

КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА: ИСТРАЖИВАЊЕ КОРЕОГРАФСKE НАРОДНЕ ПРАКСЕ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

By Маја Красин Матић

УНИВЕРЗИТЕТ СИНГИДУМУ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЗА МЕДИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА: ИСТРАЖИВАЊЕ
КОРЕОГРАФСKE НАРОДНЕ ПРАКСЕ
У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

Менторка

др Драгана Стојановић
ванредна професорка

Кандидаткиња

мср Маја Красин Матић
бр. 2020/4304

Београд, 2022.

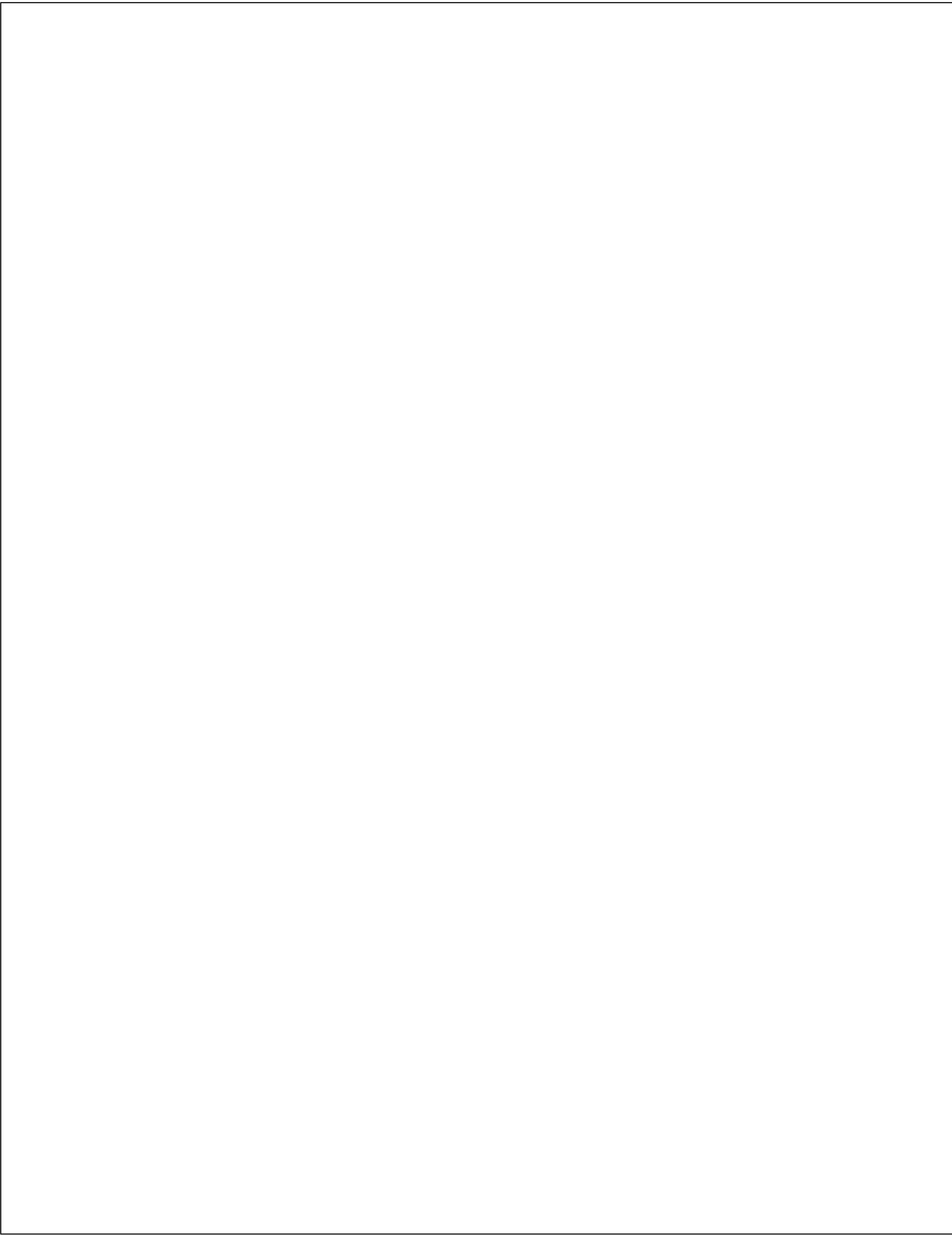
Комисија за одбрану докторске дисертације:

др Драгана Стојановић, ванредна професорка, Факултет за медије и комуникације, област студије културе и теорија уметности и медија, Универзитет Сингидунум у Београду, менторка.

др Сања Манадарић, редовна професорка, ³⁷ Факултет спорта и физичког васпитања, Универзитет у Београду.

др Милица Поповић Стијачић, доценткиња, ⁴ Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум у Београду.

Датум одбране: _____



Апстракт

Докторска дисертација ¹ *Кореографска меморија: истраживање кореографске народне праксе у популарној култури* усмерена је најпре на успостављање и детерминисање концепта кореографска меморија. Термин кореографска меморија у овом раду се третира као феномен који се одвија код извођача кореографије народне игре као појединца, а затим и као део колектива у којем је у нераскидивом синкретичком јединству обједињено више различитих кореографских елемената (кинетика, простор, музика, ² време и експресија).

Успостављање концепта кореографска меморија ² захтева комплексан и интердисциплинаран приступ, пре свега зато што је реч о концепту који није у досадашњим студијама плеса, нашао своје значајније место у истраживањима. Ипак, кореографска меморија може се рећи да има своју историјски континуирану присутност од момента када су се народне игре почеле кореографски обликовати и као такве учити, увежбавати и памтити, што се одвијало у наменским просторијама за пробе, да би се јавно извеле и приказале на сцени пред публиком. То значи да је кореографска меморија ² савремена и актуелна у сваком периоду историјског развика не само у области кореографије народних игара, већ уопштено од када је почела да се обликује кореографска форма у уметничкој игри.

Темељна полазишта за успостављање концепта кореографска меморија у овом раду се ослањају на анализу и интерпретацију везе музике и покрета у кореографској народној пракси у популарној култури. Основна усмерења су била питања у домену когнитивног приступа. Инкорпорирање когнитивних истраживања у домен студије плеса ствара плодносно тло које поспешује (пре)испитивање досадашњих догми о односу музике и игре, као и потребу за будућим интердисциплинарним истраживањима процеса учења и памћења кореографије као уметничке форме.

Концепт кореографска меморија структурисан на овај начин постаје предмет плесног научног дискурса чији се смисао, значење и вредност остварује у интертекстуалности различите природе.

Кључне речи: кореографска меморија, перцепција, учење плеса, вежбање плеса, меморија плесача, музика и плес, кореографија народне игре, кинетика, пажња, Ансамбл „Коло“.

Abstract

Doctoral dissertation *Choreographic memory: research of choreographic folk practice in popular culture* is focused primarily on establishing and determining the concept of choreographic memory. The term choreographic memory in this paper is treated as a phenomenon that takes place in the performer of folk dance choreography as an individual, and then as part of a collective in which several different choreographic elements (kinetics, space, music, time and expression) are united in unbreakable syncretic unity. .

Establishing the concept of choreographic memory requires a complex and interdisciplinary approach, primarily because it is a concept that is not in previous studies of dance, has found its significant place in research. Nevertheless, choreographic memory can be said to have its historically continuous presence from the moment when folk dances began to be choreographed and as such learned, practiced and remembered, which took place in dedicated rehearsal rooms, to be performed and shown on stage in front of the audience. This means that the choreographic memory is modern and up-to-date in every period of historical development, not only in the field of choreography of folk dances, but in general since the choreographic form in the art game began to take shape.

