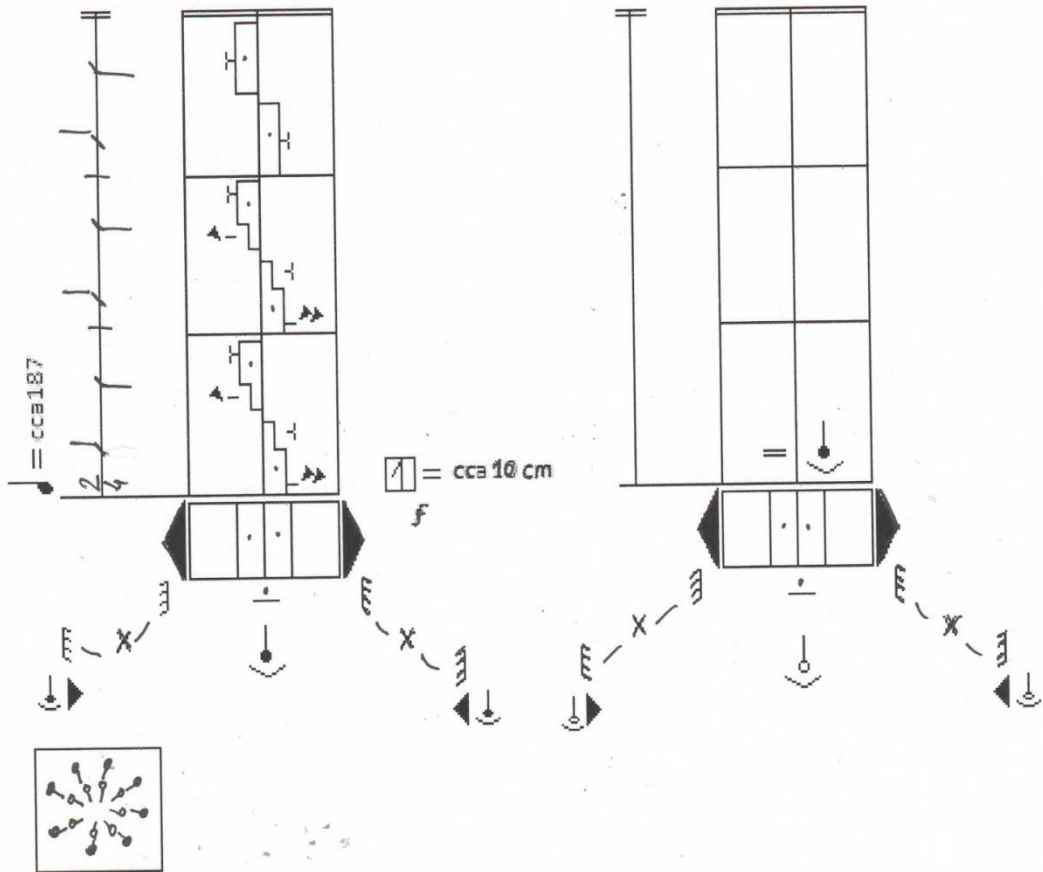
Кинетограм бр. 67
УНАЧКО КОЛО („ЦУРЕ УНУТРА!“)
КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



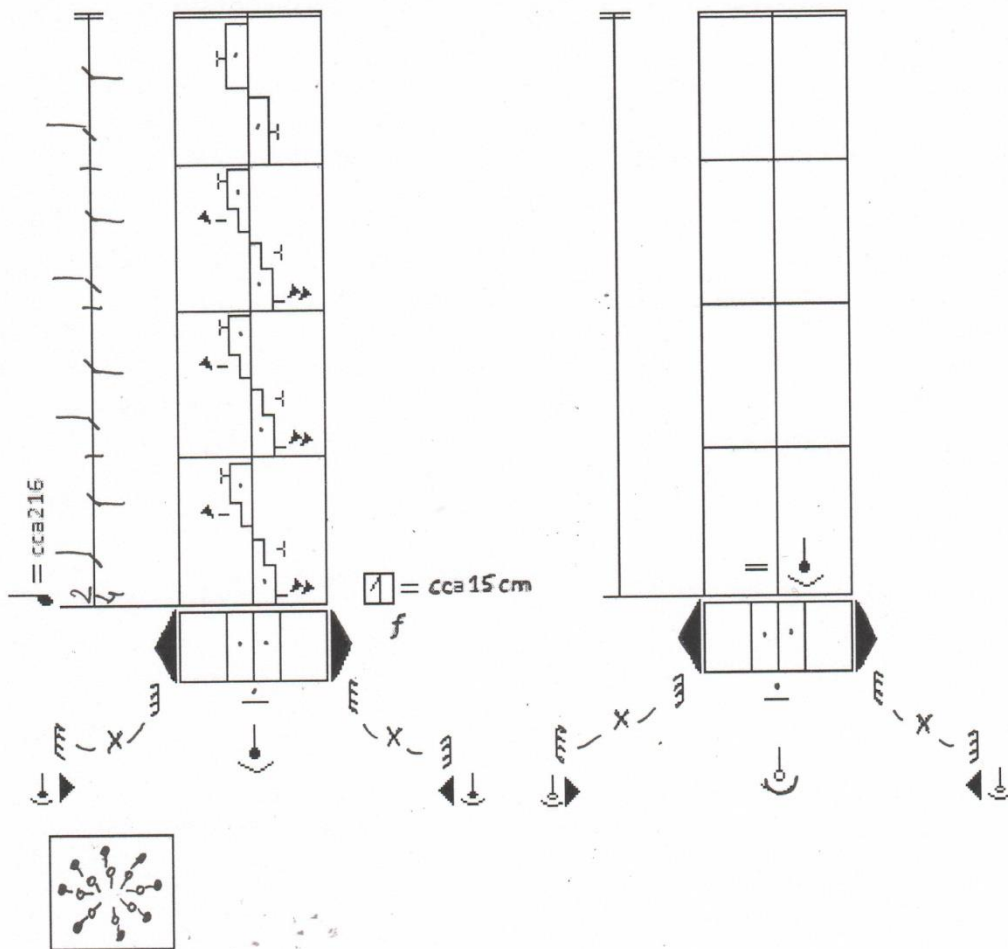
Кинетограм бр. 68
УНАЧКО КОЛО („ЈЕДНОМ УНУТРА!“)
КУД „Јандрија Томић - Тић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



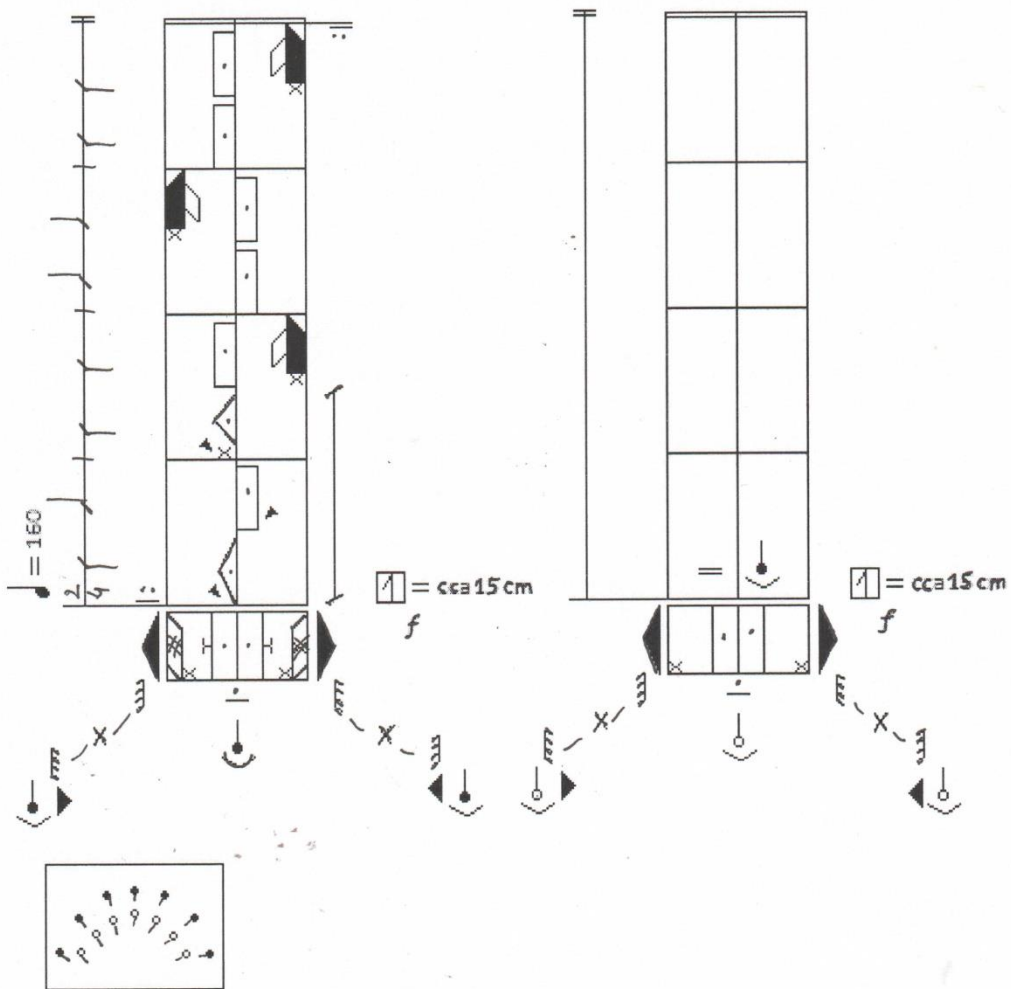
Кинетограм бр. 69
УНАЧКО КОЛО („ДВАПУТ УНУТРА!“)
КУД „Јандрија Томић - Тић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



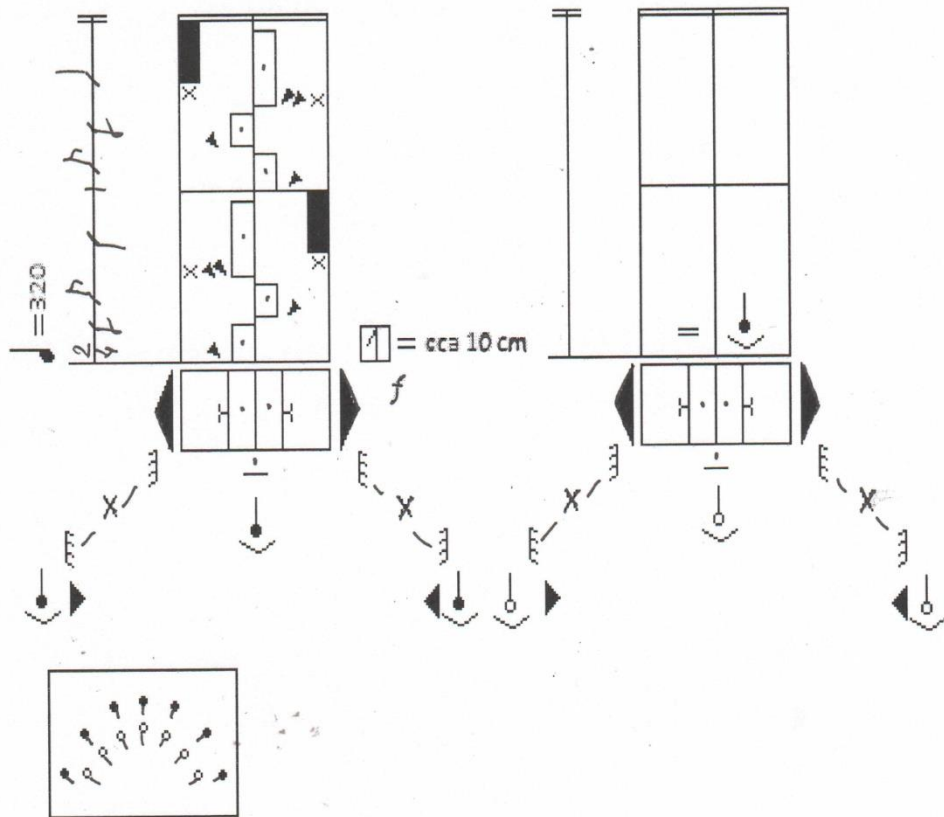
Кинетограм бр. 70
УНАЧКО КОЛО („ТРИПУТ УНУТРА!“)
КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



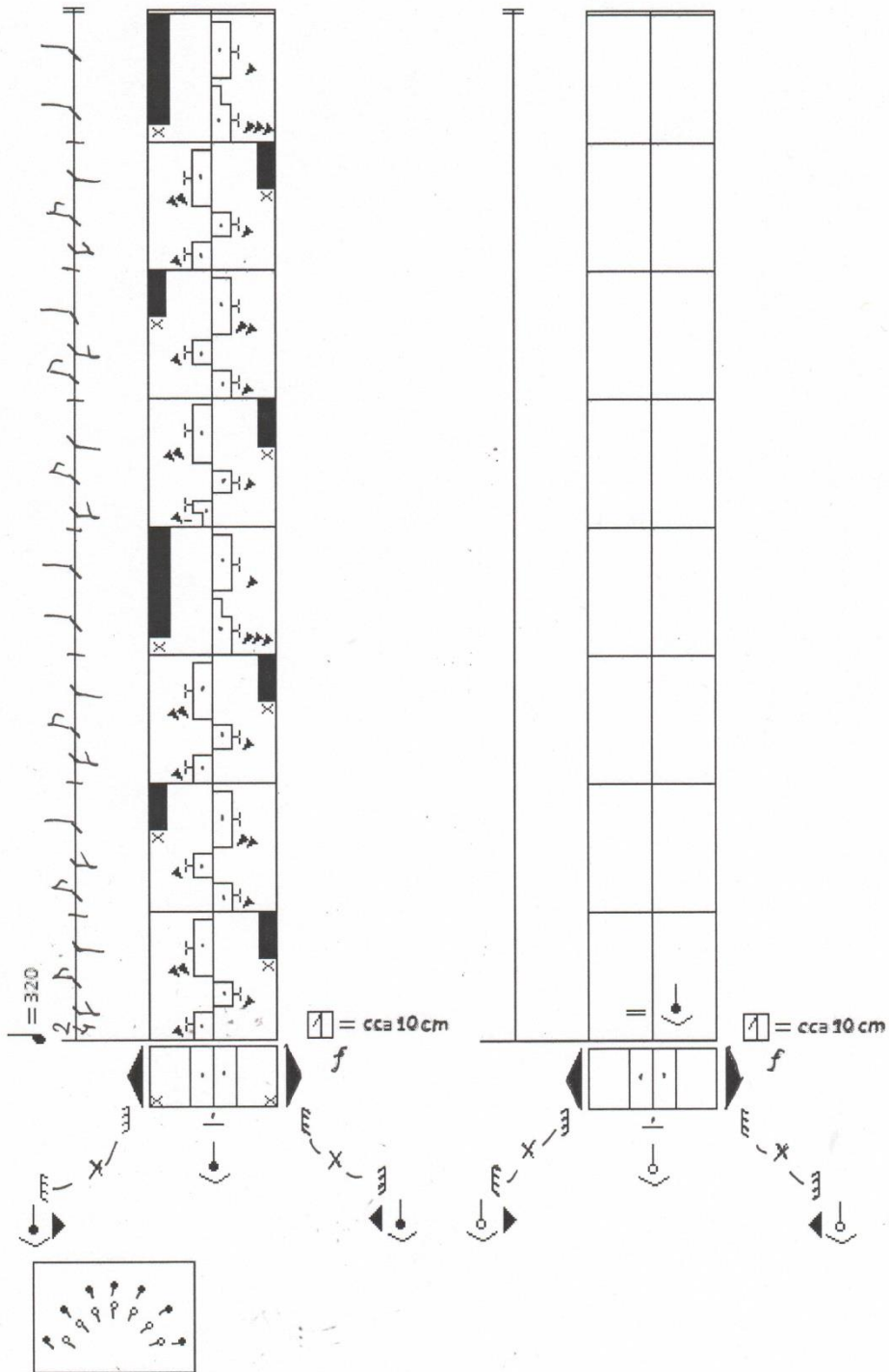
Кинетограм бр. 71
 УНАЧКО КОЛО („ТРИПУТ ПОСКОЧИ!“)
 КУД „Јандрија Томић - Ђић“, Крајишник
 Крајишник, 17. 11. 2012. године
 Број снимка: БО 17112012 - 1



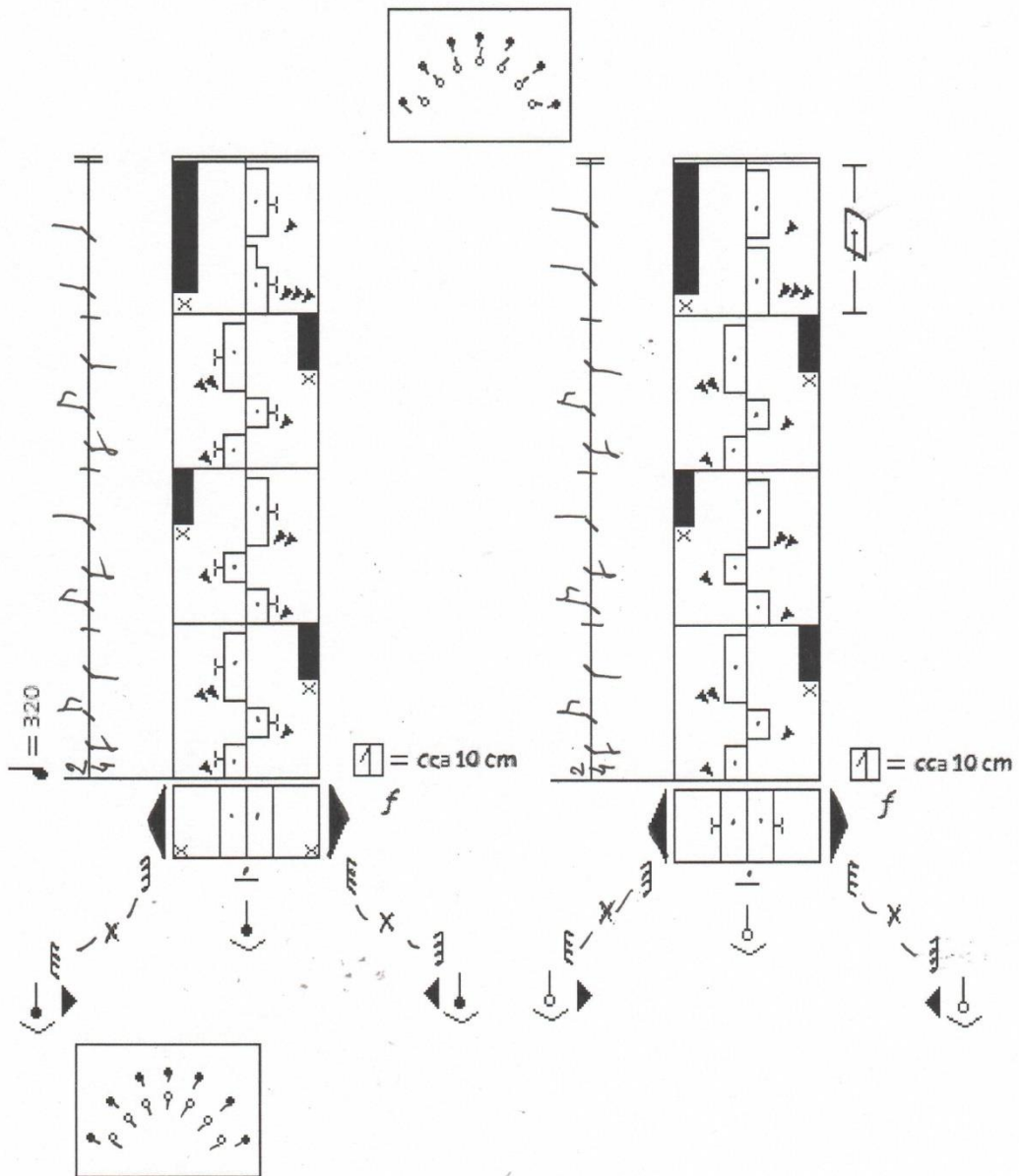
Кинетограм бр. 72
УНАЧКО КОЛО („СИТНО!“)
КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