The basic starting points for establishing the concept of choreographic memory in this paper rely on the analysis and interpretation of the connection between music and movement in choreographic folk practice in popular culture. The main directions were issues in the field of cognitive approach. Incorporating cognitive research into the domain of dance study creates fertile ground that promotes (re)examination of previous dogmas about the relationship between music and dance, as well as the need for future interdisciplinary research into the process of learning and remembering choreography as an art form.

The concept of choreographic memory structured in this way becomes the subject of dance scientific discourse whose meaning, significance and value are realized in intertextuality of different nature.

Key words: choreographic memory, perception, learning to dance, practicing dance, memory of dancers, music and dance, choreography of folk dance, kinetics, attention, Ensemble "Kolo".

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

У процесу вишегодишњег истраживања за потребе дисертације ¹ *Кореографска меморија: истраживање кореографске народне праксе у популарној култури*, ² много је особа, посредно или непосредно, обогатило моја сазнања из практичног угла, што је допринело реализацији завршног рада од идеје до последње писане стране. ² Пре свега желим да захвалим менторки др Драгани Стојановић, за несебичну помоћ коју ми је пружала на самој завршници рада, за многе савете и сугестије, охрабривала у тешким и наизглед безизлазним ситуацијама. Нарочиту захвалност дугујем Ансамблу народних игара и песама „Коло“ и његовим члановима и чланицама, као и директору Владимиру Декићу који ми је омогућио и дозволио свакодневно присуствовање у сали током радног времена са члановима Ансамбла, бележење материјала и интервјуисање чланова и чланица Ансамбла „Коло“. Неизрециву захвалност дугујем свим члановима Ансамбла „Коло“ јер су изашли у сусрет, одвојили своје време и пристали на интервјуисање након радног времена, а који су ми указивали на одређене сегменте и приликом њиховог рада у сали и покушали да расветле недефинисано поље методике учења кореографије народне игре.

Неизмерну захвалност дугујем проф. др Сањи Мандарић, која ми је са ² ⁴ многим стручним и практичним саветима помогла у разумевању учења покрета, упутила на релевантну и актуелну литературу, а уз то пружила и увид у различите научно-теоријске дисциплине и методологије. Посебно задовољство чинило ми је познанство са врсном проф. др Вером Обрадовић Љубинковић која је несебично делила своје идеје, искуство и размишљања у нашим разговорима. Такође, посебно се захваљујем проф. др. Бланки Богуновић, психологу која је веровала у моју идеју и реализацију од самог почетка истраживања, а потом и писања дисертације.

² Мом раду на дисертацији допринеле су и инспиративне дискусије о њеним мањим сегментима с колегама, посебно са др Јеленом Јовановић, као и заједничка истраживања са колегиницом Весном Бајић Стојиљковић ² за потребе издавања наших заједничких монографија о кореографима народне игре. Велику захвалност дугујем и лектору Ненаду Крцићу на темељном и сугестивном читању овог рада.

Истраживање као и сам процес писања рада не би био могућ без несебичне подршке мојих пријатеља, који су увек били ту да ме бодре и који су допринели да се овај рад приведе крају.

И напоследку, ⁴ захваљујем се и мојој породици, родитељима Драгани и Душку Красину, брату Игору и његовој породици за несебичну љубав, подршку, стрпљење и разумевање за време трајања мојих студија; породици Матић и породици Станковић на неизмерној љубави и подршци.

Огромну и највећу захвалност упућујем супругу Петру и сину Вањи на великој и неупитној подршци, организацији, на љубави и свакодневној снази да истрајем до краја.

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ (са сажетком и кључним речима)

ABSTRACT (with abstract and keywords)

ИЗЈАВА ЗАХВАЛНОСТИ

I УВОД	1
II ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР	9
1. Теоријска упоришта у промишљању о кореографској меморији и кореографској народној пракси	9
2. Методе теренског истраживања	12
ПРВИ ДЕО РАДА	22
III ПОКРЕТ У ПЛЕСУ	23
1. Структура традиционалних плесова	28
IV УЧЕЊЕ ПЛЕСА	35
1. Теоријски оквири учења плеса	35
2. Методологија учења плеса	40
2.1. Формална/неформална метода учења плеса	44
2.2. Технике учења плеса	47
2.3. „На бројање“ или „уз музичку пратњу“	53
2.4. Улога руководиоца Ансамбла у методологији учења плеса (Ансамбл „Коло“)	56
3. Учење кинетичке (моторне) димензије у плесу	60
3.1. Ментална представа (имагинација) кинетичке димензије плеса	62
3.2. Перцепција кинетичке димензије плеса	65
3.3. Експертиза плесача	72
4. Учење просторне димензије у плесу	77
5. Учење експресивне димензије у плесу	84
6. Учење плеса у три „корака“, три технике, три димензије	95
V ПЛЕС И МУЗИКА	98

1. Кратак историјски преглед развоја односа плеса и музике кроз теоријске наративе	98
2. Да ли је све у ритму у односу плеса и музике	108
2.1. „Ухвати ритам”	114
3. Мелодијска компонента у односу плеса и музике	123
4. Музички аспекти у својству меморизације плеса	128
5. Плес и музика у функцији пратње	137
VI КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА.....	151
1. Уводна разматрања	151
2. Кореографска меморија – плесна меморија.....	155
3. Категоризација меморије и систем њеног функционисања	164
3.1. Сензорна меморија (чулна меморија)	168
3.2. Радна меморија (оперативна меморија)	169
3.3. Дуготрајна меморија	171
3.4. Колективна меморија.....	176
4. Концепт кореографска меморија	178
4.1. Кинетичка меморија	179
4.2. Музичка меморија.....	181
4.3. Просторна меморија	183
4.4. Временска меморија	184
4.5. Експресивна меморија	185
5. Кореографска меморија кроз призму подсећања	187
6. Епилог концепта кореографска меморија	190
ДРУГИ ДЕО РАДА.....	192
VII ОД САЛЕ ДО СЦЕНЕ	193
1. Народна игра од сале до сцене	193
1.1. Индивидуа – колектив	196
1.2. Колектив – колектив.....	197
1.3. Колектив – публика	198
2. Фазе у процесу од сале до сцене	199
2.1. Фазе у процесу од сале до сцене у Ансамблу „Коло” некад и сад	202
3. Загревање – припрема тела – стање духа и колектива.....	208

4. Увод у студију случаја кореографије народне игре „Невестинско”	217
VIII ПРВА ФАЗА (ко, где, шта?)	218
1. Учење новог кореографског материјала	219
1.1. Прва етапа – визуелна представа	220
1.2. Друга етапа – имитација	221
1.3. Трећа етапа – репетиција	225
2. Атмосфера у сали и прво извођење наученог кореографског материјала	227
3. Методологија рада	231
4. Утицај музике на учење новог кореографског материјала	237
5. Прва фаза - епилог	243
IX ДРУГА ФАЗА – зона опасности и „извођачке смрти”	245
1. Вежбање кореографије народне игре	248
2. Координација и синхронизација Ансамбла „Коло“	253
3. Утицај музике на вежбање кореографског материјала	257
4. Експресивност – научена или доживљена слобода	264
5. Друга фаза - епилог	268
X ТРЕЋА ФАЗА (тренутак истине)	269
1. Пред наступ	270
2. Наступ	276
3. Након наступа	282
4. Утицај музике на извођење кореографије народних игара	284
5. Трећа фаза – епилог	288
XI ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА – уместо закључка	290
ЛИТЕРАТУРА	298
БИОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА	338

Оно што ум заборави, тело памти много дуже.