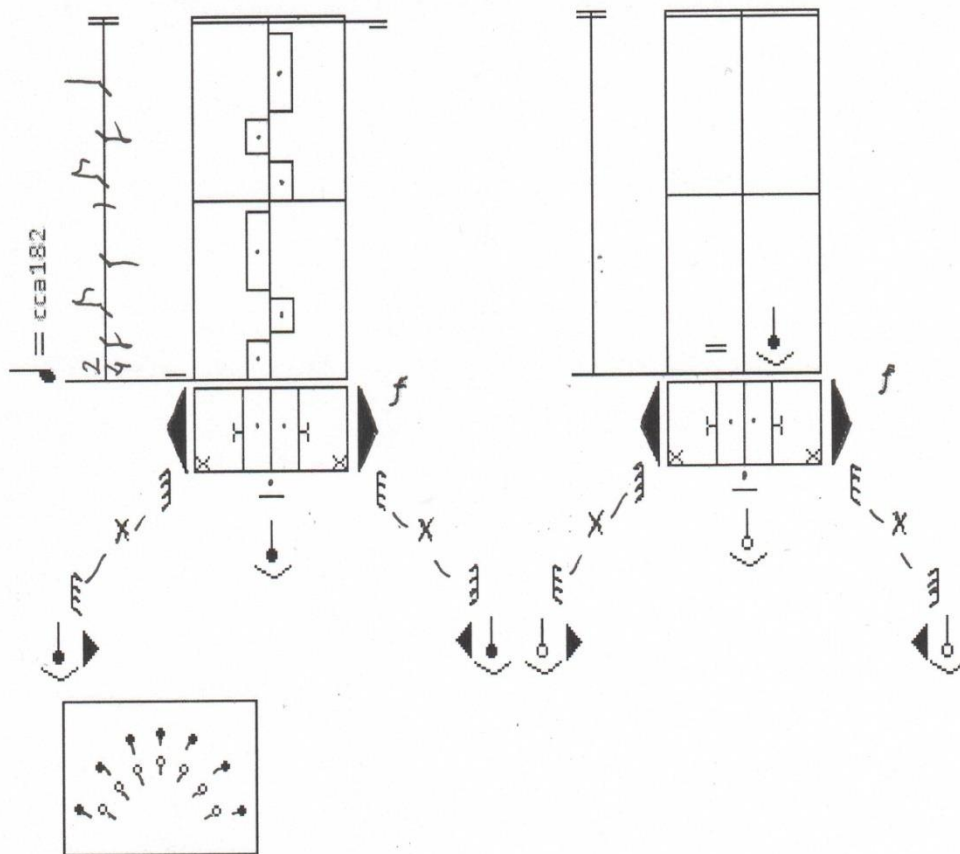
Кинетограм бр. 73
 УНАЧКО КОЛО („СИТНО ПОД СОБОМ!“)
 КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
 Крајишник, 17. 11. 2012. године
 Број снимка: БО 17112012 - 1

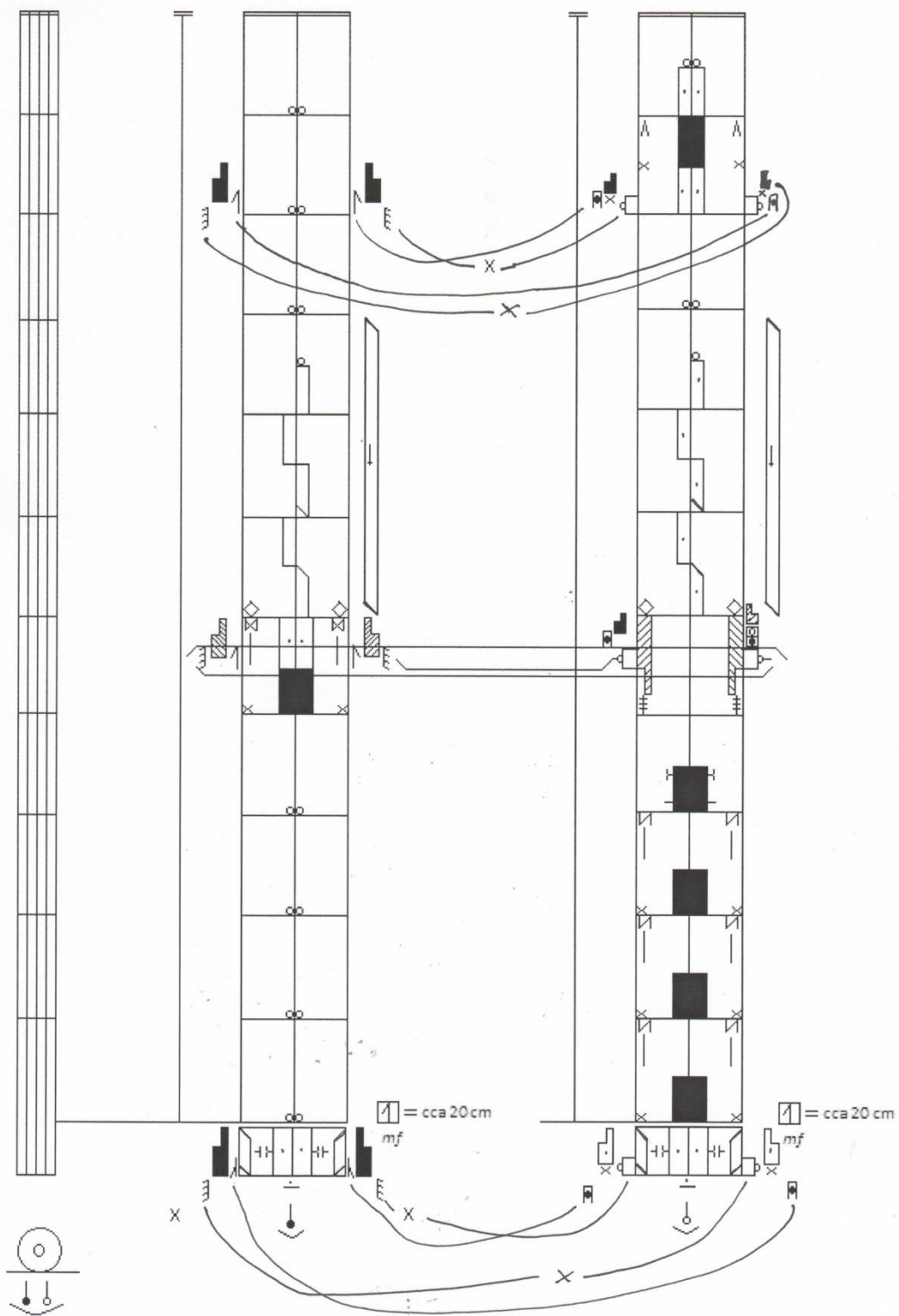


Кинетограм бр. 74
 УНАЧКО КОЛО („ЦУРЕ ОКРЕНИ!“)
 КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
 Крајишник, 17. 11. 2012. године
 Број снимка: БО 17112012 - 1



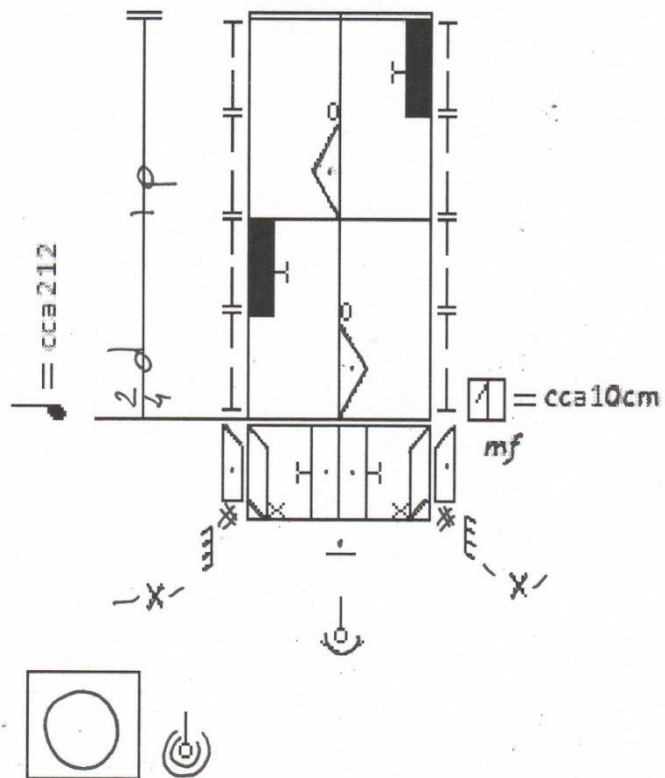
Кинетограм бр. 75
УНАЧКО КОЛО („СИТНО И ПРЕБАЦИ СВОЈУ!“)
КУД „Јандрија Томић - Ћић“, Крајишник
Крајишник, 17. 11. 2012. године
Број снимка: БО 17112012 - 1



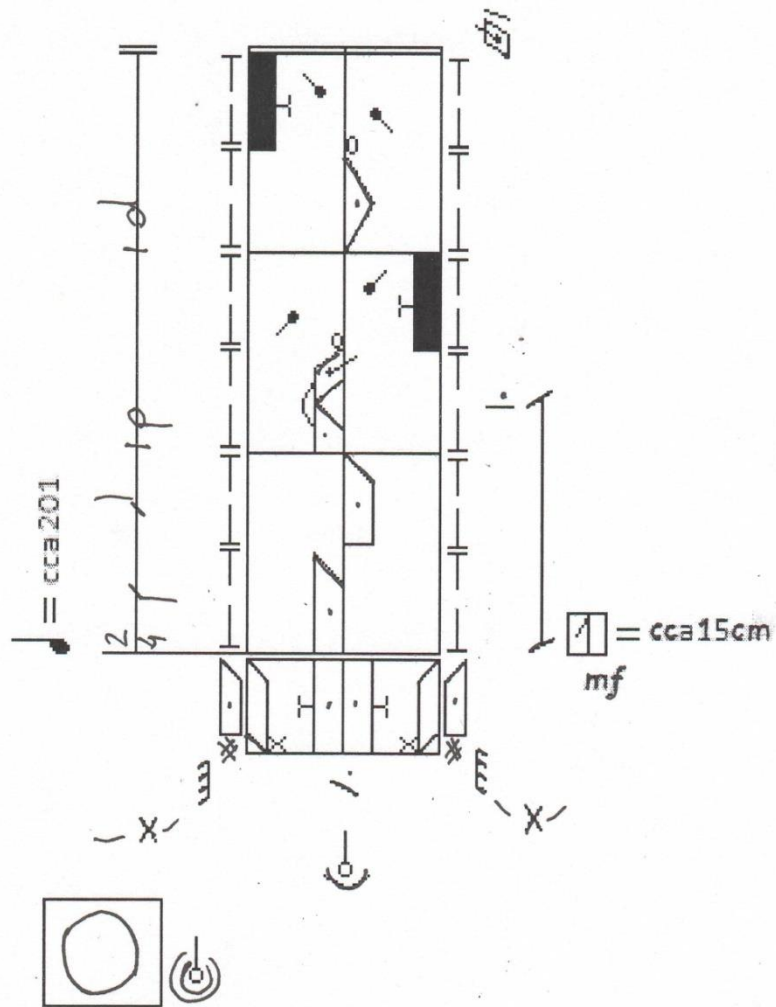


6. 1. 4. 3. Гламоч

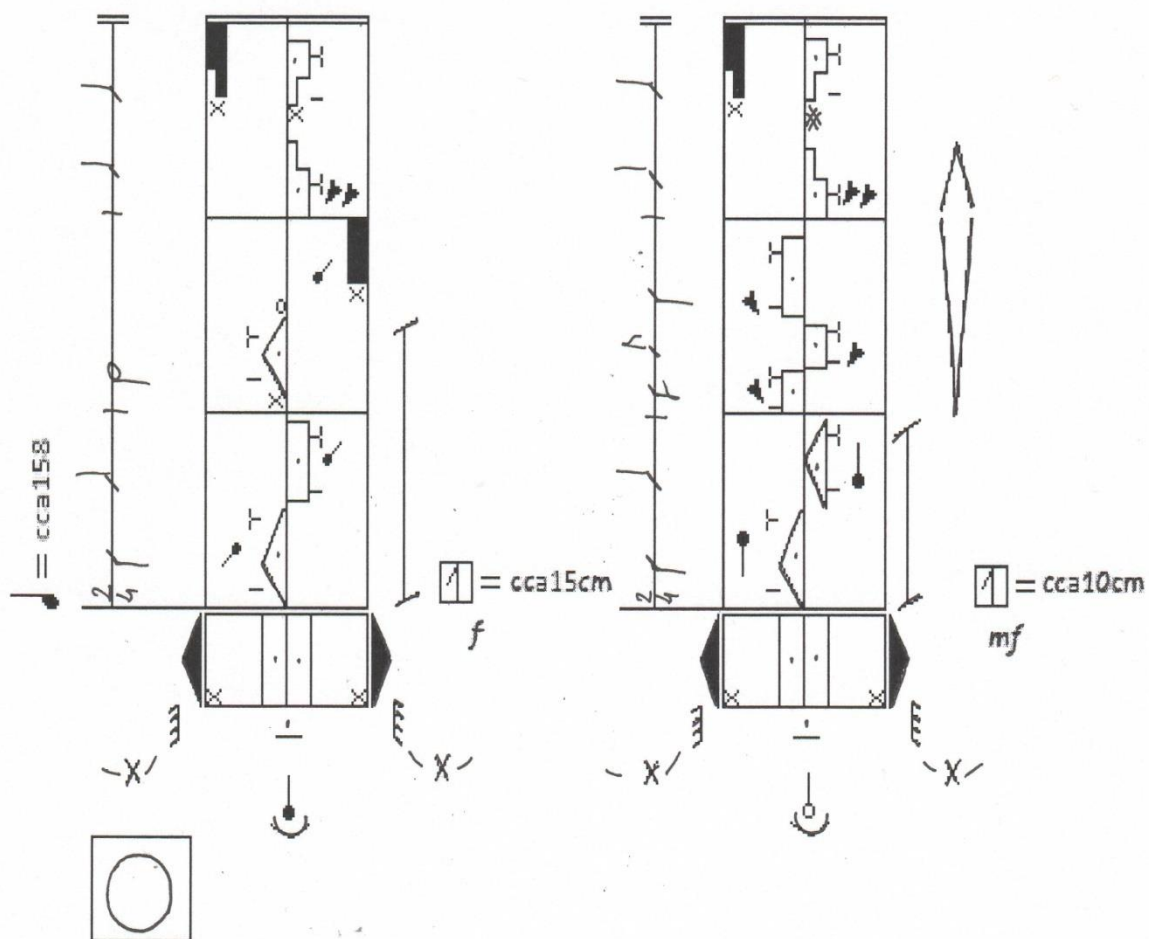
Кинетограм бр. 76
СТАРОБОСАНСКО КОЛО („УШЕТАЈ!“)
КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
Број снимка: БТ 3 - 2



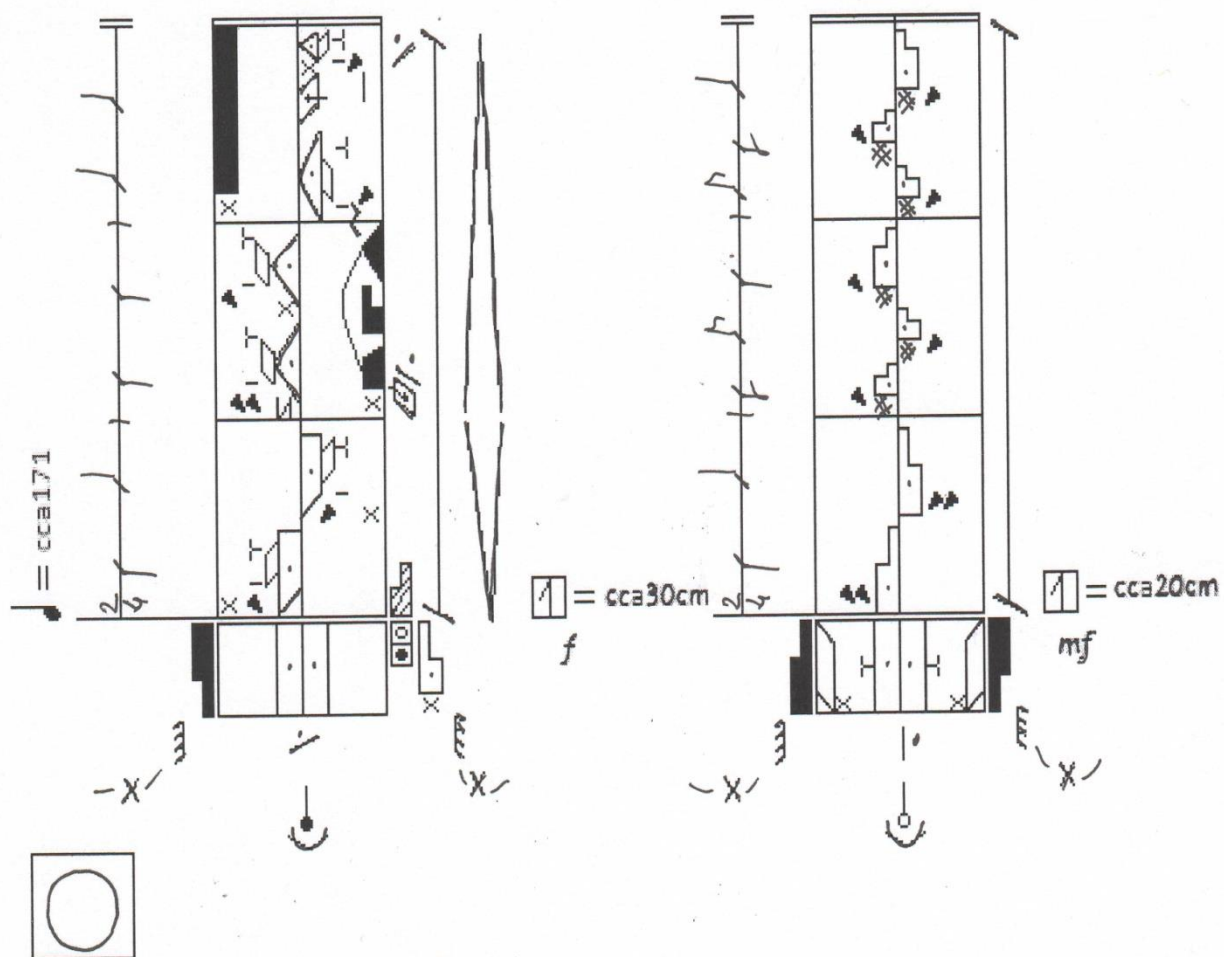
Кинетограм бр. 77
СТАРОБОСАНСКО КОЛО („Полази!“)
КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
Број снимка: БТ 3 - 2



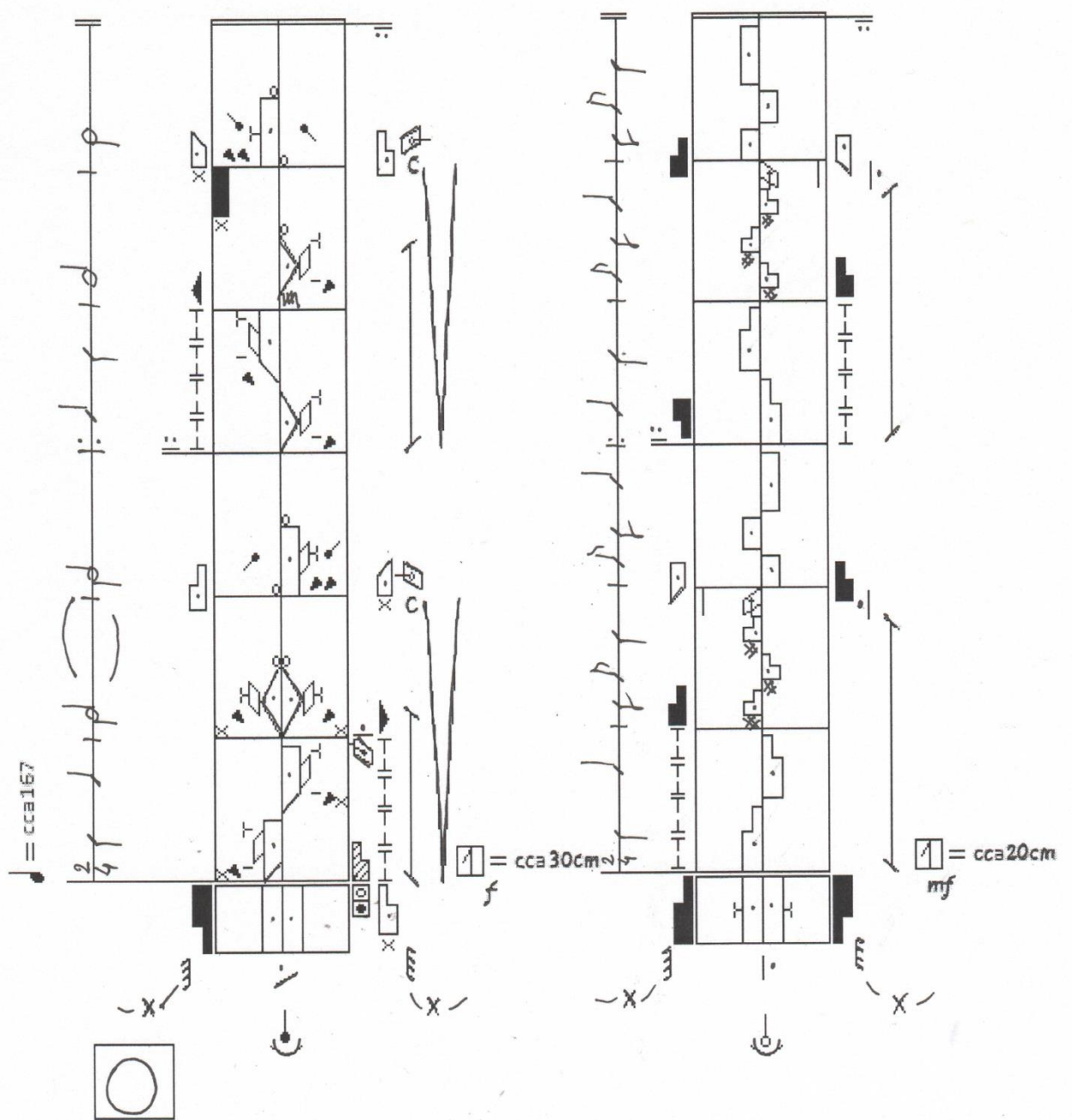
Кинетограм бр. 78
 СТАРОБОСАНСКО КОЛО („ПО ЈЕДАН!“)
 КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
 Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
 Број снимка: БТ 3 - 2



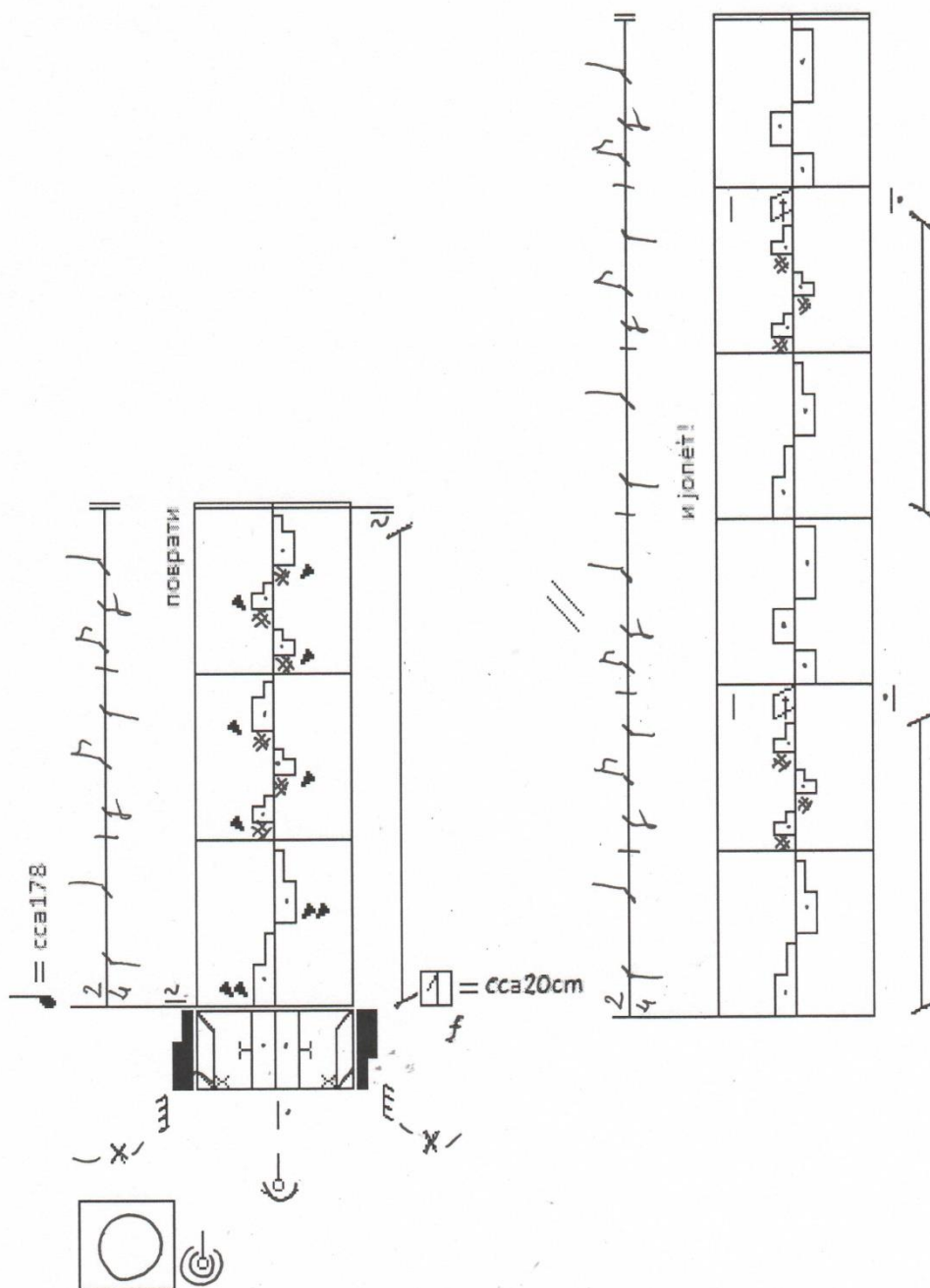
Кинетограм бр. 80
СТАРОБОСАНСКО КОЛО („БЈЕЖИ!“)
КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
Број снимка: БТ 3 - 2



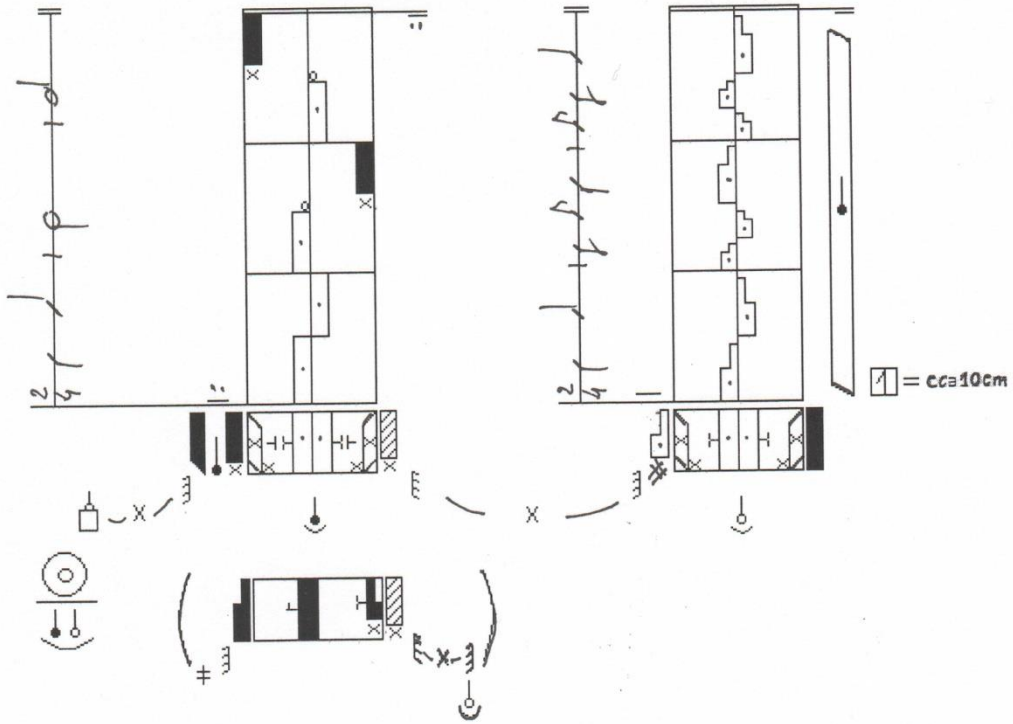
Кинетограм бр. 81
 СТАРОБОСАНСКО КОЛО („ПОВРАТИ“)
 КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
 Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
 Број снимка: БТ 3 - 2



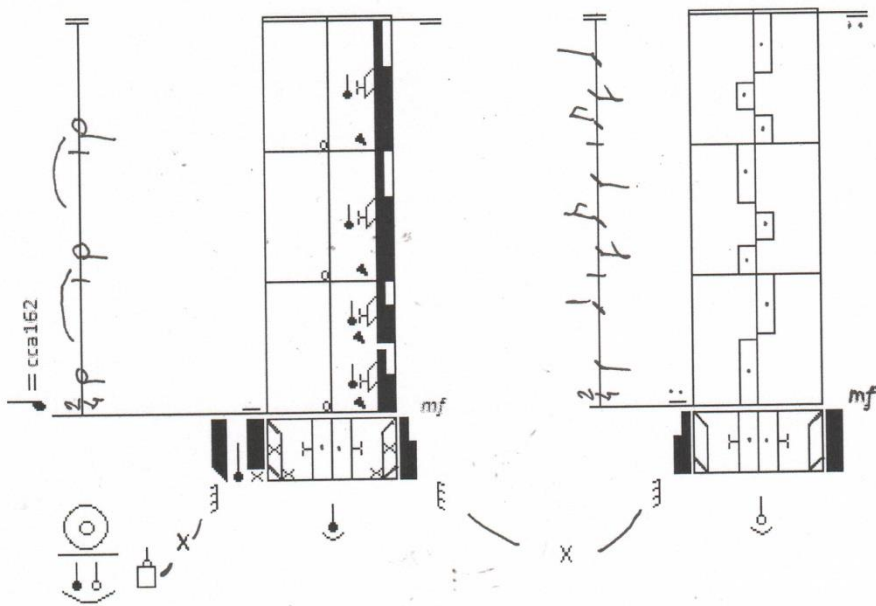
Кинетограм бр. 82
СТАРОБОСАНСКО КОЛО („ПОВРАТИ, ПА БЈЕЖИ!“)
КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
Број снимка: БТ 3 - 2



Кинетограм бр. 83
 СТАРОБОСАНСКО КОЛО („СВАКИ СЕБИ!“)
 КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
 Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
 Број снимка: БТ 3 - 2

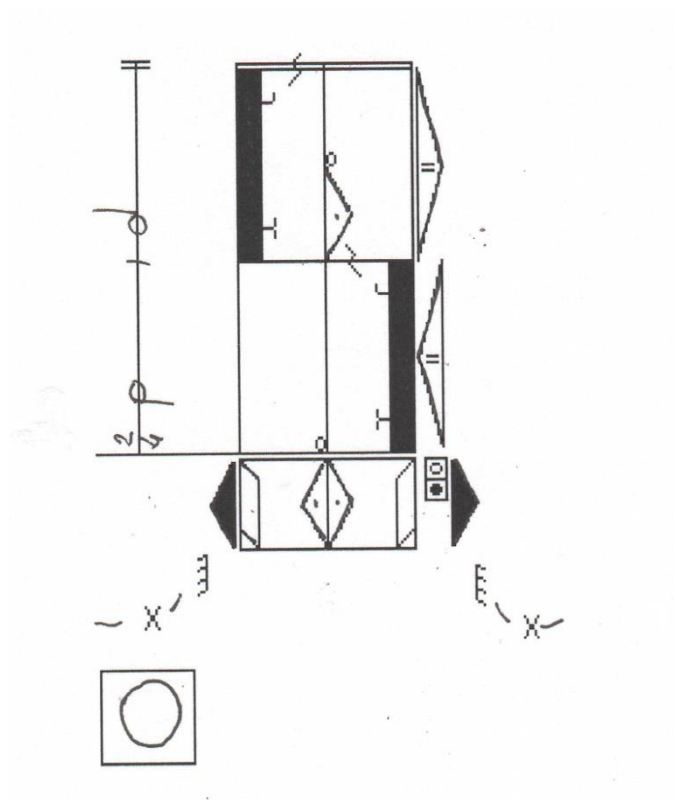


Варијанта

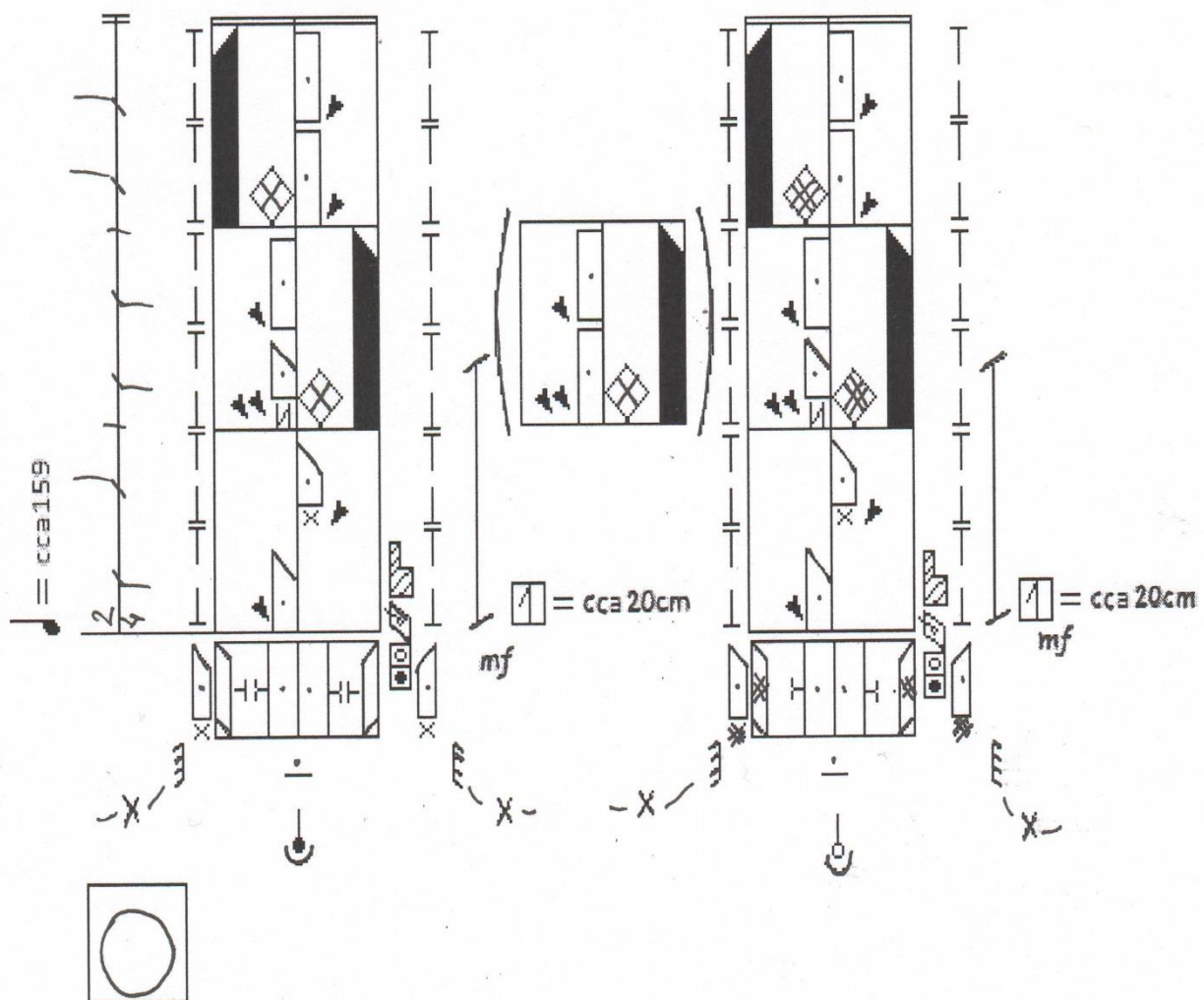


6. 1. 4. 4. Јањ

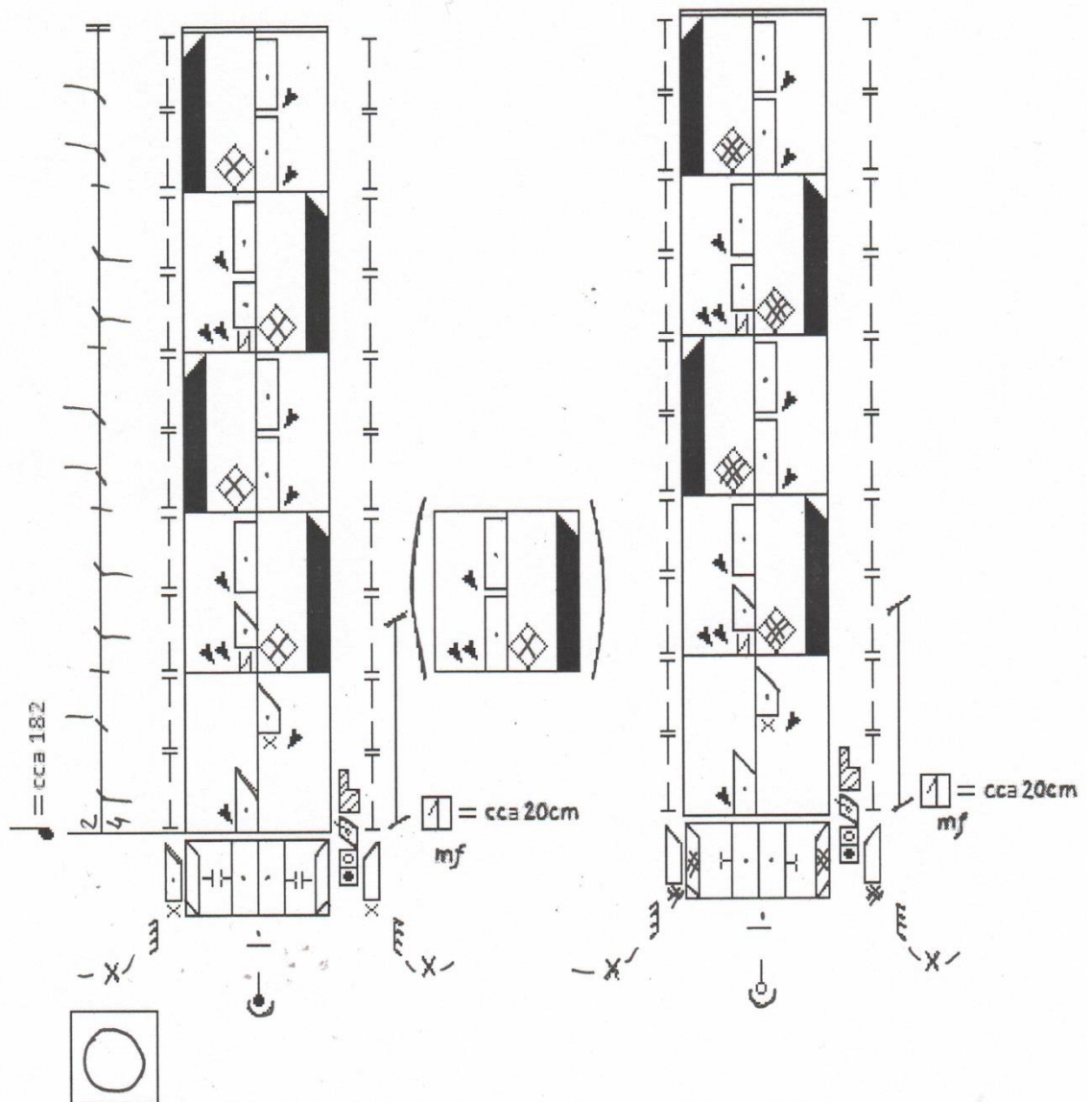
Кинетограм бр. 84
ГЛУВО КОЛО (ГЕГАЊЕ)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
Број снимка: БТ 9 – 11