(Лилијас Фолан)

I УВОД

Докторска дисертација ¹ *Кореографска меморија: истраживање кореографске народне праксе у популарној култури* мотивисана је личним и професионалним разлозима. Жеља за истраживањем, а потом и писањем рада на тему кореографске народне праксе је настала јер сам најпре као члан београдског културно-уметничког друштва „Лола” (од 2004. године), а потом и као члан других ⁷ *културно-уметничких друштава у Београду, Србији и дијаспори, била* стални посматрач проба фолклорне секције како првог (извођачког) ансамбла, тако и припремног ансамбла који је тек учио основе кореографија народних игара које су биле актуелне на репертоару у том периоду. Иако увек члан других секција (хорске, оркестарске, певачке) у културно-уметничким друштвима (у даљем тексту КУД), жеља за истраживањем законитости сцене, али исто тако и процеса моторног учења и „складиштењем” тих информација у виду телесне меморије, у фолклорном ансамблу, водила ме је и води скоро седамнаест година.

² Са друге стране, током својих студија на Катедри за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, на предмету Етнокорееологија учила сам да је музика неодојив елемент српских народних игара. Актуелне теме и питања на које су давали одговоре моји савременици, али и први етнокорееолози на нашим просторима (пре готово једног века), а који се односе на везу музике и покрета јесу музичка и плесна форма и њихова узајамна анализа, утицај музике на препознатљив стил извођења различитих народних игара из свих крајева Србије, музички облик народних мелодија у форми кореографија народних игара, паралелна структурална анализа музике и покрета, и друга. Временом ми се учинило да је овој вези – музика и покрет – потребно освежење у смислу проучавања и анализирања које ће донети резултате сагледане из једног другачијег, интердисциплинарног угла. Другим речима, сматрала сам да је неопходно да поставим нова питања у вези са дијалогом музика – покрет, а која се односе на узајамну везу музике и покрета на нивоу меморије. Готово до пре неколико година нико није сматрао да треба да постави ово питање ³⁴ *са којим се свакодневно сусрећу сви они који се баве народном игром*

или музиком народних игара. Пре пар година (2015) српски етномузиколог и етнокореолог Селена Ракочевић објавила је текст на тему „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса” (2015), у којем недвосмислено акцентује да је музичка компонента за евоцирање телесних покрета, плеса и контекста на терену, неопходна. Ипак овај текст али и научни подвиг је до данас остао усамљен пример на домаћој научној платформи у којем се музика и покрет посматрају и третирају на овакав узрочно-последичан однос. Разлог томе је вероватно онај који наводи и поменута ауторка: за овакво проучавање односа музике и покрета потребно је и важно познавање комплексних когнитивних процеса перцепције и памћење визуелних, аудитивних и кинетичких надражаја, што до сада свакако није био предмет истраживања у етнокореологији и етномузикологији.

Из мог дугогодишњег бављења темом памћења покрета који је у (ин)директној спрези са музиком и жеље да омогућим савременији приступ анализи односа музике и покрета укључила сам нове тенденције и резултате различитих научних дисциплина које су до сада јако мало или готово нимало искоришћене у домаћој етнокореологији, па и етномузикологији. Тако се на крају искристалисала тема са насловом *Кореографска меморија: истраживање кореографске народне праксе у популарној култури*.

На самом почетку наишла сам на неколико препрека. Прво, о самом појму *кореографија* и њеној форми научници из области етнокореологије на домаћем терену се детаљније баве тек више од једне деценије. До тада су се углавном проучавали проблеми преношења народне игре на сцену, о чему су константно писале више од пет деценија прве жене етнокореолози у Србији, сестре Јанковић, а потом и Оливера Младеновић, Оливера Васић, Иван Иванчан, Селена Ракочевић, Весна Бајић Стојиљковић, Дуња Њаради, Маја Красин и други. С обзиром на то да је ово горућа тема последњих десетак година и да постоји непрестана борба између теоретичара и оних који су у пракси, дефиницијом појма *кореографија* нећу се бавити у овом раду, већ ћу преузети ставове, одреднице и концепт *кореографије* као уметничког облика од других домаћих аутора који су се њоме бавили у својим научним и докторским радовима.

Друга препрека је била сједињавање два појма – *кореографија* и *меморија* – у синтагму *кореографска меморија*. Термин *меморија* се најчешће посматра као когнитивни систем, односно учење и памћење посредством нечега, који је до скоро био проучаван кроз

психологију и њену субдисциплинску грану – когнитивну психологију. Научници у области студије плеса су препознали значај овог феномена који у новије време (последње три деценије) све више имплементирају у своја истраживања. Данас постоји одређени број радова у страној литератури у којима се користи инструмент истраживања и резултати добијени у когнитивној психологији како би се детаљније објаснио принцип перцепције, менталне представе, памћења плесног покрета, и утицај когнитивних фактора на такав покрет.

Користећи претежно страну литературу за потребе писања овог рада, смело ћу се упустити да, како бих објаснила и дефинисала термин *кореографска меморија*, користим најновија истраживања когнитивних наука (когнитивна психологија, когнитивна антропологија, неурокогнитивна наука у плесу и др.). На крају, како и домаћи етнокореолог Селена Ракочевић истиче, отвореност, инклузивност и оснажујући дијалог са другим научним дисциплинама и пољима истраживања јесте оно што би требало да карактерише етнокореологију као науку у овој постдисциплинарној ери (Rakočević 2016: 298).

Напоследку, у промишљању о концепту *кореографска меморија*, које се у овом раду јасно усмерава и произилази из анализе кореографије народних игара, јавио се можда и највећи проблем: коришћење термина приликом писања рада „народна игра“, односно „традиционални плес“, које изводе културно-уметничка друштва у Србији и Ансамбл народних игара и песама „Коло”.¹ С једне стране, постоји термин *кореографија народне игре* (КНИ), који уводи кроз свој докторски рад етномузиколог-етнокореолог Весна Бајић Стојиљковић (Бајић Стојиљковић 2017), ослањајући се једнако на континуитет употребе синтагме *народна игра* у домаћој литератури кроз дужи временски период (више од осам деценија) и на њену актуелну и веома распрострањену употребу у пракси, пре свега од стране самих играча и појединих кореографа и уметничких руководилаца ансамбла. С друге стране, постоји термин *кореографија традиционалног плеса* (КТП), коме је у новије време приклоњена ауторка многих текстова о традиционалном плесу – Селена Ракочевић, као и њени сарадници и студенти. Она своје упориште за коришћење термина *плес* уместо *игра* налази у томе што термин *игра* има више значења, не само у српском језику већ и у другим светским језицима, при чему се само једно односи на „игру уз музику“ (Ракочевић 2004:

1 Овде посебно наглашавам – у Србији, јер у другим земљама, односно језицима, проблем двојаког значења за дефиницију *игре* не постоји, већ се за покрет уз музику користи појам „плес”.

98). Тако се ова ауторка одлучује за термин *плес*, који означава специфичну активност, односно игру/плес уз музику.

Термин *традиционални плес* своју примену у домаћој етнокореолошкој литератури налази тек од пре неколико година. Релативно новија научна студија о кореографији на домаћој етнокореолошкој платформи носи назив „Кореографија – традиционални плес на сцени” (2018). Ипак и сам аутор Милорад Лонић у својој књизи недоследно користи термин *плес*, комбинујући га са термином *игра* („однос између игре и музике”, „однос између игре и пратећих стихова”, „додаци уз игру, говор у кореографском делу народних игара”, итд). Такође, Селена Ракочевић у рецензији за ову књигу, доследно употребљава термин *кореографија народне игре* (КНИ), а не *кореографија традиционалног плеса* (КТП), чији је и сама поборник. Управо ова књига добро осликава ситуацију која постоји на самом терену, односно у пракси, а на коју сам и ја наилазила када сам о игри/плесу разговарала са својим саговорницима из различитих уметничких сфера.