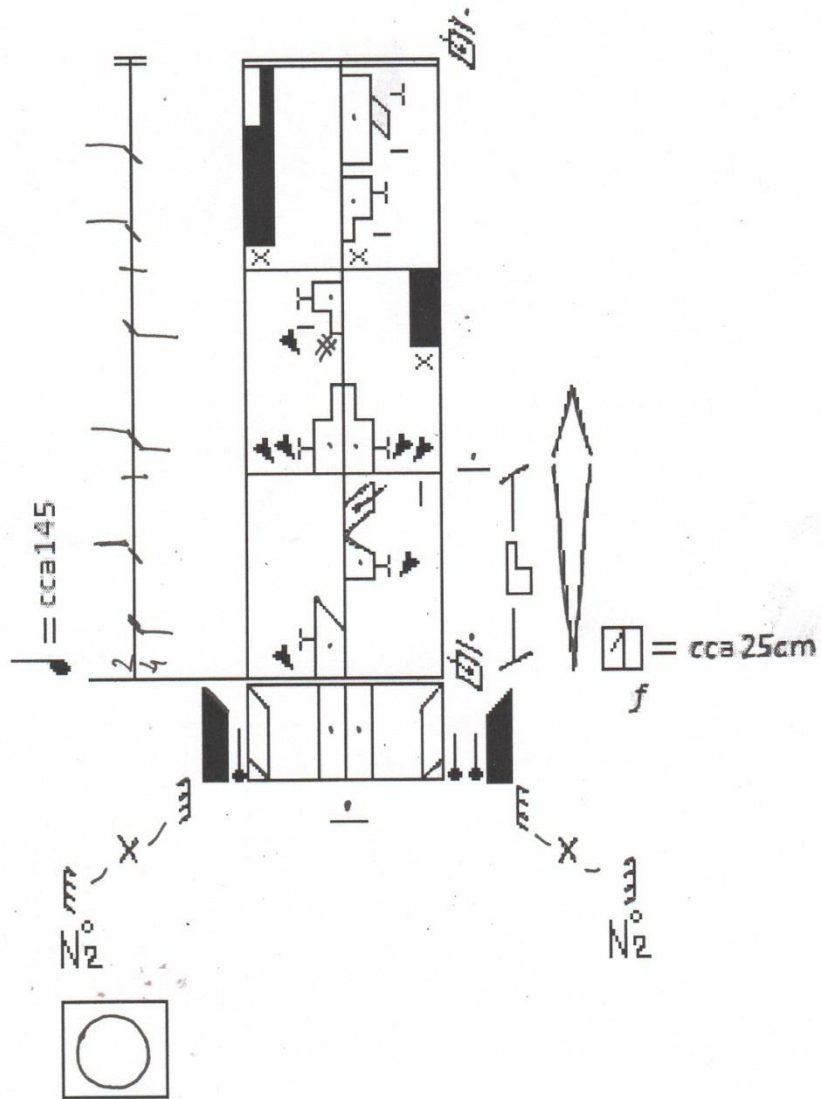
Кинетограм бр. 85
 ГЛУВО КОЛО („УДВОЈЕ!“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
 Број снимка: БТ 9 – 11/2



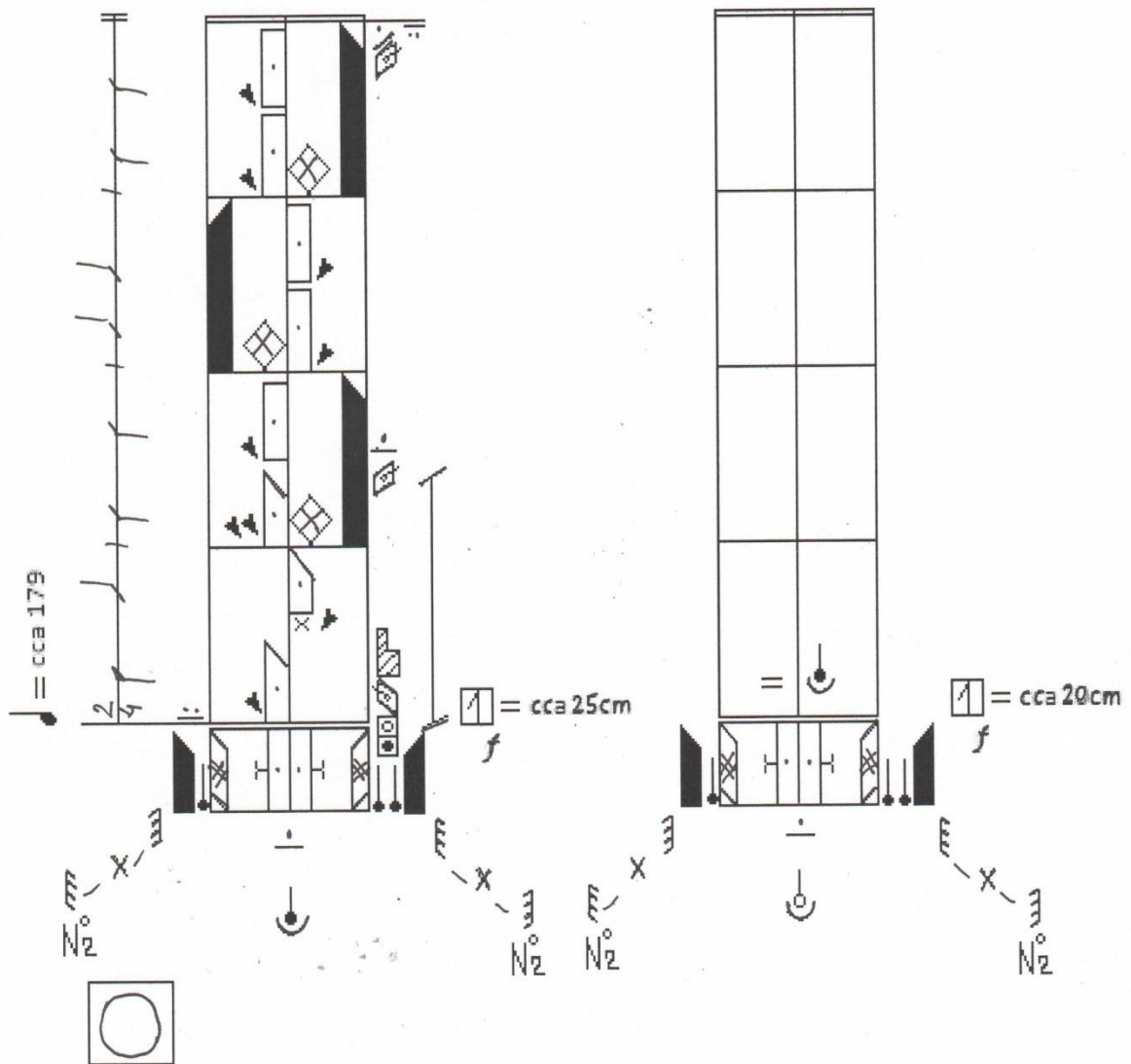
Кинетограм бр. 86
 ГЛУВО КОЛО („УЧЕТВОРО!“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
 Број снимка: БТ 9 – 11/3



Кинетограм бр. 87
ГЛУВО КОЛО („СТУПАЊЕ!“)
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
Број снимка: БТ 9 – 11/4



Кинетограм бр. 88
 ГЛУВО КОЛО („НА ДВИЈЕ СТРАНЕ!“)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
 Број снимка: БТ 9 – 11/5



Кинетограм бр. 89
ЈЕСАМ ЛИ ТИ ГОВОРИО, СЕКО?
КУД „Петар Кочић“, Челарево
Бачка Топола, 22. 10. 2011. године
Број снимка: БТ 9 – 11/1

The image displays a musical score and its corresponding kymograph. On the left, a musical staff shows the melody in 2/4 time, with dynamic markings *p* and *mp*. A tempo marking $\text{♩} = \text{cca } 84$ is present. Below the staff is a square symbol. To the right, a kymograph consists of two vertical grids, each with 10 columns and 2 rows. A vertical line on the left of the first grid is labeled $\text{♩} = \text{cca } 80$. The kymograph shows the pitch contour of the melody, with notes marked with 'x' and 'k'. Below the grids, there are two sets of dynamic markings: mp and mp , each accompanied by a box containing a vertical line and the text $\text{cca } 15\text{cm}$. The bottom of the kymograph features a series of symbols: (x) , (\cdot) , and (x) , with arrows indicating the direction of the pitch movement.

ЈЕСАМ ЛИ ТИ ГОВОРИО, СЕКО?

♩ = cca 84

Је сам ли ти го - во - ри - о, се - ко, је - сам
ли - ти го о.ф. во - ри - о,
се - ко?

Јесам ли ти говорио, секо,
јесам ли ти говорио, секо?

Јесам ли ти говорио, секо,
Да не сијеш босиљак далеко?
Од босиљка нема љепшег рода.
Превари се удадох се млада,
уједем ме гуја изненада.

6. 1. 4. 5. Купрес

Кинетограм бр. 90
ЈА КУПРЕШКА, ОДАЈЕ МЕ РОБА
КУД “др Младен Стојановић”, Младеново
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1а – 3

The image displays a musical score and its corresponding kymograph. On the left, a musical staff in 2/4 time shows a melody starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{cca } 111$. Below the staff is a square symbol. The kymograph consists of two vertical grids, each with 10 horizontal rows and 2 vertical columns. The first grid is associated with a tempo marking of $\text{♩} = \text{cca } 110$ and a 2/4 time signature. The second grid is associated with a tempo marking of $\text{♩} = \text{cca } 15 \text{cm}$ and a mf dynamic marking. Below the kymographs are various symbols, including a circle with a dot, a square with a dot, and a square with an 'X', some with arrows and wavy lines. The kymographs themselves contain small diagrams of a hand and a foot, likely representing the physical movements of the performer.

ЈА КУПРЕШКА ОДАЈЕ МЕ РОБА

$\text{♩} = \text{cca } 111$

Ја ку - пре - шка, ја ку - пре - шка о - да -
tutti
је___ ме___ ро - ба Ја ку - пре шка, ја ку -
о.ф.
пре - шка о - да - је___ ме___ ро - ба

Ја купрешка, ја купрешка, одаје ме роба,
ја купрешка, ја купрешка, одаје ме роба.

Ја купрешка, одаје ме роба,
капа, бошча и купрешка модра.

Ој, Купресу, волила те не би',
да се нисам родила у теби.

Кинетограм бр. 91
 МАЛА МОЈА, СВОГА ЋАЋУ ВЕЖИ
 КУД “др Младен Стојановић”, Младеново
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 1а – 3

The image shows a musical score for a song. On the left is a vocal line in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked with a tempo of $\text{cca}116$. Below the vocal line is a square box containing a curved line. To the right are two piano accompaniment staves. The first piano staff has a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It is marked with a tempo of $\text{cca}60$ and a dynamic of mf . Below the first piano staff is a square box containing a curved line. The second piano staff is also in 2/4 time with one flat and marked with a dynamic of mf . Below the second piano staff is a square box containing a curved line. The piano parts are marked with $\text{cca}15\text{cm}$ and mf . The piano parts are marked with $\text{cca}15\text{cm}$ and mf . The piano parts are marked with $\text{cca}15\text{cm}$ and mf .

МАЛА МОЈА, СВОГА ЋАЋУ ВЕЖИ

♩ = сса 116

Ма - ла мо - ја сво - га ћа - ћу ве - жи

tutti кад ја до - ђем да на мен' не ре - жи

Ма - ла мо - ја сво - га ћа - ћу ве - жи

кад ја до - ђем да на мен' не ре - жи

Мала моја, свога ћаћу вежи,
кад ја дођем да на мен' режи.
Мала моја, свога ћаћу вежи,
кад ја дођем да на мен' режи.

Мала моја, свога ћаћу вежи,
кад ја дођем да не мен' режи.

Мој драгане, вежи и ти свога,
па нек' реже један на другога.

Мала моја, ? продај ћаћи,
па ти купи магаре ?

Мој драгане, добро рек' о јеси,
не дам ћаћу, магаре и јеси.

'Ај' те жене, не гледајте мене,
остадоше краве не мужене.

Ти си игла о црвеном концу,
пева драги ко бува у лонцу.

У малени ноге к'о у зеца,
узећу је биће брза дјеца.

Мој драгане, не гледај високо,
лети соко избиће ти око.

Кинетограм бр. 92
 МОЈА НАНА ЂИЛИМ ТКА
 КУД “др Младен Стојановић”, Младеново
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 1а - 1

The diagram illustrates the kinematics of a musical performance. On the left, a musical score is shown with notes and rests. Below the score, two vertical kinograms represent the movement of different instruments. Each kinogram consists of a vertical line with notes and rests, and a corresponding vertical bar with various symbols (dots, arrows, and rectangles) indicating the instrument's position and movement over time. Technical specifications are provided: "cca 81" and "cca 171" are associated with the first kinogram, and "cca 25cm" and "f" (forte) are associated with the second. Below the vertical kinograms are two horizontal kinograms labeled "Kolovođa" and "Poslednji muškarac", which show the movement of these specific instruments. A small inset diagram on the right shows a detailed view of the instrument's mechanism. The entire diagram is labeled "Кинетограм бр. 92" and "МОЈА НАНА ЂИЛИМ ТКА".

МОЈА НАНА ЋИЛИМ ТКА

$\text{♩} = \text{cca } 82$ **tutti**

Мо - ја на - на ћи - ћи - ћи - лим тка

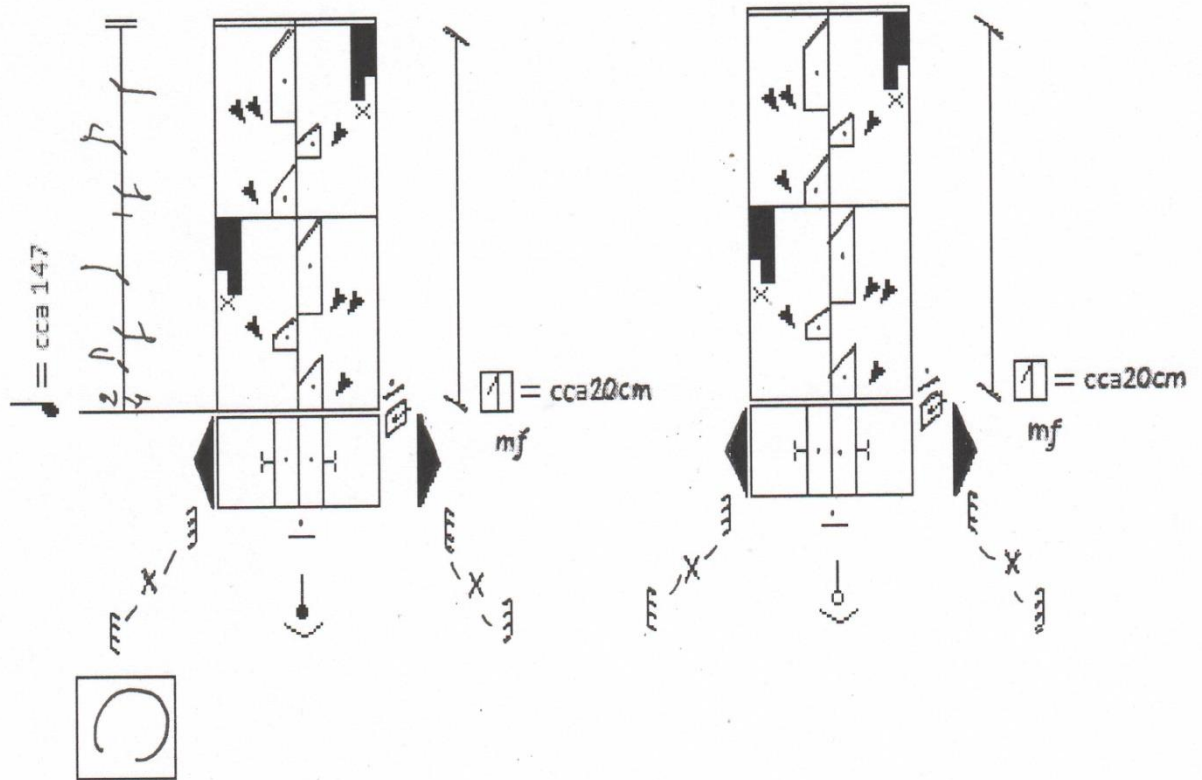
хо - ће ме - не да у - да о.ф.

Моја нана ћи, ћи, ћилим тка,
хоће мене да уда.
Моја нана ћи, ћи, ћилим тка,
хоће мене да уда.