Свесна да ћу употребом првенствено стране литературе за потребе овог рада, ¹ у којој се термин *dance* јасно ишчитава као *плес*, а не као игра, односно *play*, наилазити на проблеме у превођењу, опредељујем се за коришћење термина *народна игра* када полазим од домаће литературе, домаћег теренског истраживања, и одређене форме и структуре покрета, односно народне игре, док ћу термин *плес* користити током употребе стране литературе и када пишем уопштено о покрету и плесу. Прилог овој одлуци иде и мој дипломски рад (2011), у којем се термином *народна игра* служим кроз цео текст, као и две објављене књиге/монографије о српским кореографима, које сам заједно са колегиницом Весном Бајић Стојиљковић написала у едицији „Српски кореографи народних игара”.² Такође, свој теренски рад сам реализовала у ансамблу који носи назив „Национални ансамбл народних игара и песама Србије”, па је то још један прилог мојој одлуци да користим синтагму *народна игра* када се ради о специфичном покрету уз музику, односно народној игри на територији Србије, која је као таква декларисана и прокламована од стране државе.

² До сада су написане две монографије о српској кореографињи Десанки Деси Ђорђевић, која је издата 2014. године и о српском кореографу маестру Бранку Марковићу, која је издата 2017. године. У припреми су још три монографије посвећене кореографима народних игара: Олги Сковран, Драгомиру Вуковићу – Кљаци и Добривоју Путнику.

Ипак, морам признати да сам се и сама 'саплитала' у објашњавању термина *народна игра*, током ових година истраживања. У разговору са испитаницима из других научних и уметничких области (психологија, педагогија, спортске дисциплине, теоретичари уметности) кад год бих употребила термин *народна игра* увек су ме питали зашто користим тај термин, а не *плес*. За њих термин *игра* представља широк појам,³ док термин *плес* користе искључиво као одредницу за покрет уз музику, како ћу је и ја користити у овом раду када говорим уопштено о плесу. С друге стране, у разговору са својим испитаницима (морам нагласити – не само у области народне игре, већ и у свету класичне и савремене игре), када сам употребљавала термин *плес*, „исправљали” су ме говорећи „ми не плешемо, то није наша реч, ми играмо”. Као додатно појашњење њиховог става, које је више личило на правдање професије коју су изабрали, било је коментара попут „када нам неко каже да плешемо, то је потпуно непрофесионално! То звучи као да се тиме бавимо у слободно време, или да не кажемо неку погрдну реч, а не да је то озбиљан и захтеван посао, као сваки други!” (А. Р.). Такође, од појединих саговорника сам могла чути у разговору и термине *национални плес*, *фолклор*, *традиционална игра*, *фолклорна игра*, и друго.

Из свега горе наведеног, употреба термина *плес* у српској етнокорееологији нити у пракси још увек није у потпуности заживела, нити се учврстила у науци, па је и то разлог мог опредељења за термин ¹ *народна игра* када говорим *о традиционалној играчкој пракси Србије*, док термин *плес* користим у деловима који се баве општим појмовима човековог телесног кретања уз музику, било да се она односи на домаћа истраживања односа музике и плеса, или када се ослањам на изворе из стране литературе.

Као епилог, признајем да сам све више свесна да је термин *традиционални плес* у етнокорееолошком раду прилагођивији и лакши за употребу, с обзиром на то да одавно већ нисмо упућени само на домаћу етнокорееолошку литературу и да је неопходно да се усагласимо и са другим језичким тенденцијама и одредницама када је у питању игра односно плес уз музику, али ћу терминолошко усаглашавање оставити за неки будући рад.

³ Термин *игра* има широку употребу и значење. Код старих Грка означавала је радње својствене деци; код Јевреја подразумевала је шалу и смех; код Римљана и на санскриту радост и весеље. Касније је овај термин на свим европским језицима почео да означава велики круг људских активности које не изискују тежак рад и које пружају људима радост и задовољство (Петровић 2011: 9).

Након што су наизглед прве препреке савладане, требало је добро осмислити теренско истраживање. Досадашње вишегодишње лично искуство члана многобројних оркестара у различитим, првенствено београдским, културно-уметничким друштвима, а потом широм Србије и дијаспоре, и посматрање проба, припрема за наступе различите природе, али и бројни разговори са извођачима, кореографима и уметничким руководиоцима, утицали су на правац мог размишљања и припреме за терен, које није било лако обликовати. За почетак, присећала сам се тзв. фаза које постоје у процесу постављања новог кореографског дела у КУД-овима.

С обзиром на главне токове етнокореологије као науке, који су усмерени на проучавање искључиво покрета уз музику, установљене још од самог оснивања 50-их година XX века, однос музике и плеса, али и плесача и музичара је недвосмислено од великог значаја у овом раду, што се може ишчитати из питања које су чиниле окосницу мог теренског рада. У разговорима са својим испитаницима занимало ме је да добијем одговор на следећа питања: Колико је музика битна у процесу учења кореографије? Каква је веза између музике и кореографисаног/компонованог покрета, односно играча и музичара? Шта прво запамтимо, музику или играчки образац? Колико музика помаже да се искаже покретом нешто неизречено од стране педагога у самој кореографији? Да ли кроз кореографисан/компоновани покрет играчи изражавају оно што доживљавају приликом слушања музике?

Главни циљ овог рада јесте скроман допринос непрестаном дијалогу између музике и покрета који траје од самог почетка и развоја ове две уметности, које су увек ишле раме уз раме; затим да проникнем у значај музике као важног фактора за перципирање, увежбавање, памћење и извођење кореографије народних игара.

Све до сада наведено је тежило ка томе да се што јасније представи и дефинише термин *кореографска меморија*.

Студију чини седам поглавља, подељених у неколико делова. После УВОДА, и ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКОГ ОКВИРА, следи *ПРВИ ДЕО* рада, односно треће поглавље којим се отвара први део студије, а које је посвећено покрету кроз различите идеологије – ПОКРЕТ У ПЛЕСУ. Оно садржи једно потпоглавље: структура традиционалних плесова, чији је циљ да истакне значај (пре)познавања структуре плесног обрасца који се учи, вежба и памти. Након овог краћег поглавља, следи четврто поглавље –

УЧЕЊЕ ПЛЕСА, конфигурисано у неколико значајних потпоглавља: методологија учења плеса; формална/неформална метода учења плеса; технике учења плеса; „на бројање” или уз музичку пратњу; улога руководиоца ансамбла у методологији учења плеса (Ансамбл „Коло”); учење кинетичке (моторне) димензије у плесу; ментална представа (имагинација); перцепција кинетичке димензије плеса; експертиза плесача; учење просторне димензије у плесу; учење експресивне димензије у плесу. Након овог већег дела следи кратко завршно сублимирање свега изнетог, да би се потом отворило пето поглавље, ПЛЕС И МУЗИКА, које је по истом принципу као и претходно сегментирано у неколико одељака и поделака: кратак историјски преглед развоја односа плеса и музике кроз теоријске наративе; да ли је све у ритму у односу плеса и музике; „ухвати ритам”; мелодијска компонента у односу плеса и музике; музички аспекти у својству памћења кореографске форме; плес или музика у функцији пратње, након чега следи сублимирање свега изнетог у петом поглављу. Након изложеног овог дела долази и најзначајнији део овог рада, у којем ће се објединити изнети теоријски оквири из различитих научних дисциплина како би се утемељио концепт КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА, како носи назив и шесто поглавље у овој докторској дисертацији. Слично претходним поглављима, и ово је поглавље сегментирано на поглавља и потпоглавља који имају за циљ прецизно дефинисање и сагледавање термина *кореографска меморија*, уводна разматрања; кореографска меморија – плесна меморија; категоризација меморије и систем њеног функционисања; концепт *кореографска меморија*; кореографска меморија као вид подсећања кроз призму саговорника.

Све до сада изложено може се сагледати као први део рада, у којем су представљени теоријски оквири поткрепљени исказима са теренског истраживања. *ДРУГИ ДЕО* докторске дисертације, или седмо поглавље, бави се приказом теренског истраживања у чијем је фокусу процес постављања кореографије народних игара, односно како се успостављен и детерминисан концепт *кореографска меморија* рефлектује у пракси кроз студију случаја. Седмо поглавље отуда носи назив ОД САЛЕ ДО СЦЕНЕ и подељено је на неколико потпоглавља: фазе у процесу од сале до сцене; фазе у процесу од сале до сцене Ансамбла „Коло” некад и сад; загревање – припрема тела – стање духа и колектива. Након овог обимнијег увода за студију случаја следи осмо поглавље, ПРВА ФАЗА (Ко, Где, Шта?), затим девето поглавље, ДРУГА ФАЗА – Зона опасности или „извођачке смрти” и десето поглавље, ТРЕЋА ФАЗА – Тренутак истине, у којем се у практичном смислу остварује

концепт *кореографска меморија*. Након овог десетог поглавља следи последње поглавље ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА целог рада и још једном антиципирање концепта *кореографска меморија*, указивање на важност односа музике и покрета у процесу памћења, и отварање нове теме за размишљање: когнитивна наука и етнокореологија као једна научна област или још увек као две одвојене научне дисциплине, чиме ово поглавље добија форму пролога.

Након овог дела следи детаљан попис коришћене библиографије.

II ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

1. Теоријска упоришта у промишљању о кореографској меморији и кореографској народној пракси

Плес, као историјски, културни, друштвени, психолошки феномен заוקупира теоретичаре широм света из различитих научних области. Поменућу само неке од тих наука: антропологија, социологија, психологија, педагогија, медицина, етнокореологија и етномузикологија, као и неке нове научне гране, попут неуронауке и когнитивне науке о плесу. Многи одговори на питања у већ поменутим наукама данас се траже кроз анализу телесног покрета и плеса. У XX веку су се утемелиле нове научне дисциплине посвећене управо анализи покрета и плеса, као и плесних кореографија, а неке од њих су антропологија плеса, етнокореологија, неурокогнитивна наука о плесу, неуронаука.

Плесом су се бавили многи, мање или више успешно, отуда што је плес једна комплексна форма и јасну дефиницију плеса је тешко обликовати. Цитирајући истакнутог ирског етномузиколога Џона Блекинга (John Blacking), српски етномузиколог-етнокореолог Селена Ракочевић, дели овај став указујући на то да „игру, као и музику, је веома тешко, ако не и немогуће дефинисати” (цитирано у Ракоћевић 2004: 102; Blacking 1992), а напослетку, поставља се и питање да ли је плес уопште уметност, тј. истиче се да то дуго није био (Њаради 2018: 5). Чини се да је плес, односно игра према речима домаћег етнолога и етнокореолога Оливере Васић, лакше практично изводити, него тумачити и дефинисати (Васић 2004: 111).

Савремене научне тенденције, услед интердисциплинарног умрежавања, иду корак напред у проучавању извођења плеса, плесне форме, кореографије, али и плесне меморије.

Проучавање *кореографске меморије* у овом раду уводим и детерминишем као нови концепт који се одвија код професионалних и аматерских извођача кореографија народних игара у Србији и ² *захтева комплексан и интердисциплинарни приступ, пре свега зато што је реч о концепту који није у досадашњој етнокореолошкој и етномузиколошкој литератури*, али ни у другим студијама плеса, нашао своје значајније место у истраживањима. Ипак, кореографска меморија може се рећи да има своју историјски континуирану присутност од

момента када су се народне игре почеле кореографски обликовати и као такве учити (друга деценија XX века),⁴ увежбавати и памтити, што се одвијало у наменским просторијама за пробе, да би се јавно извеле и приказале на сцени пред публиком. То значи да је кореографска меморија савремена и актуелна у сваком периоду историјског развоја не само у области кореографије народних игара, већ уопштено од када је почела да се обликује кореографска форма у уметничкој игри.⁵

Занемаривање бављења кореографском меморијом код професионалних али и аматерских извођача кореографија народних игара од стране научника у поменутих областима може се оправдати кроз маргинализовање самог проучавања кореографије народних игара као форме код нас и њеног процеса реализације. Оваква ситуација свакако није присутна само у српској традиционалној пракси, већ је занемаривање кореографског рада у области традиционалног плеса распрострањено и у другим традиционалним плесним праксама широм света. Један од разлога за ово лежи у чињеници да је основни путоказ етнокореологије, као науке утемељене 1950-их година, у првом моменту био сакупљање традиционалних плесова („folk dances”), како би се открила карактеристика која идентификује једну националну плесну структуру (Giurchescu 2007: 3–21), те отуда форми традиционалног плеса који је обликован, измењен и прилагођен за сценско извођење није било посвећено значајније научно истраживање.

⁴ Прве кореографске форме са народним играма на територији Србије у другој деценији XX века је начинила Мага Магазиновић. Заинтересована за сваку нову област уметности која је у вези са покретом, М. Магазиновић је активно проналазила и нове тенденције у развоју народне игре у Србији, да би 1920. године увела на свој редовни програм и српске народне игре које су биле приказане техником модерног плеса. Први приказ стилизоване народне игре Магазиновићева је припремила „на нашу народну песму”, затим и *Вилинску игру* – то је био њен „први оглед реализације нашег кола” у форми појединачних кореографија (Magazinović 2000: 369). Ово је према речима Надежде Мосусове „први пут да се српски фолклор појавио као концертна игра” (Мосусова 2012: 14). Следећих година, такође у оквиру пажљиво припремљеног програма сачињеног од кореографија са модерном плесном техником, Мага је редовно представљала и појединачне народне игре, две деценије у оквиру једне приредбе. Више о томе видети у Magazinović 2000.

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

У српској етнокореологији, која је у Србији почела да се развија као научна дисциплина 1970-их година,⁶ овај задатак сакупљања народних игара је препознат као веома значајан много пре него што се и званично формирала етнокореологија као наука у свету. Сакупљањем етнолошке и етнокореолошке грађе интензивно се бавио Тихомир Ђорђевић, етнолог, фолклориста и културни историчар, крајем XIX века, затим прве жене етнокореолози у Србији, сестре Јанковић (Љубица и Даница) и Мага Магазиновић, у међуратном периоду, а потом и све већи број истраживача, кореографа, научника, који се јавио после Другог светског рата (Олга Сковран, Оливера Младеновић, Добривоје Путник, Јелена Допуђа, Иван Иванчан, Оливера Васић, Милица Илијин, Слободан Зечевић и други). За разлику од антрополога који су изучавали плес других традиција са фокусом на плесни систем у целини, етнокореолози XX века су истраживали сопствене плесне традиције.

Уколико више познајемо своје народно благо, утолико јаче тежимо да дознамо шта се ван наше земље покушало и постигло... (Јанковић 1939).

Ослањајући се на ову идеју, жеља за истраживањем и проучавањем кореографија народних игара није нашла своју значајнију употребу у етнокореолошком и етномузиколошком научном истраживању. Ипак, спорадично интересовање за изучавање кореографије народних игара као форме, у виду писаних извора закупира научнике на локалном и регионалном нивоу тек с почетка новог миленијума, иако почеци кореографског стваралаштва у области народне игре датирају неколико деценија раније.

Паралелно са формирањем основних идеја етнокореологије као науке јавља се и експанзија кореографија народних игара ¹⁵ не само у тадашњој Југославији, већ и у другим земљама источне Европе (Русија, Румунија, Бугарска, Украјина и друге земље), која се

⁶ Препознавање плесног истраживања као научне дисциплине у Србији почиње 1960-их година, када је један од оснивача плесног истраживања Љубица Јанковић увела у академски круг две независне и аутономне научне дисциплине – етномузикологију и етнокореологију (Јанковић 1964: 87–92). Десет година касније, Љубица Јанковић презентује систем за записивање и анализу плеса који је развила са својом сестром Даницом Јанковић, да би Оливера Младеновић, етнолог, поентирала проблем разумевања плесног записивања, класификације и уједначене терминологије која би требало да се користи међу научницима (Младеновић 1971: 303–306). Више о нацрту етнокореологије у Србији видети у тексту „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia” (Rakočević 2013: 58–86).