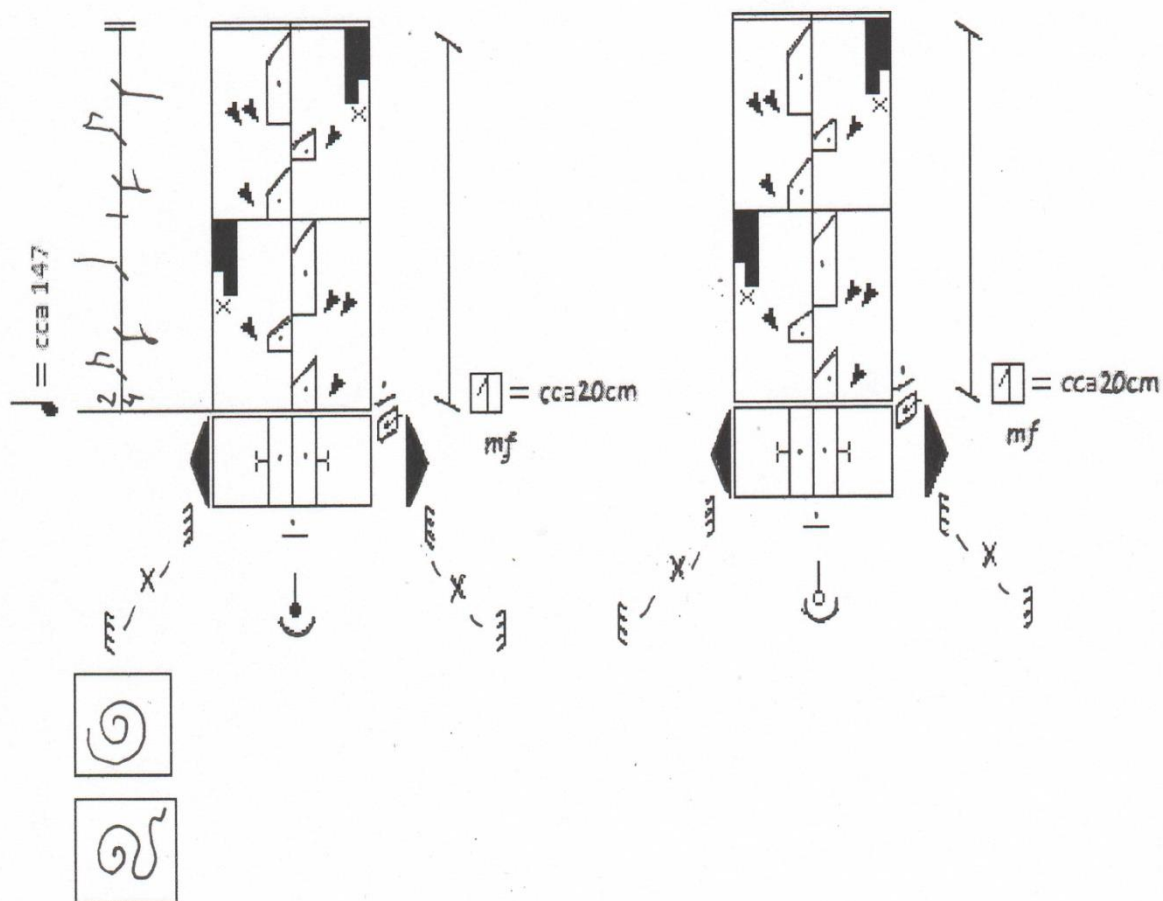
Моја нана ћилим тка,
хоће мене да уда.

Немој, нано, ћилим ткат,
ја се нећу удават'.

Кинетограм бр. 93
ГЛУВО КОЛО („ЖИВО, ЖИВО, БРАТЕ ИВО!“)
КУД „др Младен Стојановић“, Младеново
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1а – 1

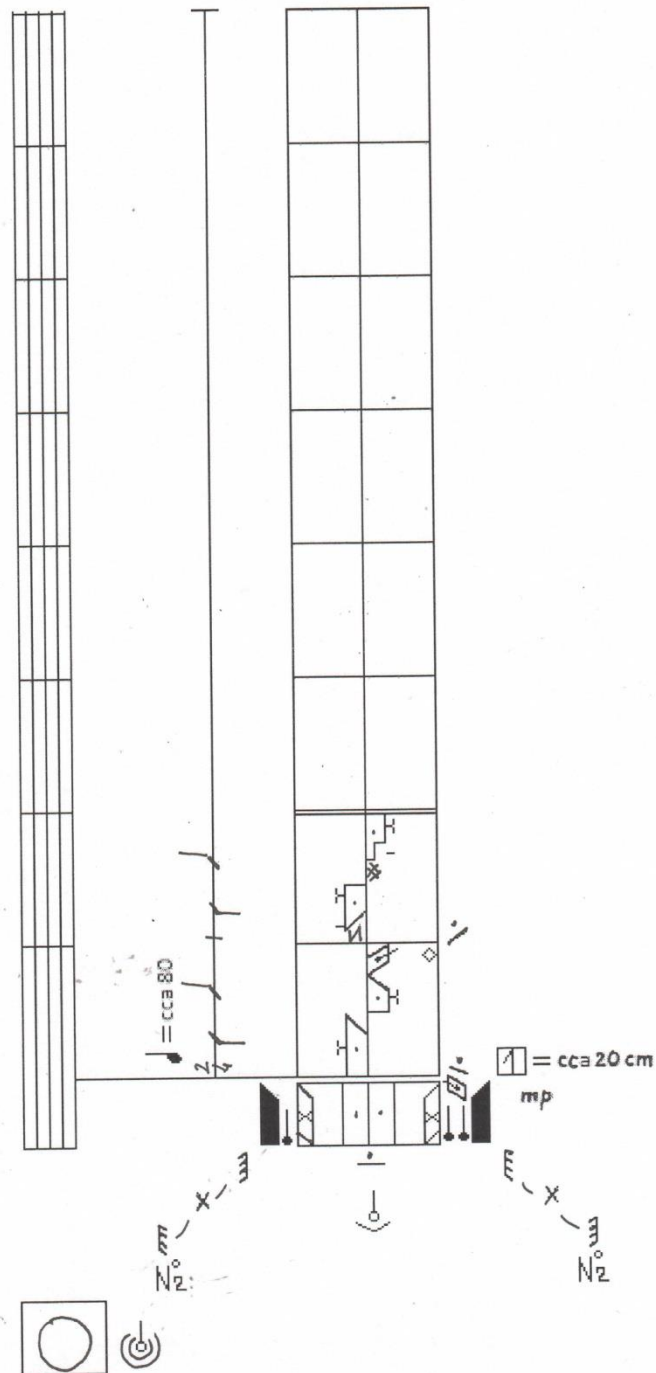


Кинетограм бр. 94
ГЛУВО КОЛО („ОПЛЕТИ, ЗАПЛЕТИ!“)
КУД “др Младен Стојановић”, Младеново
Бачка Топола
Број снимка: БТ 1а – 1



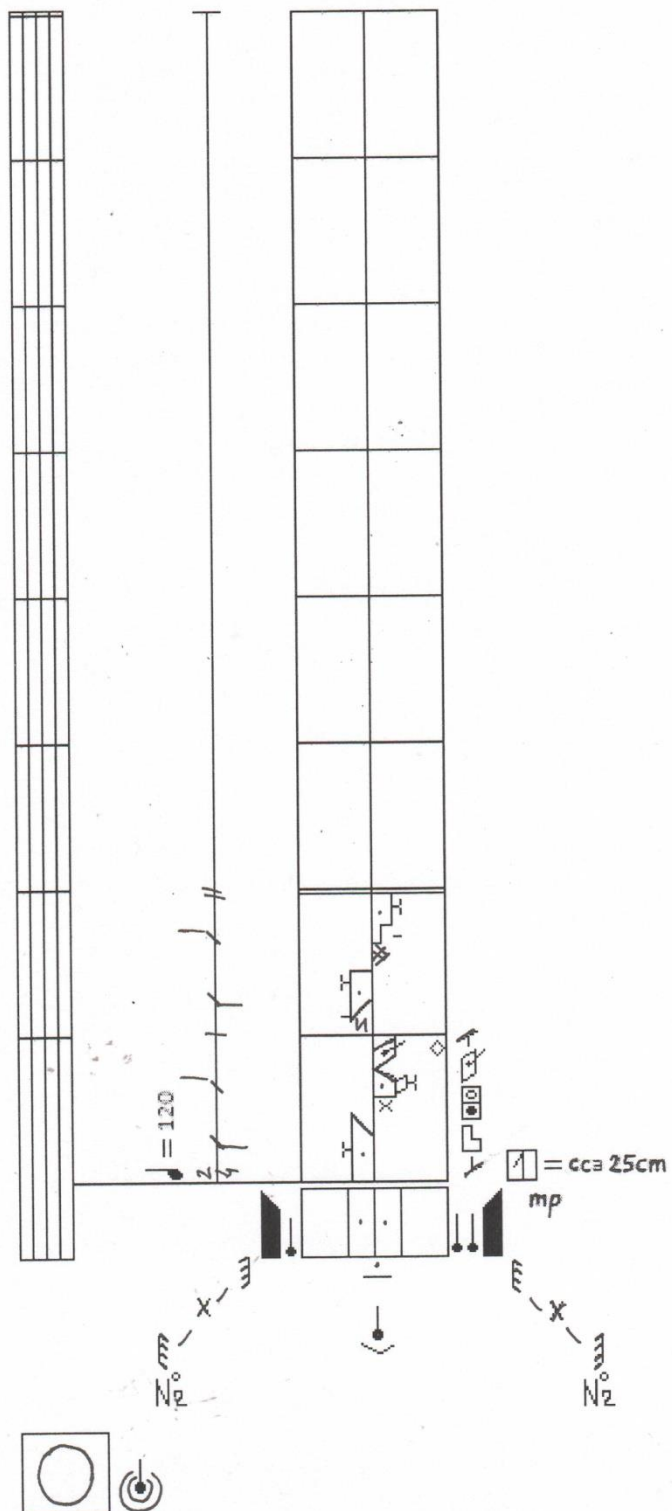
6. 1. 4. 6. Ливно

Кинетограм бр. 95
 ГЛУВО КОЛО (КОЛАЊЕ)
 КУД „Петар Кочић“, Челарево
 Челарево, 22. 02. 2003. године
 Број снимка: БО Ч5 – 1 (1)



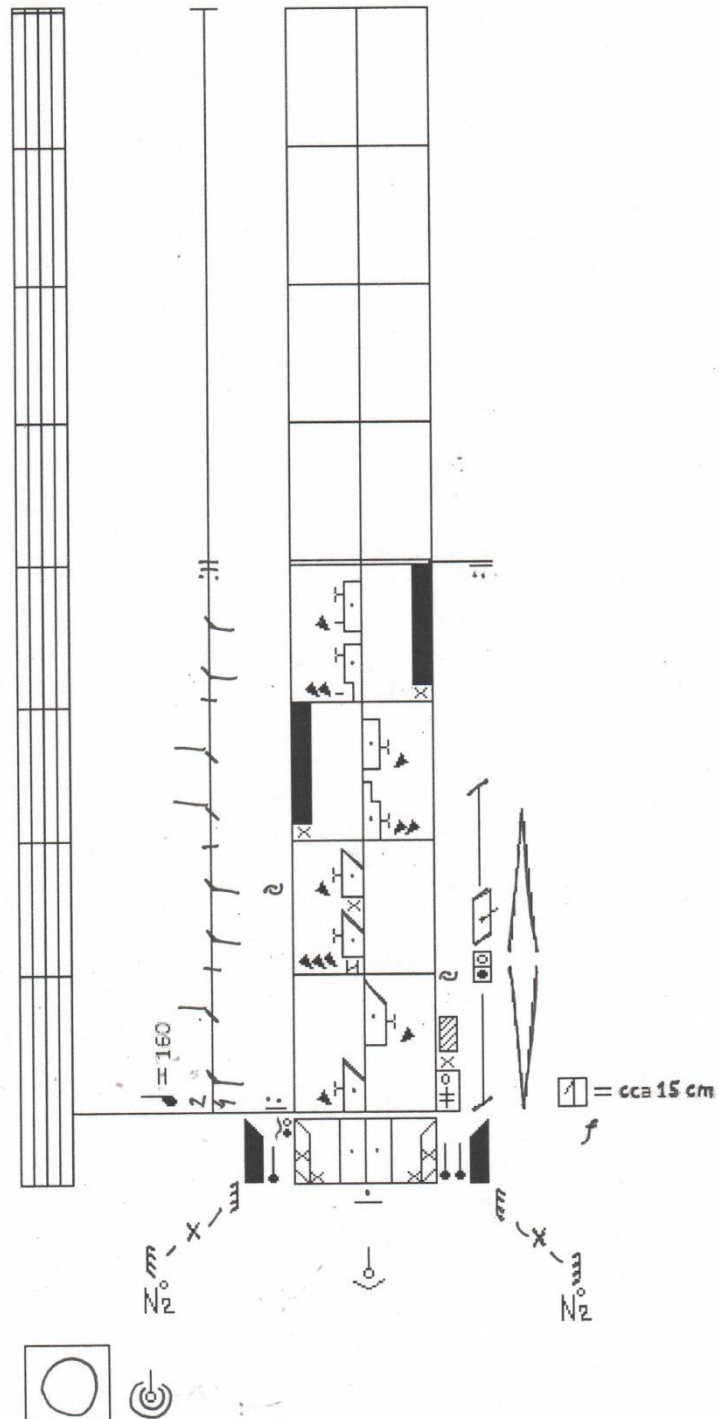
Кинетограм бр. 96
 ГЛУВО КОЛО (КОЛАЊЕ)

КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 22. 02. 2003. године
Број снимка: БО Ч5 – 2 (1)



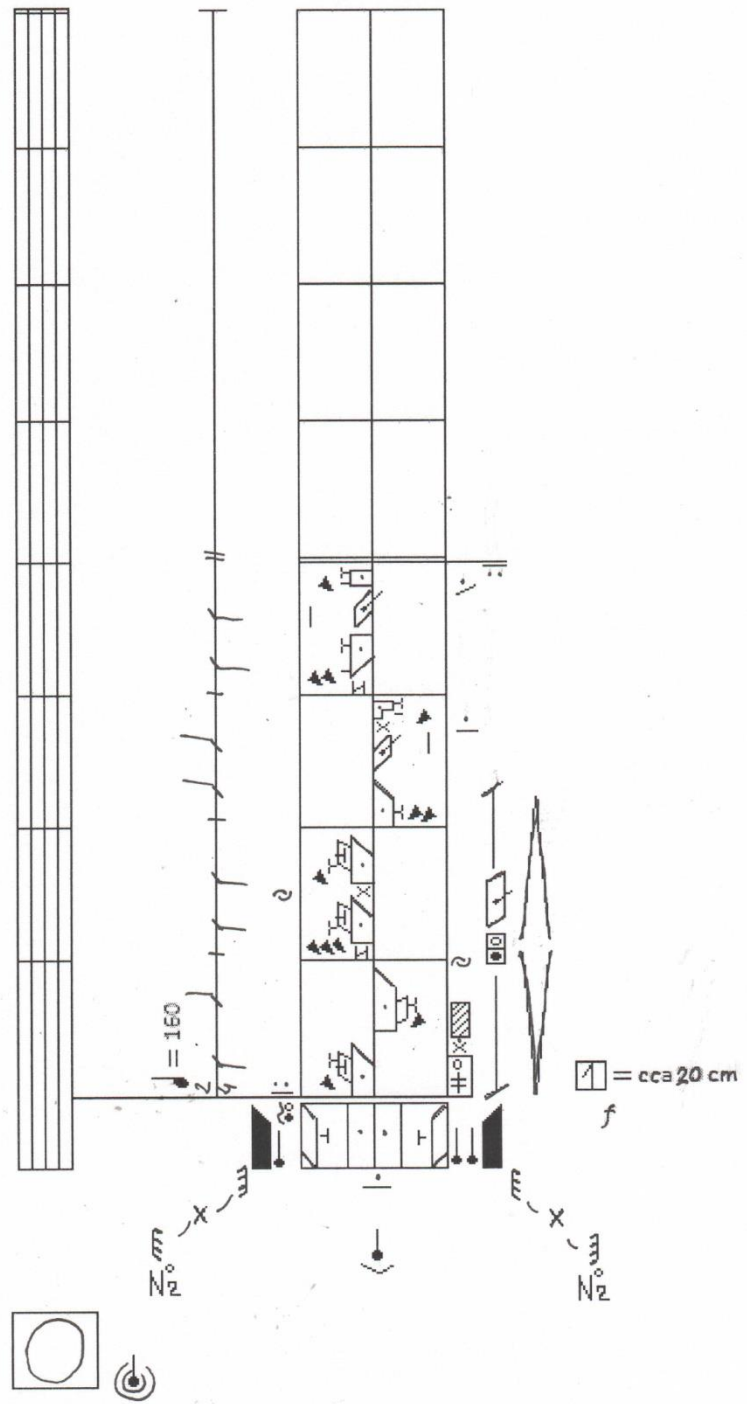
Кинетограм бр. 97
ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)

КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 22. 02. 2003. године
Број снимка: БО Ч5 – 1 (2)



Кинетограм бр. 98
ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)
376

КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 22. 02. 2003. године
Број снимка: БО Ч5 – 2 (2)



Кинетограм бр. 99
ОЈ, ДА ЗАПЛИЋЕМО КОЛО ЉЕЉЕНОВО

КУД „Петар Кочић“, Челарево
Челарево, 22. 02. 2003. године
Број снимка: БО Ч5 – 3 (1)

The image shows a musical score for a film recording. On the left, there is a piano part written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{cca } 89$. Below the piano part, there are two empty staves, each divided into two columns, representing the film camera's position. The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like mf . There are also technical markings for the film camera, including a box with a circle inside, a box with a square inside, and a box with a circle inside, all labeled with $\text{cca } 20 \text{ cm}$. The tempo is also marked as $\text{♩} = 120$ in some places. The overall layout is typical of a film score for a recording session.

Кинетограм бр. 100

ЈА САМ ЈОВО, ЈА ЋУ ЗАПЛЕСТ' КОЛО

КУД „Петар Кочић“, Челарево

Челарево, 22. 02. 2003. године

Број снимка: БО Ч5 – 3 (2)

The image displays a handwritten musical score for a string instrument, likely a violin or viola. It consists of several parts:

- Staff 1 (Left):** A single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, indicating a melodic line.
- Staff 2 (Middle):** A single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, indicating a rhythmic or harmonic line.
- Staff 3 (Right):** A grid of 10 columns and 10 rows. The bottom two rows are filled with notes and stems, indicating a rhythmic or harmonic pattern. The top eight rows are empty.
- Diagram (Bottom):** A square with a circle inside, representing a geometric diagram. It is labeled with "X" at the corners and "m^f" at the bottom.
- Annotations:** The number "141" is written near the middle staff. The number "20" is written near the bottom staff. The text "cca 20 cm" is written near the diagram.

ЗАПЛИЋЕМО КОЛО ЉЕЉЕНОВО

♩ = cca 89

Ој, да за - пли - ће - мо ко - ло ље - ље - но - во

о.ф.

ој, да за - пли - ће - мо ко - ло ље - ље - но - во

Женска група:

Ој, да заплићемо коло љељеново,
 ој, да заплићемо коло љељеново.
 Ој, ову игру коло љељеново,
 ој, Јово, Јово, заплети нам коло,
 ој, ово коло коло љељеново.

Женска група:

Ој, да расплићемо, коло љељеново,
 ој, ову игру, коло љељеново.
 Ој, Јово, Јово, расплети нам коло,
 ој, Јово, Јово, коло љељеново.

Мушка група:

Ој, ја сам Јово, ја ћу заплест' коло,
 ој, ја сам Јово, ја ћу заплест' коло.
 Ој, ово коло, коло љељеново,
 Ој, ово коло, коло љељеново.

Мушка група:

Ој, ја сам Јово ја сам распл' о коло,
 ој, ово коло, коло љељеново,
 ој, ово коло, коло љељеново.