мапира у времену након Другог светског рата.⁷ Појава овог облика сценског приказивања народних игара код нас је често добијао критике упућиване на начин представљања народних игара и музике на сцени (Јанковић 1949; Ivančan 1971), од аутора који су у њима видели деградацију, поништење или слом сеоских вредности и традиције која недовољно репрезентативно представља слику сеоског живота (Бајић Стојиљковић 2017: 2), и која заправо на неки начин контрастира основним циљевима етнокореологије фокусираним на сеоску традиционалну плесну праксу.⁸ Заступање ове идеје о „неквалитетном” приказу народних игара на сцени континуирано се преносило из генерације у генерацију многих стручњака, истраживача традиционалне народне музике и, касније, народне игре (Бајић Стојиљковић 2017: 2). Тиме се већ на самом почетку развоја теорије, с једне стране, и виталне кореографске сценске праксе, с друге стране, направила разлика у самом приступу, који је често непомирљив и данас – теорија и пракса.

2. Методе теренског истраживања

Када је у питању истраживање плеса у различитим научним гранама, методологија је веома разноврсна, у складу са циљевима истраживања.⁹

⁷ Прва кореографска дела која су у Србији створена крајем четрдесетих година XX века од стране првих кореографа-аматера и уметничких руководиоца Ансамбла „Коло”, Олге Сковран и Добривоја Путника, била су први покушаји преношења народне игре и музике на сцену, са новим и другачијим уметничким доживљајем народне игре, личним искуством и залагањем, са много експериментисања и импровизације (Бајић Стојиљковић 2017: 87).

⁸ Сестре Јанковић, како су и саме написале, нису у своје збирке сакупљених народних игара уносиле оне игре које нису производ народне традиционалне уметности (нова послератна кола и друге игре познатих тадашњих аутора). У своје збирке уносиле су белешке оних народних игара које су биле „праве, сирове, непрерађене и нестилизоване” народне игре, без примеса онога што њој, по народном схватању, не одговара (Јанковић 1934: 4).

⁹ Од друге половине XX века анализа плеса почиње знатно да се развија кроз антропологију плеса, захваљујући групи научника који су поставили темеље у антрополошком изучавању плеса (Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anza Peterson Royce, Judith Hanna, Drid Williams). Антропологија плеса је наука која је прва почела да се развија и која је установљена већ почетком XX века, ослањајући се на две методолошке традиције које су тек у другој средини прошлог века јасно диференциране. Један од тих приступа подразумева да се плес описује кроз културолошки приступ, односно приступ који укључује антрополошко искуство, као и искуство учесника догађаја, а догађај као такав није покрет тела, већ цео културни и историјски контекст појаве тог плеса (Њаради 2016: 330). У том смислу, анализа плеса се може посматрати као интердисциплинарно поље с фокусом на социјални, културни, политички и естетски аспект плеса (Reed 1998), који детаљније укључују питања повезаности родних, класних и националних идентитета и на који начин се они читавају у плесном догађају (Њаради 2016: 330). Овакав антрополошки приступ видљив је и у етнокореологији, нешто млађој науци од антропологије плеса.

Морис Мерло-Понти (Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty), француски феноменолошки филозоф који је највише писао о перцепцији и уметности у првој половини XX века, тврди да би требало наша испитивања увек да почнемо дозвољавајући себи да запажамо оно што је испред нас, јер нам је много ствари дато пре него што смо започели испитивање. У мом контексту то је значило да се фокусирам што је више могуће на реализацију кореографског дела у целини. Колико је могуће да схватим намеру у приступу реализације плеса без икаквих претпоставки, укључујући ту и претпоставке самих плесача? То је супротно ставовима плесне антропологије, у којој се о плесу учи из дијалога са плесачима (Bakka, Karoblis 2010: 175), а која је према методолошком и теоријском дискурсу најближа етномузикологији и етнокореологији. Пионири плесне антропологије Адриен Кеплер (Adrienne Kaeppler) и Дрид Вилијамс (Drid Williams) са америчког тла, користиле су, у складу са концептима које су истраживале у плесу, од антрополошких, фолклорних, етнолошких метода до преузимања сопственог учешћа на терену. У сарадњи са њима, и наше прве научнице у области етнокореологије на нашим просторима, Љубица и Даница Јанковић, приклониле су се овој методологији. Када су кренуле на теренско истраживање 1920-их година, оне су радиле опсервацију плесног извођења и интервјуе са извођачима. Убрзо потом су схватиле да је за њихово истраживање неопходно и њихово лично учествовање у извођењу народних игара, па су се окренуле и овој методолошкој алатки на терену (Rakočević 2014: 233).

До пре неколико година, водећа методологија научника који су се бавили изучавањем плеса на подручју источне Европе, попут Анке Ђурђеску (Anca Giurchescu), Ласла Фелфелдија (László Felföldi), и других значајних имена, приближавала се културној националној идеологији: ови научници сакупљају, записују лабанотацијом плесни материјал, чувају и складиште га, док су скандинавски научници вођени овим циљем уврстили у изучавање и видео бележење плесног материјала (Buckland 2001: 112). Међутим, идеологија теренског истраживања се мења у последњој деценији и у источној Европи, па тако Лиз Мелиш (Liz Mellish), Селена Ракочевић и други етнокореолози у свој теренски рад укључују и видео записивање теренског материјала.

За ову тему рада морала сам да се одредим да ли ћу лично узети учешће у учењу нове кореографије народне игре – као потпуни учесник – или ћу играчима питања постављати и посматрати их на проби како савладавају нов кореографски материјал – из

угла посматрача-учесника. Посматрање из два различита угла на ову тему, тзв. емског и етског донело би свакако одговоре на круцијална питања у овом раду, и разјаснило колико је музика битна за меморисање кореографског материјала.

Ипак, након дужег излиставања аргумената за и против, одлучила сам се за позицију посматрача-учесника. То значи да су испитаници знали да су предмет посматрања, док се истраживачева посматрачка улога поставља као примарна (Popadić, Pavlović, Žeželj 2018: 421). Овакав избор методе теренског истраживања је у линији са етнокореолошким методама истраживања у којима је управо тај преовладавајући аналитички приступ плеса и плесног покрета круцијалан за одвајање етнокореологије од других наука, попут плесне етнологије или антропологије плеса (Rakočević 2016: 297), где је истраживач често у улози учесника-посматрача. Тако се методологија теренског истраживања за потребе овог рада обликовала у две методе – опсервација у природним условима из позиције посматрач-учесник и метода интервјуа.

Метода опсервације припада научној методи једино онда када се систематски спроводи, што значи да мора имати спецификован циљ (вођено теоријом, постављеним предметом и циљевима анализе), план посматрања (ко и шта се посматра, када, на који начин) и начин регистровања података (шта се региструје и на који начин) – Popadić, Pavlović, Žeželj 2018: 414. Метода опсервације такође, са општег гледишта квалитативно употпуњује слику о испитанику, будући да обухвата и „знаке” који су неухватљиви традиционалним мерним инструментима (њоме уочавамо гестикулацију испитаника, положај и покрет тела, начин и тон говора, фацијалну експресију, генерално – све оно што спада у домен невербалне комуникације). Детаљније, опсервација у природним условима подразумева методу истраживања која се користи у психологији, али и у другим друштвеним наукама.¹⁰ Техника опсервације у природним условима укључује проучавање спонтаног понашања испитаника у природном окружењу (Saul McLeod 2015), што је у мом случају упућивало на опсервацију процеса од сале до сцене мојих испитаника на послу током радног времена у просторијама Ансамбла народних игара и песама „Коло” у Београду.

¹⁰ Ова метода преузета је из антропологије и етнологије: <http://www.psiholjub.com/nauka/opservacija-metod-strucnjaka-ali-i-laika/>.

Главна сврха опсервације јесте да се дође до скривених сазнања о групи људи, као и да то сазнање буде прикупљено у природним условима. Углавном траје дуго, више месеци или година (у мом случају четири месеца интензивног посматрања са претходним вишегодишњим искуством посматрача-учесника у различитим аматерским културно-уметничким друштвима у Београду, Србији и дијаспори).

Основни критеријум, значајан да би се уопште приступило овој методи за конституисање концепта кореографска меморија, био је да се у Ансамблу „Коло” поставља ново кореографско дело или ревитализује кореографија народне игре која није више година јавно извођена, како би у том случају фокус био на млађим члановима који први пут уче, вежбају, памте и изводе дато кореографско дело.

Ослањајући се на то да треба да опсервирам и перципирам процес од сале до сцене себи сам дала временски оквир да се у првих седам дана свог теренског рада упознам са условима у којима се он одвија и општим утиском реализације радног дана Ансамбла „Коло”. Преведено на методолошки речник, ова фаза се одвијала према фази истраживачког процеса која подразумева рад на терену. Он се односи управо на стицање личног, непосредног искуства у вези са појавом коју истраживач жели да испита (Popadić, Pavlović, Žeželj 2018: 156). Ова фаза истраживачког процеса замишљена је да се спроведе у природним условима, што је за мене као истраживача била драгоцену припрему, с обзиром на то да никада пре тога нисам била присутна у сали Ансамбла „Коло” у којој се играчи загревају, уче и вежбају кореографије. Такође, значајно ми је било да се упознам са структуром колектива, иако сам већину чланова од раније познавала, али не из угла њиховог позиционирања у контексту колектива у сали. На основу тога потребно је било припремити терен за дијалог са играчима.¹¹ Метода опсервације управо је посебно корисна као допуна стандардних дијагностичких процедура (интервјуа, тестова).

Такође, метода опсервације у природним условима као квалитативан метод фокусира се на понашање људи у природним ситуацијама и описивање њиховог света њиховим речима, како би се прикупило више информација о релативно малом броју појединаца унутар ограниченог контекста (Popadić, Pavlović, Žeželj 2018: 418). На свакодневним пробама којима сам присуствовала у Ансамблу народних игара и песама

¹¹ Анализом припреме кореографског дела за сцену могу се добити изненађујући резултати који су много комплекснији него што саговорници то могу вербализовати, тј. објаснити шта раде током процеса.

„Коло” у Београду, пратила сам рад играча – на индивидуалном и колективном нивоу, методологију која се спроводила у назначеном периоду, комуникацију између чланова и уметничког руководиоца и чланова.¹² Посматрала сам процесе од загревања, учења кореографског материјала, брзине савладавања нових кореографија у целини, брзине подсећања старих кореографија (у зависности колико дуго се није изводила кореографија народних игара у Ансамблу „Колу”), до сналажљивости у просторној димензији, увежбавања темпа и динамике извођења кореографије и вежбања експресије покрета.

У овој методи опсервације у природним условима, највише ми је значило да директно у сали видим однос музике и игре, односно колико је музика присутна у њиховом учењу, што је за овај рад једно од тежишних питања. Уз помоћ ове методе детаљније сам могла да сагледам ситуације и околности са којима се играчи и њихови уметнички руководиоци сусрећу на пробама током овог процеса, али и да омогућим анализу у раду и приступу играча који под тим околностима (не) прихватају и (не) савладавају сугестије кореографа или уметничког руководиоца. Овакво истраживање доприноси ближем и прецизнијем упознавању свакодневног рада са професионалцима у сали, са методама које се користе, уочавању елемената кореографије којима се враћају и које морају да увежбавају више пута, а што је на други начин немогуће спознати, већ се може само претпостављати. Значај методе опсервације се огледа управо у томе што она истиче ситуационе детерминанте понашања. Опсервација осветљава услове јављања неког понашања и фокусира се на ситуационе чиниоце у понашању које често не можемо да захватимо другим поступцима.

Друга метода којој сам се приклонила за потребе писања овог рада, без које ни прва метода теренског истраживања не би била потпуна јер се не може посматрати изоловано, јесу индивидуални полуструктурисани интервјуи. Метода полуструктурисаног интервјуа користи се онда када истраживач поставља низ унапред формулисаних, али и отворених

¹² Истраживање и опсервација методолошког рада са професионалним играчима Ансамбла народних игара и песама „Коло” представља основу и темељ у овом раду, јер начин рада који се спроводи у професионалном ансамблу често је узор већини београдских, али и других културно-уметничких друштава у Србији. Неретко је случај да професионални играчи Ансамбла народних игара и песама „Коло” јесу и уметнички руководиоци аматерских културно-уметничких друштава у Београду и ширем окружењу. Поред тога, већина данашњих играча професионалаца су школовани у области игре (колико им то систем образовања дозвољава у Србији), за разлику од већине играча аматера, и своје знање континуирано надограђују у раду са стручним људима из области игре и музике.

питања; овим се омогућује више контроле над правцем и садржајем разговора (Wattles 2019). Полуструктурисани интервју има у себи неколико тема, предложених за дискусију, али ове теме и питања развијају се даље током интервјуа (Desai and Potter 2006). Током интервјуа истраживач може доћи до података који нису очекивани, а дату појаву осветљавају из другог угла, те дозвољавају и постављање додатних питања, која у припреми интервјуа нису постојала, што овај тип интервјуа чини флексибилним и погодним за истраживање у којима неку појаву треба сагледати дубински и где је веома важно лично искуство испитаника (Ayres 2008). Другим речима, овом методом интервјуа се прикупљају подаци до којих се другим истраживачким техникама тешко може доћи (или уопште не може), а која се тичу мишљења, ставова, жеља, интересовања и преференција испитаника (Bandur i Potkonjak 1999), при чему не постоји директна намера истраживача да се на испитаника утиче, што интервју сврстава у научну методу (Milas 2005). Тако је ова метода ² имала за циљ добијање квалитативних података о аспектима и процесу учења, вежбања и извођења нове кореографије народних игара, као и њиховим ставовима о памћењу кореографисаног/компонованог покрета.

Интервјуи су обављени са играчима, уметничким руководиоцима играча (садашњим и бившим) и солистима Ансамбла народних игара и песама „Коло” (с понављањем разговора с појединим саговорницима). Играчи су интервјуисани на крају сваког радног дана, а тежиште интервјуа је био разговор о одређеним елементима пробе тог дана и њиховој спознаји, тежини извођења и меморизацији тих елемената, са фиксираним питањима о односу музике и покрета. ² Њихова сазнања додала су значајну вредност оним сегментима рада где опсервативна метода није могла да допре, а то се односи, пре свега, на мотивисаност током процеса од сале до сцене, индивидуални приступ и спознају новог кореографског дела, његово разумевање, перцепцију, лични доживљај утицаја музичких аспеката у овом процесу, као и на њихово предочавање идеје концепта *кореографска меморија*. Интервјуи су трајали у просеку два сата, али некад и дуже.

Интервју дакле није само метода прикупљања података, он је по својој природи друштвени и интерперсонални. Циљ истраживача јесте да ради очувања комуникативног процеса мора водити рачуна о многим аспектима интерперсоналне интеракције (Wattles 2019: 206). На првом месту, неопходно је обезбедити такву атмосферу у којој се испитаници осећају безбедно да отворено комуницирају. Тако се место реализације интервјуа бирао

према предлозима саговорника, који су се најчешће одлучивали за угоститељски објект у оквиру зграде у којој раде (Центар за културу „Влада Дивљан”), а у који могу доћи одмах након завршеног радног времена у одећи са пробе (тренерка, мајица и патике). Испитаници су били веома ² *расположени да учествују и предоче своја знања* натоложена годинама искуства *која су у стању да вербализују*. То је предност интервјуа: што саговорницима у неким ситуацијама омогућава да дискутују о темама о којима раније нису имали где да се искажу (Desai and Potter 2006).