6. 1. 5. Плесови Банијаца у Војводини

Кинетограм бр. 101
ИЗВИР ВОДА ИЗВИРАЛА
КУД „Крајишник“, Рума
Бачка Топола
Број снимка: БТ 3 – 4

The image displays a musical score for the piece "Извир вода извирала". It features a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. There are also performance instructions such as "сца 83" and "сца 124". A vertical line with a double bar at the top indicates a section boundary. Below the staff, there are two boxes containing symbols: a circle and a stylized shape. At the bottom, there are two labels: "N^o 1" and "N^o 2", each with a small 'x' and a wavy line. A scale indicator "сца 10cm" is also present.

ИЗВИР ВОДА ИЗВИРАЛА

♩ = cca 83

И - звир во- да(о) и - зви - ра - ла ја - во - ре

И - звир во - да(о) и - зви - ра - ла ја - во - ре о.ф.

Извир вода извирала, јаворе
 Извир вода извирала, јаворе

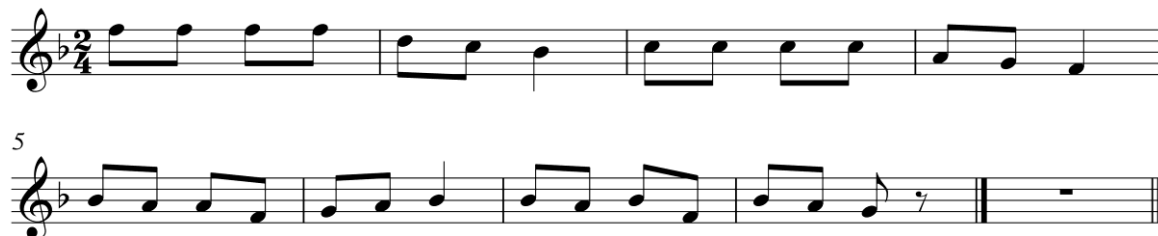
Мушка група: Извир вода ивирала
 Женска група: Извир вода извирала
 Мушка група: Расле тикве на буњишту
 Женска група: Свако труње избацала
 Мушка група: Чувале их двије прије
 Женска група: Понајвише шарен сандук
 Мушка група: Прија прији говорила
 Женска група: У сандуку лепа Мара
 Мушка група: Дај ми прију једну тикву
 Женска група: Лепа Мара проговара
 Мушка група: Не дам пријо баш ни једну
 Женска група: Ко би мени отворио
 Мушка група: Ја сам теби доста дала
 Женска група: Ја б његова љубав била
 Мушка група: Своју ћерку за твог сина
 Женска група: Љуба била док сам жива
 Мушка група: Ти си мени врага дала
 Женска група: Отуд иду три момчића ...

Кинетограм бр. 102
 КУКУЊЕШЋЕ
 КУД „Крајишник“, Рума
 Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
 Број снимка: БТ 8 – 8а

The image shows a musical score for the piece "Kukujeshtje". It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a xylophone part. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{cca} 162$. The piano part includes a 2/4 time signature and a dynamic marking of mf . The xylophone part is marked with mf and includes a note value of $\text{♩} = \text{cca} 15\text{cm}$. There are also some handwritten annotations and a small square symbol at the bottom left.

Кукуњешће

♩ = cca 162



Изводи:

Раде Путник, усна хармоника

Кинетограм бр. 103
ДРМЕШ
КУД „Крајишник“, Рума
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 – 8

cca 203

16

16

16

16

mf

cca 10cm

N° 1

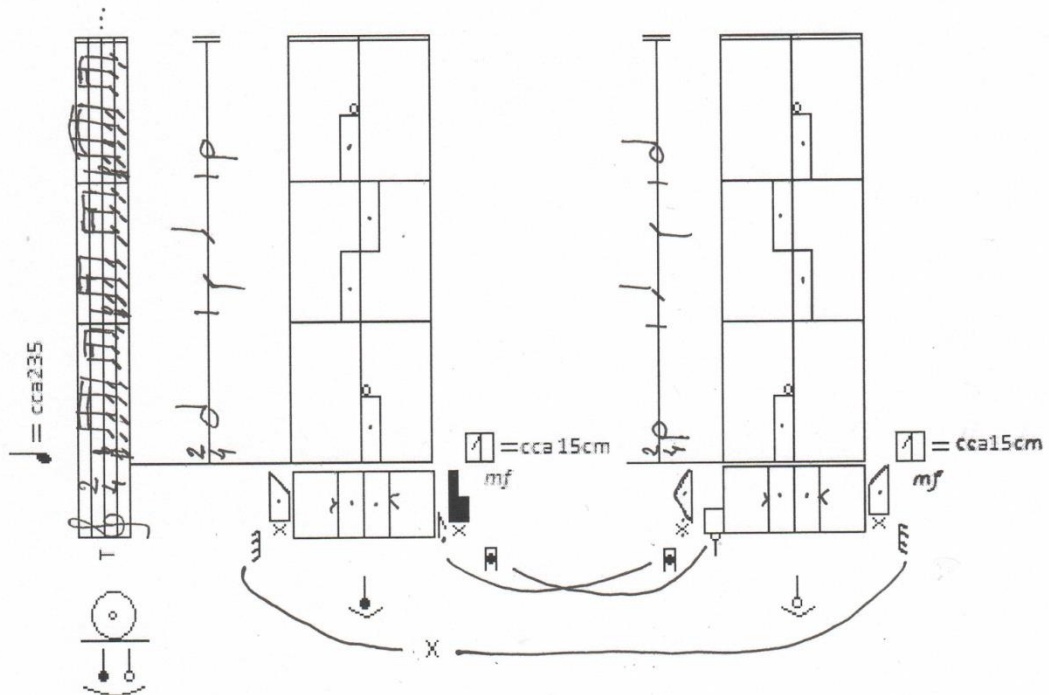
N° 2

4

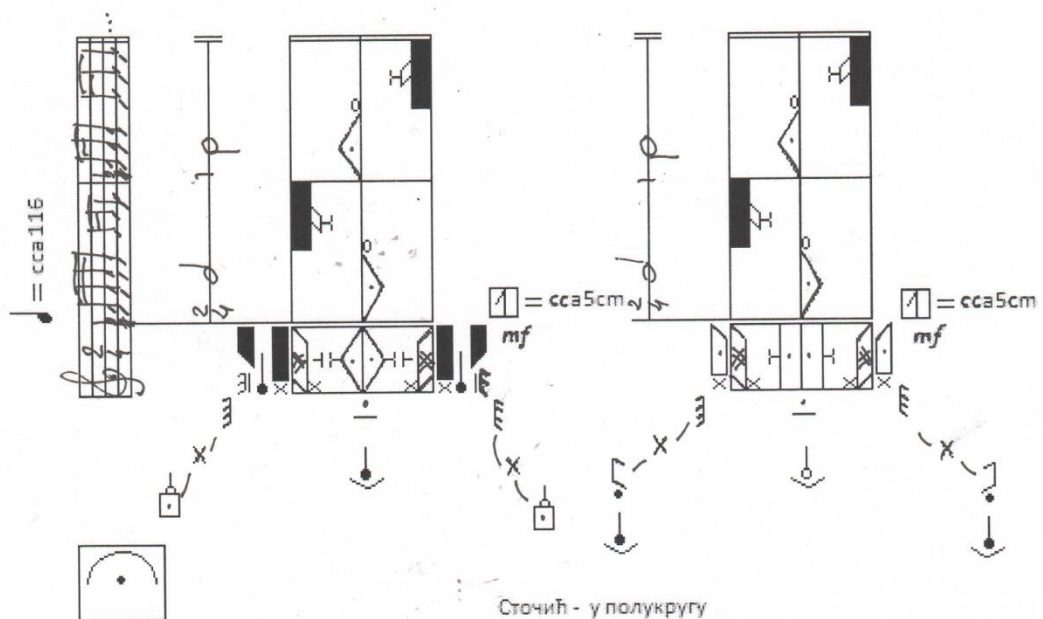
Кинетограм бр. 104
ДРМЕШ (у пару)
КУД „Крајишник“, Рума
Бачка Топола, 17. 10. 1998. године
Број снимка: БТ 4 – 8

Музички нотни запис и кинетограм за парни ансамбл „ДРМЕШ“. Нотни запис је на једном стазу у 2/4 такта. Кинетограм се састоји од две вертикалне решетке, свака са 8 редова и 2 стубца. Испод решетки су приказани подаци о прстима и луку. Прва линија под решеткама је означена *mf* и садржи појединачне појаве *ссв5см*. Друга линија је такође означена *mf* и садржи *ссв5см*. У нотном запису и кинетограму су присутни различити музички знакови, укључујући скопове, акценте и динамичке ознаке.

Кинетограм бр. 105
СТОЧИЋ
 КУД „Крајишник“, Рума
 Бачка Топола
 Број снимка: БТ 3 – 15



Сточић - у пару
 (дупли корак)



Сточић - у полукругу

СТОЧИЋ

♩ = cca 116

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as cca 116. The music is written in a single melodic line. The first three staves contain the main melody, and the fourth staff concludes with a double bar line and the initials 'о.ф.'.

Изводи:
Раде Путник, тамбура трожица

ПОЛКА

♩ = 137

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of seven sharps (F#, C#, G#, C#, F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. A '7' is written below the first measure. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melody and include various chordal accompaniments. The piece concludes with a double bar line and a final chord, with the initials 'о.ф.' written above the staff.

Изводи:

Раде Путник, тамбура трожица

6. 1. 6. Плесови Херцеговаца у Војводини

Кинетограм бр. 107
ПОВИЛА СЕ БИЈЕЛ АЛОЗА ВИНОВА
КУД „Благоје Паровић“, Гајдобра
Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
Број снимка: ХЕ БТ 8 – 15 (1)

The image displays a musical score and a corresponding dance floor diagram. On the left, a piano score is written on a grand staff with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and a section marked 'Tutti'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. To the right, a dance floor diagram is shown as a 2x4 grid of squares. Each square contains specific symbols: some have 'X' marks, some have 'm' or 'f' (likely for music), and some have a diamond shape. A scale bar at the bottom right indicates that a square in the diagram represents approximately 30 cm. At the bottom left, there is a small square containing a circle.

ПОВИЛА СЕ БИЈЕЛА ЛОЗА ВИНОВА

$\text{♩} = 80$

tutti

По-ви-ла се б'је-ла ло - за ви-но-ва, ви-но-ва.

о.ф.

По-ви-ла се б'је-ла ло - за ви-но-ва, ви-но-ва.

Повила се бијела лоза винова, винова.
Повила се бијела лоза винова, винова.

Повила се бијела лоза винова, винова,
око оног бијелог града Требиња.

Кинетограм бр. 108
КО Ј' ЗА КОЛО, ХАЈД' У КОЛО
 КУД „Благоје Паровић“, Гајдобра
 Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
 Број снимка: ХЕ БТ 8 - 15 (2)

The image displays a musical score and a kinetogram for the piece "KO J' ZA KOLO, HAJD' U KOLO".

Musical Score: The score is written on a single staff in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 105$. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf*.

Kinetogram: The kinetogram is a grid with 10 columns and 10 rows. The first two rows are empty. The third row contains a sequence of notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The fourth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The fifth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The sixth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The seventh row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The eighth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The ninth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond . The tenth row contains notes: \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond , \diamond .

Technical Details: A tempo marking of $\text{♩} = 120$ is shown below the score. A note value of $\frac{2}{4}$ is indicated. A box labeled $\square = \text{сса } 30 \text{ см}$ and *mf* is present. A circular symbol is shown to the left of the kinetogram.

Labels: The kinetogram is labeled "Коловођа" and "Последња девојка".

КО Ј' ЗА КОЛО, ХАЈД' У КОЛО

$\text{♩} = 80$

Кој' за ко - ло, хајд' у ко - ло, — кој' за ко - ло, —

о.ф.

хајд' у — ко - ло.

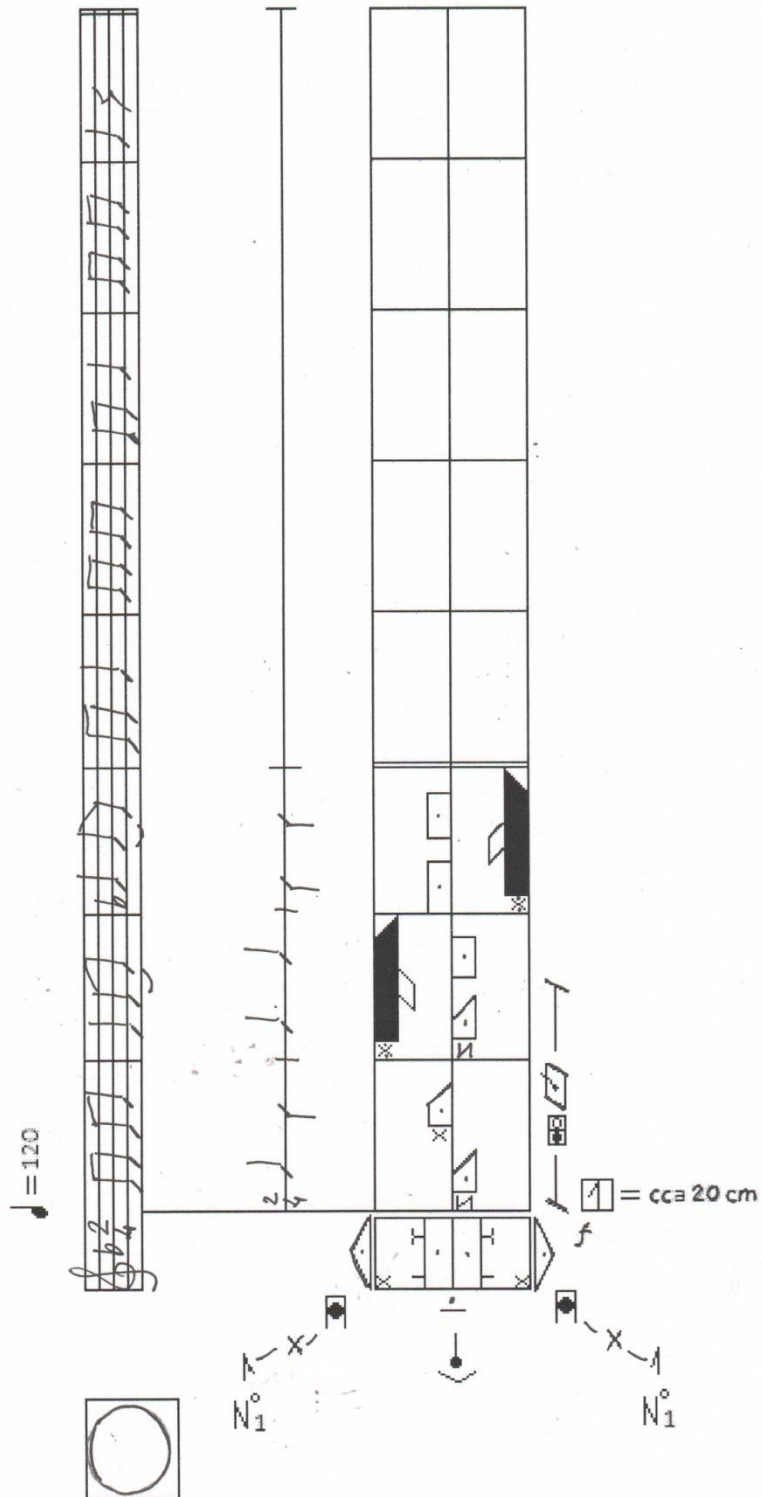
Ко ј' за коло, хајд' у коло,
ко ј' за коло, хајд' у коло.

Ко ј' за коло, хајд' у коло.
Ко не може, нек' не иде.

За коло смо млади момци,
млади момци, Херцеговци.

И ђевојке Херцеговке,
и ђевојке Херцеговке.

Кинетограм бр. 109
ЗАИГРАЛО ВИТО КОЛО
КУД „Благоје Паровић“, Гајдобра
Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
Број снимка: ХЕ БТ 8 - 15 (6)



ЗАИГРАЛО ВИТО КОЛО

$\text{♩} = 160$

За - и - гра - ло ви - то ко - ло на зе - лен - чи - ци тра - ви,

на зе - лен - чи - ци тра - ви.

о.ф.

Заиграло вито коло, на зеленчици трави,
на зеленчици трави.

Заиграло вито коло,
играли га Херцеговци.
Отуд иде младо момче,
здроаво да сте Херцеговци.

Кинетограм бр. 110
ТРУСА / ВИШЊИЧИЦА РОД РОДИЛА
КУД „Благоје Паровић“, Гајдобра
Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
Број снимка: ХЕ БТ 8 - 15 (4)

The image displays a musical score and a corresponding piano diagram. On the left, a vertical musical staff shows a melody in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A tempo marking of $\text{♩} = 135$ is present. Below the staff is a circled letter 'C'. To the right of the staff is a piano diagram consisting of a grid of 10 columns and 2 rows. The first 7 columns are empty, while the last 3 columns contain notes and rests. A vertical line with a '2' and '4' below it is positioned between the staff and the piano diagram. Below the piano diagram, there are two dynamic markings: f (forte) and f (forte). To the right of the piano diagram is a smaller, more detailed piano diagram labeled 'Жене' (Women), which shows a similar grid with notes and rests. Below this diagram are two dynamic markings: f (forte) and f (forte). At the bottom of the page, there are two boxes: one containing a circled letter 'C' and another containing a circled letter 'f'.

ВИШЊИЧИЦА РОД РОДИЛА

$\text{♩} = 135$

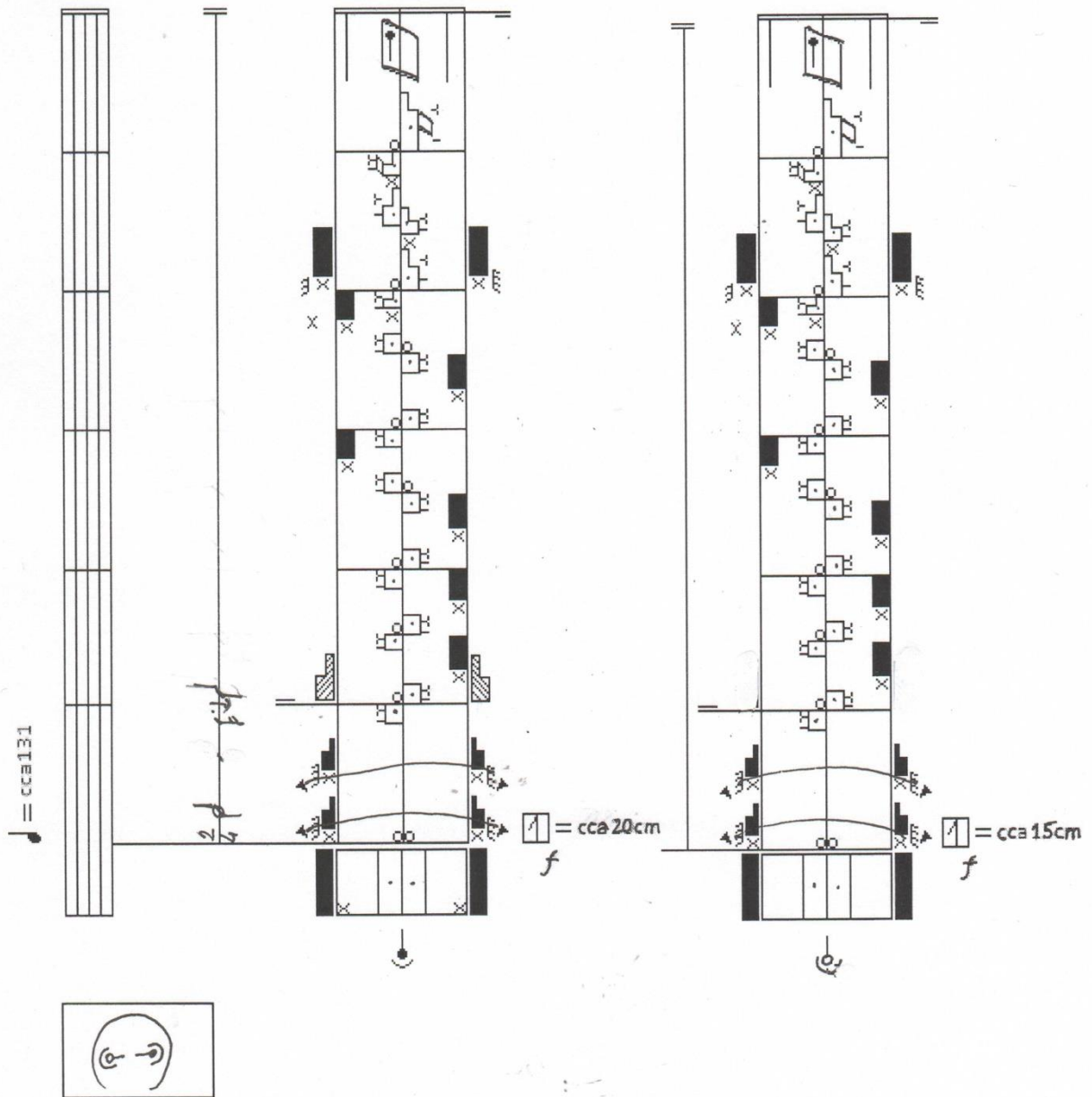
Ви-шњи-чи - ца род ро - ди - ла, ви - шњи, ви шњи-чи - ца
род ро - ди - ла, род ро - ди - ла. о.ф.

The musical score is written on two staves in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 135. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note, labeled 'о.ф.' (fine).

Вишњичица род родила,
вишњи, вишњичица род родила, род родила.

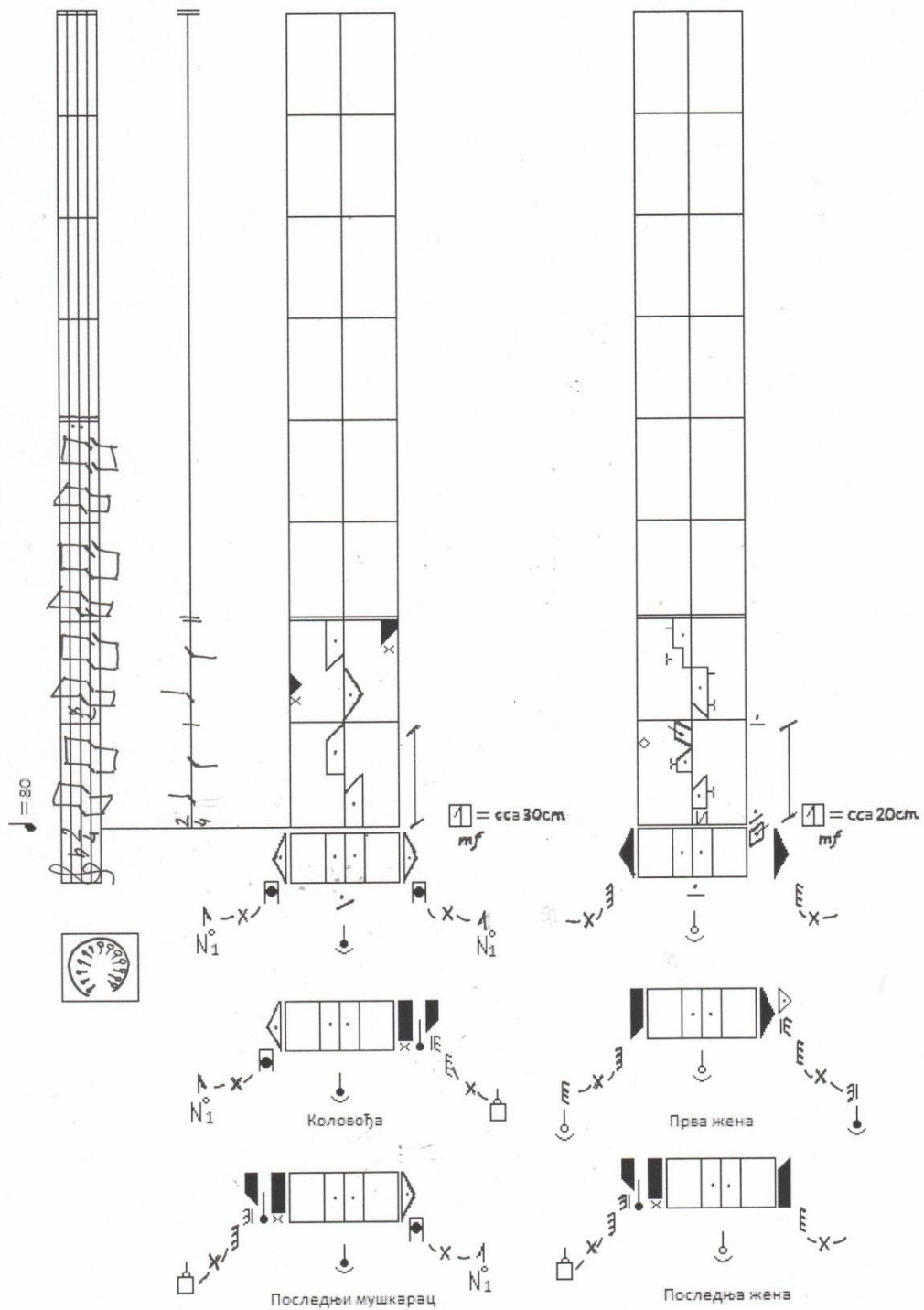
Вишњичица род родила,
од рода се саломила.
Нема вишњу ко да бере,
само момче и ђевојче.

Кинетограм бр. 112
 ТРАМПА
 КУД „Благоје Паровић“, Гајдобра
 Бачка Топола, 23. 10. 2010. године
 Број снимка: ХЕ БТ 8 - 15 (3)



6. 1. 7. Плесови Црногораца у Војводини

Кинетограм бр. 113
 ПРИЈАТЕЉУ, ИЗАБЕРИ
 КУД „Дурмитор“, Кула
 Врбас, 24. 09. 2011. године
 Број снимка: 24092011/12



ПРИЈАТЉУ, ИЗАБЕРИ

♩ = cca 83

о.ф.

При-ја-те-љу, и-за-бе-ри, ко-га тво-је ср-це же-ли.

Пријатељу, изабери,
кога твоје срце жели.
Пријатељу, изабери,
кога твоје срце жели.

Пријатељу, изабери,
кога твоје срце жели.

Ово двоје, кум и кума,
не значи ни кумство свуда.

Играј јако, играј јако,
сазнаће ти драги тако.

Играј враго, играј враже,
поклони се, гости траже.

Пријатељу, бирај прију,
па је подај за комшију,
ако ти је прије жао,
ти је води кући право.

Кинетограм бр. 114
 ДИВНО ЛИ СЕ КОЛО КРЕЋЕ
 КУД „Дурмитор“, Кула
 Бачка Топола, 2. 11. 2013. године
 Број снимка: БТ 11 – 11

$\bullet = \text{ссс} 85$
 $\bullet = \text{ссс} 94$
 $\square \bullet = \text{ссс} 30 \text{ см}$
 $\square \circ = \text{ссс} 20 \text{ см}$
 mf

* Држање као у кинетограму бр. 11

ДИВНО ЛИ СЕ КОЛО КРЕЋЕ

♩ = cca 85

Музички нотни запис са три линије. Прва линија је у 2/4 временском метру, са нотним знацима и слоганом 'Ко - ло кре - ће, дивно ли - се'. Друга линија наставља са 'ко - ло кре - ће, ко - ло кре - ће,'. Трећа линија завршава са 'дивно ли - се ко - ло кре - ће.' и ознаком 'о.ф.' на крају. Нотни знаци укључују четвртне и осмине белене и црне>Note, са одговарајућим слоганом испод сваке линије.

Коло креће, дивно ли се коло креће,
коло креће, дивно ли се коло креће.

Мушка група: Дивно ли се коло креће,
Женска група: Само да је мало веће.
Мушка група: Ово коло од момака.
Женска група: Ово коло од момака.
Мушка група: И лијепих ђевојака.

Кинетограм бр. 115
 РУЖЕ РУМЕНЕ
 КУД „Дурмитор“, Кула
 Бачка Топола, 2. 11. 2013. године
 Број снимка: БТ 11-11

The image displays a musical score for the song "Ruze Rumene". It includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes. The vocal line is written in a similar style. Below the score are two performance diagrams for specific sections: "Kolovozja" and "Poslednja žena".

Technical specifications and markings include:

- ♩ = cca77
- ♩ = cca92
- ♩ = cca20cm
- mf*
- Technical symbols: \square , \triangle , \circ , \times , \ominus , \oplus , \ominus , \oplus
- Diagram labels: *No 1*, Коловођа, Последња жена

This musical score is for a string quartet, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes various rhythmic patterns and articulations. A circular diagram at the bottom left shows a sequence of notes arranged in a circle. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf*, and performance instructions like $\square = cca15cm$. The notation is oriented vertically on the page.

РУЖЕ РУМЕНЕ

♩ = cca 77

Ој, - ђе - вој - ко, ја - ње мо - је ма - ло,
 ру - жо ру - ме - на, шта си та - мо ра - ди - ла?
 У баш - ти - ци ма - ми - ној цвје - ће са - ди - ла.
 Са но - га - ма. са ру - ка - ма.
 Ру - жан ја, ја - дна ти, па ће - мо се во - ле - ти. о.ф.

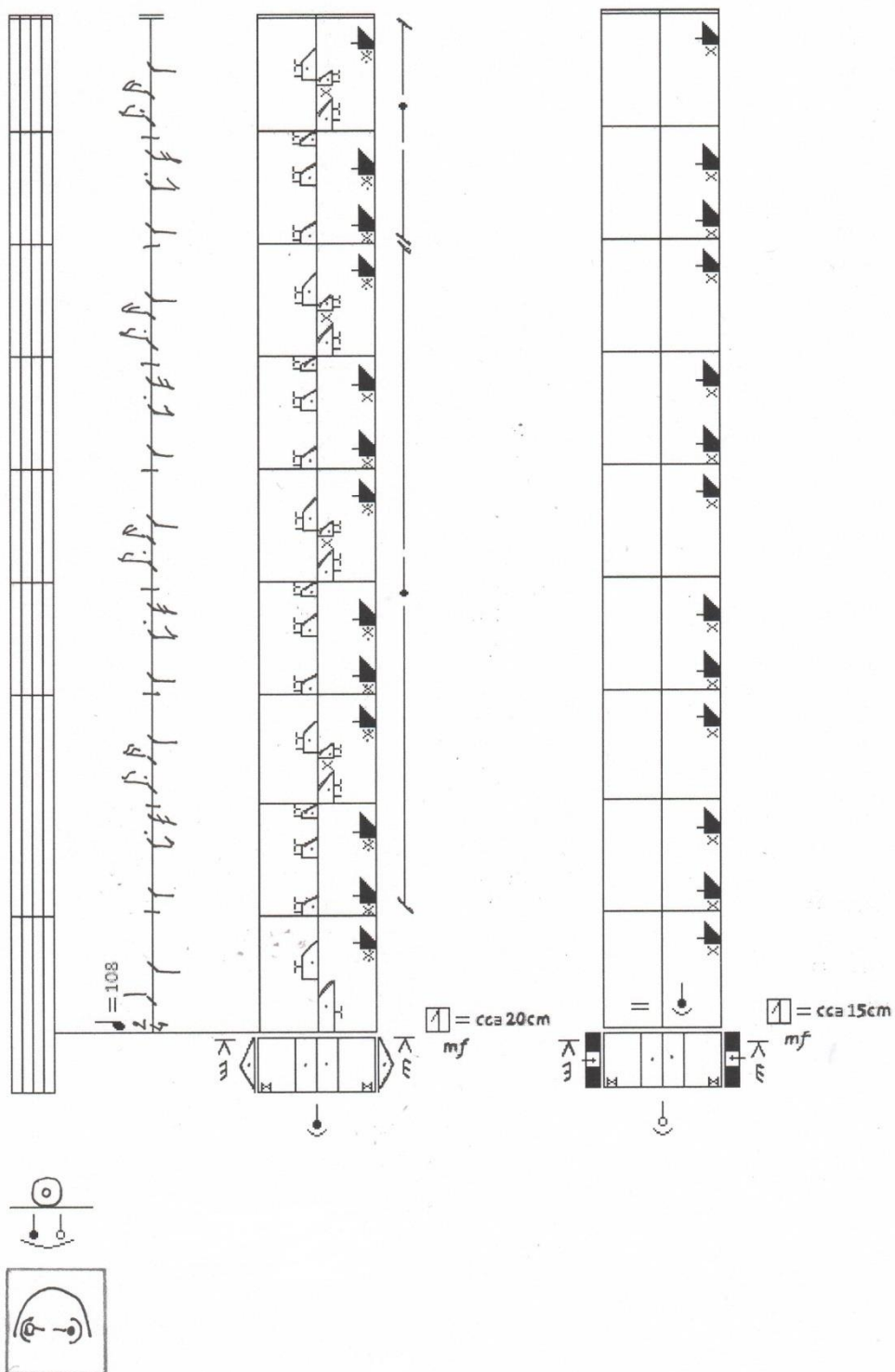
Ој, ђевојко јање моје мало,
ружо румена, шта си тамо радила?
У баштици маминој цвијеће садила.
 Са ногама, са рукама,
 ружан ја, јадна ти,
па ћемо се волети.

Ој, ђевојко јање моје мало.
 Ја нијесам твоје јање мало.

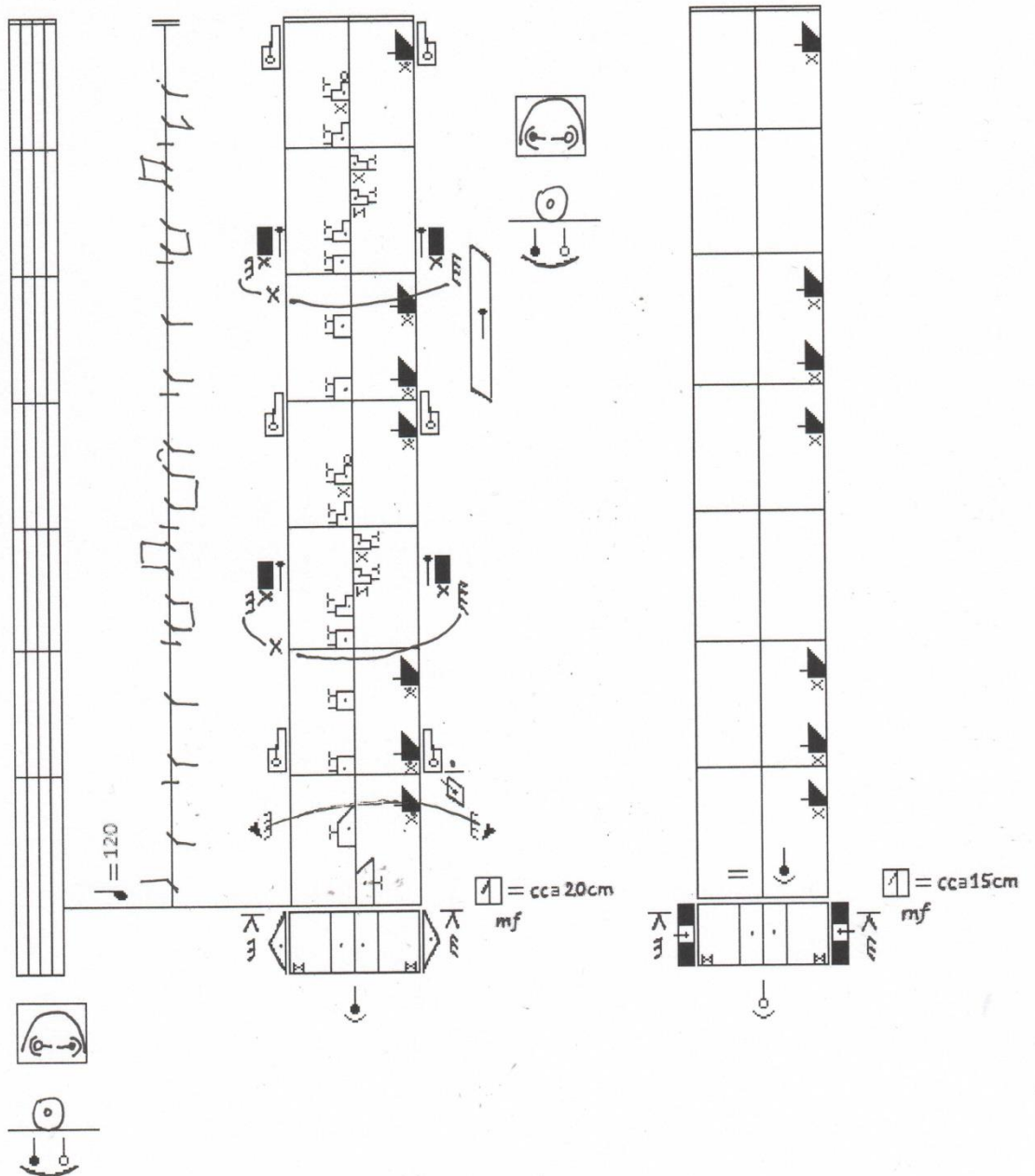
Ја сам јање моје миле мајке,
ципелице танке, лаке,
дукатићи цика цаке,
 мајка те да, ал' те нећу ја.

Мој драгане, кад у војску пођеш,
мој драгане, мој драгане,
 Хеј, драгане, кад у војску пођеш.

Кинетограм бр. 117
 СКОКЕ
 КУД „Савино Село“, Савино Село
 Бачка Топола, 21. 10. 2001. године
 Број снимка: БТ 1а – 7


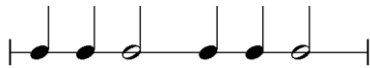
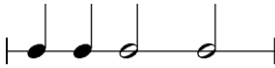







Кинетограм бр. 118
 СКОКЕ
 КУД „Дурмитор“, Кула
 Бачка Топола, 2. 11. 2013. године
 Број снимка: БТ 11 – 11

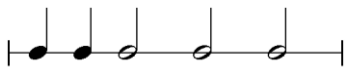
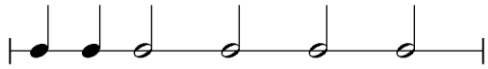


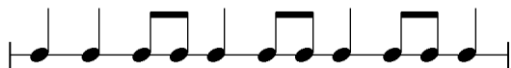


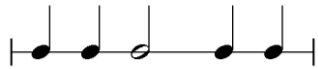


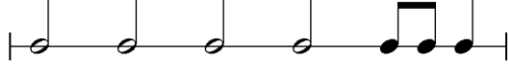
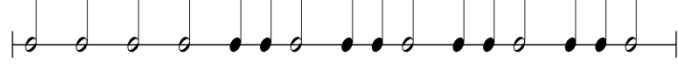


6. 2. Табеларни прикази

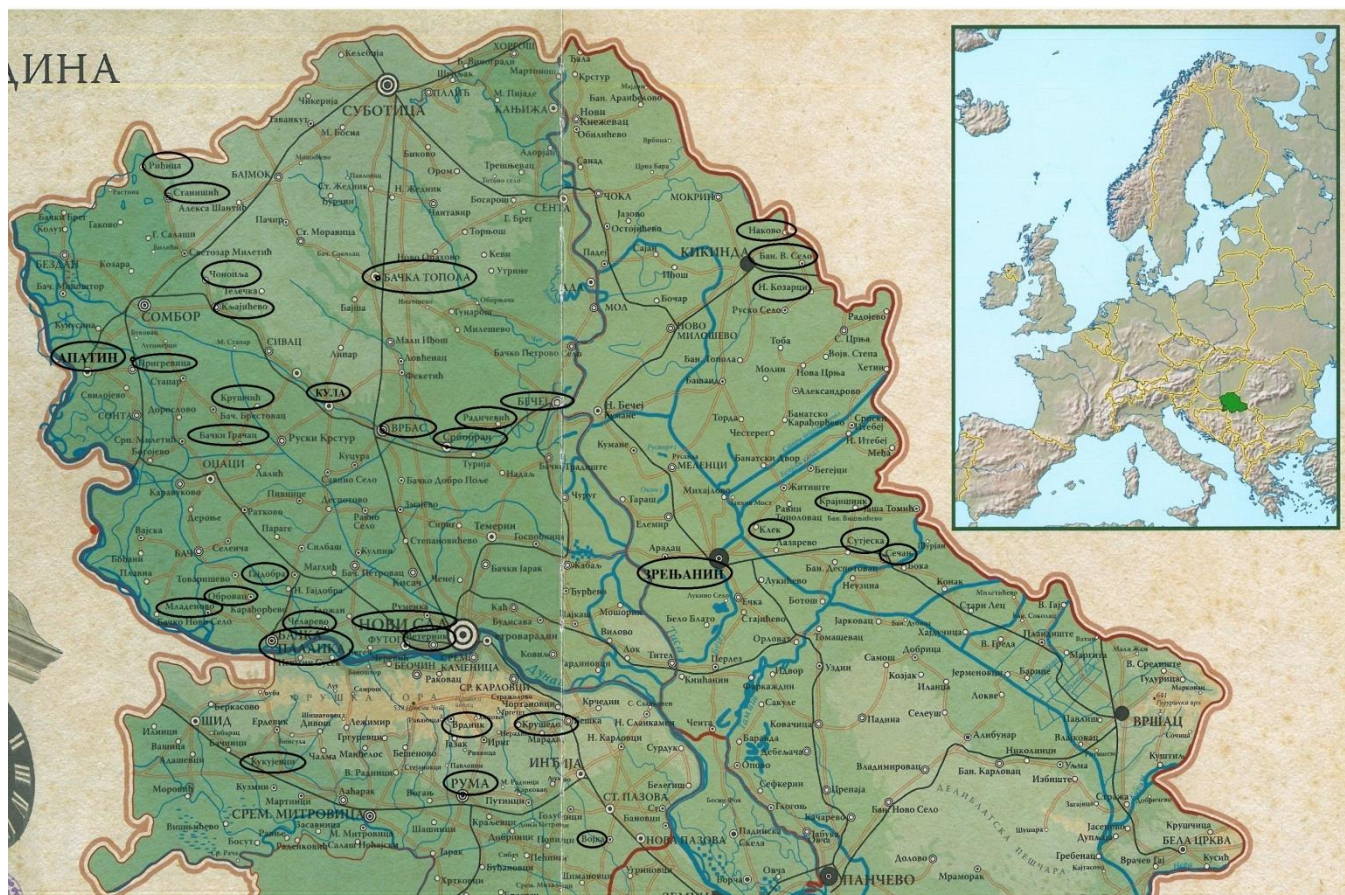
6. 2. 1. Табела метроритмичких типова

| Редни број | Метроритмички тип: | Кинетограми: |
|------------|---|---|
| 1. |  | 8, 12 I, 14 II, 26 II, 28, 29, 30, 33, 35 I, 36 I, 40, 43, 46, 48, 49, 51, 52-62, 66-71, 76, 80, 84-90, 92, 95-100, 101, 103, 104 |
| 2. |  | 7, 11 II, 12 II, 13 II, 14 I, 15 I, 16 II, 17 II, 18, 21 I, 24 I, 25 I, 26 I, 27, 35 II, 36 II, 39 I, 91, 115 III |
| 3. |  | 2, 4, 5, 6, 22, 23, 32, 42, 63, 64, 65, 77, 81, 83, 114 |
| 4. |  | 13 I, 38 II, 39 II, 50, 72, 93, 94, 106 |
| 5. |  | 53, 80, 81, 82, 83 ((+4),5),6)=8 |
| 6. |  | 44, 112, 116, 117, 118 |
| 7. |  | 15 III, 37, 38 I, 39 III |
| 8. |  | 1, 9, 15 II, 41 |

6. 2. 2. Табела метроритмичких образаца

| Редни број | Метроритмички образац: | Кинетогам: |
|------------|---|------------|
| 1. |  | 3, 79 |
| 2. |  | 19, 102 |
| 3. |  | 73, 74 |
| 4. |  | 24 |
| 5. |  | 20 |
| 6. |  | 79 |
| 7. |  | 78 |
| 8. |  | 78 |
| 9. |  | 16 I |
| 10. |  | 105 |
| 11. |  | 10 |
| 12. |  | 11 |

6. 3. Географска карта Војводине



Географска карта Војводине (Фолић-Куртовић и др. 2008: 3)
Градови и села у којима су вршена етнокореолошка и етномузиколошка
теренска истраживања

6. 4. Анкетни листови

6. 4. 1. Упитник за играче

1. КУД? _____
2. Име и презиме? _____
3. Датум рођења? _____
4. Место рођења? _____
5. Порекло родитеља? _____
6. Година досељавања у Војводину? _____
7. Одакле сте дошли (општина, село)? _____
8. Да ли идете и колико често у место одакле сте дошли? _____
9. Да ли сте писмени? _____
10. Шта сте по занимању? _____
11. Стручна спрема? _____
12. Кад сте први пут заиграли? _____
13. Како сте научили да играте? _____
14. Од када сте члан КУД? _____
15. Како сте се учланили (звали Вас, пријатељ Вас упознао...) ? _____
16. Зашто сте се учланили? _____
17. Да ли знате ко су Динарци? _____
18. Да ли знате шта значи тај израз? _____
19. Да ли сте Ви Динарац? _____
20. Шта је за Вас динраска игра? _____
21. Шта је за Вас (кордунашка / личка/ црногорска/ босанска/ херцеговачка/ далматинска) игра? _____
22. Која је Ваша омиљена (кордунашка/ личка/ црногорска/ босанска/ херцеговачка/ далматинска) игра? _____
23. Шта је полка/ђикац/милица? _____
24. Шта је за Вас игра/играчки образац (полка или трокорак или)? _____

25. Да ли су све динарске игре сличне? _____
26. Шта за Вас значи Фестивал „Нашем роду и потомству“ ? _____
27. Које игре изводите на Фестивалу? _____
28. Која је порука Фестивала/ шта хоћете да кажете публици? _____
29. Зашто долазите на Фестивал? _____
30. Да ли те игре изводите још негде? _____
31. Да ли се неке од тих игара изводе и у месту где сада живите и када? _____
32. Порука организаторима Фестивала? _____

6. 4. 2. Упитник за уметничке руководиоце

1. КУД? _____
2. Име и презиме? _____
3. Датум рођења? _____
4. Место рођења? _____
5. Порекло родитеља? _____
6. Година досељавања у Војводину? _____
7. Одакле сте дошли (општина, село) ? _____
8. Да ли идете и колико често у место одакле сте дошли? _____
9. Да ли сте писмени? _____
10. Шта сте по занимању? _____
11. Стручна спрема? _____
12. Кад сте први пут заиграли? _____
13. Од када сте члан КУД? _____
14. Да ли знате ко су Динарци? _____
15. Да ли знате шта значи тај израз? _____
16. Да ли сте Ви Динарац? _____
17. Шта је за Вас динраска игра? _____
18. Шта је за Вас (кордунашка / личка/ црногорска/ босанска/ херцеговачка/ далматинска) игра? _____
19. Која је Ваша омиљена (кордунашка / личка/ црногорска/ босанска/ херцеговачка/ далматинска) игра? _____
20. Шта је полка/ђикац/милица? _____
21. Шта је за Вас игра/играчки образац (полка или трокорак или)? _____
22. Да ли су све динарске игре сличне? _____
23. Шта за Вас значи Фестивал „Нашем роду и потомству“? _____
24. Када сте први пут учествовали на Фестивалу? _____

25. Да ли знате правила Фестивала? _____
26. Колико пута сте до сада учествовали на Фестивалу? _____
27. Како сте сазнали за Фестивал? _____
28. Да ли је Фестивал такмичарског карактера? _____
29. Да ли овај Фестивал прати неко од стручњака? _____
30. Од када сте уметнички руководиолац? _____
31. Кад је основан КУД? _____
32. Да ли сте до сада стварали кореографије са динарским играма? _____
33. Да ли је теже стварати кореографију са динарским или србијанским играма? _____
34. Да ли имате на репертоару неку кореографију из динарских крајева? _____
35. Како се организујете око доласка на Фестивал, спонзорство, донација? _____
36. Које игре изводите на Фестивалу? _____
37. Како бирате шта ће се извести на сцени? _____
38. Зашто долазите на Фестивал? _____
39. Која је порука Фестивала? _____
40. Да ли постоји још неки сличан фестивал у Војводини или шире? _____
41. Да ли те игре изводите још негде? _____
42. Да ли се нешто од тих игара изводи и у месту где сада живите и када? _____
43. Да ли имате подршку мештана и месне зај, управног одбора и сл у месту где живите? _____
44. Који је Ваш циљ у раду са КУД? _____
45. Колико често имате пробе, састанке? _____
46. Порука организаторима Фестивала? _____

6. 5. Списак плесова Динараца у Војводини

ПЛЕСОВИ КОРДУНАША У ВОЈВОДИНИ

1. ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
2. ГЛУВО КОЛО („АЈД' ПО ДВА!“)
3. ГЛУВО КОЛО („АЈД' ПО ЧЕТИРИ!“)
4. ГЛУВО КОЛО („ЗАВИ' КОЛО!“)
5. ИЗВОР ВОДА ИЗВИРАЛА
6. О, МОЈ МИЛЕ, МЕДЕНИ
7. ИСПРЕД КУЋЕ ПЛАВА РУЖА ПАЛА
8. ПАУН ПАСЕ ТРАВА РАСТЕ
9. ШИРИ МИ СЕ, МОЈЕ КОЛО МАЛО
10. БЕЋАРАЦ У КОЛУ
11. МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
12. МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
13. МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
14. 'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
15. СЕЉАНЧИЦЕ МАЛЕНА, КО ТИ КУЋУ ЧУВА
16. ОПА, ЦУПА, СКОЧИ
17. ОПА, ЦУПА, СКОЧИ
18. ЦУРСКО КОЛО
19. КУКУЊЕШЋЕ
20. КУКУЊЕШЋЕ
21. ДУЋЕ РАНКЕ
22. ПОВРАТНО КОЛО
23. ПРЕВАРАНТА У КОЛУ
24. ДРМЕШ
25. 'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
26. СЕКО ЈЕЛО
27. ПРЕВАРАНТА У ПАРУ

ПЛЕСОВИ ЛИЧАНА У ВОЈВОДИНИ

28. БИКАЦ („КОЛО КРЕНИ ЛИЈЕВО!“)
29. БИКАЦ („ДЕСНА!“)
30. БИКАЦ („ЈОШ ЈЕДНОМ ОКОЛО!“)
31. БИКАЦ („ОКРЕНИ!“)
32. ЗМИЈАЊЕ
33. ВУЈАЊЕ
34. КУКУЊЕШЋЕ
35. МИЛИЦА ЈЕ ВЕЧЕРАЛА
36. КРУШКЕ, ЈАБУКЕ, ШЛАМЕ
37. 'АЈД' НА ЛЕВО, БРАТЕ СТЕВО
38. МОЈ ЈЕ ДРАГИ АДВОКАТ
39. МАНИТЕ СЕ, АНЧИЦЕ, ЂАВОЛА И ЂАКА

40. ПО БАЧКИ

ПЛЕСОВИ ДАЛМАТИНАЦА (БУКОВЧАНА) У ВОЈВОДИНИ

41. ГЛУВО КОЛО („ПРОМЕНИ, НА ПО ЧЕТРИ!“)
42. ГЛУВО КОЛО (ШЕТЊА)
43. ГЛУВО КОЛО („НАПОВРАТ!“)
44. ГЛУВО КОЛО („ЋИРИЛИЦА!“)
45. ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
46. ГЛУВО КОЛО („НА ПО ШЕСТ!“)
47. ЦРНЕ ОЧИ У СВАКОГА МОМКА
48. ГЛУВО КОЛО (СТАРИНСКО КОЛО)
49. ГЛУВО КОЛО (СТАРИНСКО КОЛО СА ЗАБАЦИВАЊЕМ)
50. КУКУЊЕШЋЕ

ПЛЕСОВИ КРАЈИШНИКА У ВОЈВОДИНИ

Грмеч

51. ГЛУВО КОЛО („С НОГЕ НА НОГУ!“)
52. ГЛУВО КОЛО („КРЕНИ!“)
53. ГЛУВО КОЛО („ТАПКАЛИЦА!“)
54. ГЛУВО КОЛО („ЗАВЕДИ!“)
55. ГЛУВО КОЛО („ДВАПУТ НАПРИЈЕД ЈЕДНОМ НАЗАД!“)
56. ГЛУВО КОЛО („СКОЧИ, ПОСКОЧИ!“ - ИГРАЊЕ ОКО ВУКА)
57. ГЛУВО КОЛО („СКОЧИ ПОСКОЧИ!“)
58. ГЛУВО КОЛО („СТУПАЈ!“)
59. ГЛУВО КОЛО („АЈ' МО ТРКЕ!“)
60. ГЛУВО КОЛО („АЈ' МО ТРКЕ НА ДРУГУ СТРАНУ!“)
61. ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)
62. ГЛУВО КОЛО („ТРИПУТ ПОВРАТИ!“)
63. СВЕ ПТИЧИЦЕ ПРОПЈЕВАЛЕ
64. ГОРИ ГОРА ГОРИ БОРОВИНА

Уна

65. УНАЧКО КОЛО („АЈ НАЉЕВО!“)
66. УНАЧКО КОЛО („КРЕНИ!“)
67. УНАЧКО КОЛО („ЦУРЕ УНУТРА!“)
68. УНАЧКО КОЛО („ЈЕДНОМ УНУТРА!“)
69. УНАЧКО КОЛО („ДВАПУТ УНУТРА!“)
70. УНАЧКО КОЛО („ТРИПУТ УНУТРА!“)
71. УНАЧКО КОЛО („ТРИПУТ ПОСКОЧИ!“)
72. УНАЧКО КОЛО („СИТНО!“)
73. УНАЧКО КОЛО („СИТНО ПОД СОБОМ!“)
74. УНАЧКО КОЛО („ЦУРЕ ОКРЕНИ!“)
75. УНАЧКО КОЛО („СИТНО И ПРЕБАЦИ СВОЈУ!“)

Гламоч

76. СТАРОБОСАНСКО КОЛО („УШЕТАЈ!“)

77. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („ПОЛАЗИ!“)
 78. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („ПО ЈЕДАН!“)
 79. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („У МЈЕСТУ!“)
 80. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („БЈЕЖИ!“)
 81. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („ПОВРАТИ!“)
 82. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („ПОВРАТИ, ПА БЈЕЖИ!“)
 83. *СТАРОБОСАНСКО КОЛО* („СВАКИ СЕБИ!“)

Јањ

84. *ГЛУВО КОЛО* (ГЕГАЊЕ)
 85. *ГЛУВО КОЛО* („УДВОЈЕ!“)
 86. *ГЛУВО КОЛО* („УЧЕТВОРО!“)
 87. *ГЛУВО КОЛО* („СТУПАЊЕ!“)
 88. *ГЛУВО КОЛО* („НА ДВИЈЕ СТРАНЕ!“)
 89. *ЈЕСАМ ЛИ ТИ ГОВОРИО, СЕКО?*

Купрес

90. *ЈА КУПРЕШКА ОДАЈЕ МЕ РОБА*
 91. *МАЛА МОЈА, СВОГА ЋАЋУ ВЕЖИ*
 92. *МОЈА НАНА ЋИЛИМ ТКА*
 93. *ГЛУВО КОЛО* („ЖИВО, ЖИВО, БРАТЕ ИВО!“)
 94. *ГЛУВО КОЛО* („ОПЛЕТИ, ЗАПЛЕТИ!“)

Ливно

95. *ГЛУВО КОЛО* (КОЛАЊЕ)
 96. *ГЛУВО КОЛО* (КОЛАЊЕ)
 97. *ГЛУВО КОЛО* („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)
 98. *ГЛУВО КОЛО* („ТРИПУТ ТАБНИ ПА ПОВРАТИ!“)
 99. *ОЈ, ДА ЗАПЛИЋЕМО КОЛО ЉЕЉЕНОВО*
 100. *ЈА САМ ЈОВО, ЈА ЋУ ЗАПЛЕСТ' КОЛО*

БАНИЈА

101. *ИЗВИР ВОДА ИЗВИРАЛА*
 102. *КУКУЊЕШЋЕ*
 103. *ДРМЕШ*
 104. *ДРМЕШ* (у пару)
 105. *СТОЧИЋ*
 106. *ПОЛКА*

ПЛЕСОВИ ХЕРЦЕГОВАЦА У ВОЈВОДИНИ

107. *ТЕКЛА ВОДА НА ВАЛОВЕ*
 108. *КО Ј' ЗА КОЛО, ХАЈД' У КОЛО*
 109. *ЗАИГРАЛО ВИТО КОЛО*
 110. *ТРУСА / ВИШЊИЧИЦА РОД РОДИЛА*
 111. *ПРОСКОКА У ДВОЈЕ*
 112. *ТРАМПА*

ПЛЕСОВИ ЦРНОГОРАЦА У ВОЈВОДИНИ

113. *ПРИЈАТЕЉУ, ИЗАБЕРИ*

114. *ДИВНО ЛИ СЕ КОЛО КРЕЋЕ*

115. *РУЖЕ РУМЕНЕ*

116. *СКОКЕ*

117. *СКОКЕ*

118. *СКОКЕ*

6. 6. Садржај примера на диску

01. Кордунаши у Војводини - Глуво коло
02. Кордунаши у Војводини - Испред куће плава ружа пала
03. Кордунаши у Војводини - Дуње ранке
04. Личани у Војводини – 'Ајд' на лево, брате Стево
05. Личани у Војводини - Мој је драги адвокат
06. Личани у Војводини - По бачки
07. Далматинци (Буковчани) у Војводини – Шетња
08. Далматинци (Буковчани) у Војводини - На по шест - Црне очи у свакога момка
09. Далматинци (Буковчани) у Војводини – Кукуњешће
10. Крајишници у Војводини - Јањско удвоје и четворо
11. Крајишници у Војводини - Све птичице пропјевале
12. Крајишници у Војводини - Љељеново коло
13. Банијци у Војводини - Извир вода извирала
14. Банијци у Војводини – Сточић
15. Банијци у Војводини – Кукуњешће
16. Херцеговци у Војводини -Заиграло вито коло
17. Херцеговци у Војводини - Ко ј' за коло, хајд' у коло
18. Херцеговци у Војводини - Вишњичица род родила
19. Црногорци у Војводини - Дивно ли се коло креће
20. Црногорци у Војводини – Пријатељу, изабери
21. Црногорци у Војводини - Руже румене