Са друге стране, ² *етика теренског истраживања подразумевала је да су саговорници увек били унапред упознати и сагласни с мотивом и позицијом истраживача и тонским бележењем* уз њихову сагласност, али и моје обећање као истраживача да ће остати анонимни саговорници, потписани само са иницијалима испод својих цитата. Сврха овакве праксе снимања интервјуа је накнадна могућност преслушавања интервјуа и обавезна транскрипција тих интервјуа ради лакшег приступа подацима, а посебно ради анализе садржаја. За потребе писања овог рада извршена је транскрипција интервјуа у целости и сегменти тих разговора су у изворном облику пренети у овај рад, чиме се желела избећи опасност од тога да се транскрипција може сматрати селективном трансформацијом, те и да сам транскрипт интервјуа представља већ интерпретиране податке који као такав може да представља баријеру између истраживача и аутентичног интервјуа који транскрипт представља (Kvale 1996: 166).

Категоризација испитаника која су били подвргнути методи интервјуисања била је пажљиво осмишљена. Испитаници су категорисани најпре на основу њиховог играчког стажа у Ансамблу „Коло”, па сам тако добила пресек мишљења испитаника из четири различите генерације. Ова категоризација је битна на пољу њихове играчке експертизе у кореографској пракси и изграђеној мрежи когнитивних способности која директно утиче на процес учења, вежбања и памћење покрета. Затим, по ангажовању у кореографијама које су се изводиле на концертима у време мог вишемесечног боравка на терену. Посебан акценат је био на испитивању целе женске поставке за извођење кореографије народних игара „Невестинко”, која се састојала од дванаест женских чланова, већином најмлађих играчица, за које је ова кореографија била потпуно ново играчко искуство и чија су мишљења била од великог значаја у овом теренском истраживању. С друге стране, кореографија „Комитске игре”, која је враћена на репертоар за годишњи концерт поводом 70 година постојања

Ансамбла народних игара и песама „Коло” изискивала је испитивање и мушке поставке у овој кореографији с акцентом на солисти и млађим играчима. Такође, у обзир сам узимала и да ли моји испитаници имају играчког искуства или раде у аматерским културно-уметничким друштвима, како бих њихово мишљење и процесуирање кореографског материјала могла да упоредим са испитаницима који се баве само професионалном игром у Ансамблу „Коло”. То ће се показати приликом анализе разговора са испитаницима као један важан аспект током процеса учења и менталној репрезентацији покрета у процесу учења, односно уочиће се да ли покрет перципирају као структуру играчког обрасца или као имитативни процес и резултат. На крају водила сам рачуна и о полно-родној равноправности, колико је то било могуће, с обзиром да је фокус био на процесу постављања кореографије народне игре „Невестинско”, коју изводи женски део Ансамбла „Коло”, чиме сам желела да увидим постоје ли разлике у тумачењима процеса учења, вежбања, памћења и извођења кореографије народне игре.

Током интервјуисања било ми је значајно сазнање да ли су они своју играчку каријеру градили у аматерским културно-уметничким друштвима у градским или руралним областима и које средњошколско или факултетско образовање имају. Ови подаци налазе своју примену у сагледавању и анализи њихових одговора у делу рада који се бави осећајем покретљивости у другим плесним културама и како их моји испитаници доживљавају приликом извођења. То ближе објашњава методологију и систем учења кореографије народне игре и њену апликативну методу у другим плесним жанровима. Тиме се указује на врсту и обим експертизе мојих саговорника, менталне репрезентације покрета уопштено, али и упоређивање брзине учења, те и памћења плесних покрета уопштено.

Главна тежишта и усмеравање испитаника током интервјуа било је на добијању јасније слике о томе шта за њих значи музичка компонента у кореографији народне игре, колико је и да ли им је она битна при учењу нових како то јасно дефинише у свом докторском раду Весна Бајић Стојиљковић - компонованих образаца покрета¹³ и у вежбању.

¹³ Појам „компоновани образац покрета/корака“ је именован и дефинисан у докторату Весне Бајић Стојиљковић (2019: 179) као кореографско-композициони поступак који се остварује кроз тзв. мотивски рад и представља углавном четвортактне (ређе осмотактне) целине, које су подударне са музичким фразама, а карактерише их већа мотивска разноврсност и сложеност у односу на образце корака забележене у сеоској пракси.

Шта музика, како кажу, „носи” у себи при самом јавном извођењу и, најбитније, колико им музика помаже у памћењу компоноване играчке структуре и кореографије у целости.

Поред играча, у своје теренско истраживање укључила сам и поједине чланове из оркестра Ансамбла народних игара и песама „Коло”, како бих њихова мишљења о питању односа музике и игре могла да упоредим, уопштено, али и у одређеном контексту. Како музичари доживљавају рад у сали са играчима, и да ли се то рефлектује на однос музике и покрета у овом случају кореографију. Која је њихова улога у процесу учења, вежбања и извођења кореографије на сцени?

Материјал који сам прикупила коришћењем методе интервјуа даље сам анализирала по принципу кодирања. Кодирање представља превођење одговора на питања и других информација добијених од испитаника у одређене категорије у сврху анализе, али и интерпретације и дискусије добијених резултата (Kerlinger 1970). Категорије су у датој анализи одређене комбинацијом дедуктивне категоризације, која подразумева одређивање категорија унапред према очекивањима истраживача, односно смерница које сам унапред поставила за полуструктурисани интервју, и индуктивне категоризације која се формирала на основу добијених података из интервјуа (Patton 2002; Cohen, Manion and Morrison 2005). Подаци су даље интерпретирани и контекстуализовани на макроплану кроз поређење са другим истраживањима и релевантним научним теоријама, и на микроплану, у оквиру датог истраживања. Овакав третман довео је до адекватног уопштавања и доношења закључка о питањима која се тичу кореографске меморије и сагледавања процеса у којем се она стиче и остварује.

За квалитативна истраживања од пресудног је значаја питање валидности које се испуњава према Лејв и Квејл (Lave and Kvale 1995: 220) кроз:

- природно окружење места на којем се прикупљају подаци;
- истраживач је део миљеа који испитује;
- подаци су важни за дати социјални контекст и ситуацију;
- једини прави инструмент за мерење људског понашања је сам човек као такав, истраживач је кључни инструмент истраживања;
- подаци су дескриптивни;
- фокус истраживања су више процеси него крајњи производ;

- индукцијом се генеришу категорије;
- подаци су презентовани из угла респондента, а не истраживача.

Иако постоји одређена стигма у вези са интервјуом као научним методом, посебно у оквирима нашег региона, интервју представља важну истраживачку методу. Путем интервјуа истраживане појаве у области друштвено-хуманистичких наука се могу објаснити дубински, и то из угла предмета својих истраживања – људи. Интервју је субјективна и описна метода која захтева велико временско и ментално ангажовање, знање и вештину истраживача. На крају, истраживање у које је укључен интервју постиже висок степен валидности, те се и закључци ових истраживања могу сматрати релевантним и валидним (Wattles 2019: 211).

У даљем раду следи детаљнији приказ поглавља активног рада који има за циљ да концепт *кореографска меморија* структурисан на предложен начин постане предмет не само етнокореолошког и етномузиколошког научног дискурса, већ плесног дискурса, чији се смисао, значење и вредност остварује у интертекстуалности различите природе: етнокореолошке, етномузиколошке, когнитивне, педагошке и плесно антрополошке студије.

ПРВИ ДЕО РАДА

(теоријски концепти и успостављање термина кореографска меморија)

III ПОКРЕТ У ПЛЕСУ

Да бисмо писали о плесу морамо се вратити на основу од којег је изграђен, а то је покрет. Као што се ни књига не може написати без познавања слова, језика и његових закона у виду граматике, музичко дело без познавања музичког писма – нота и њихових међусобних хармонских односа, тако се ни плес не може креирати, нити даље проматрати без познавања његове основе, односно граматике/хармоније која представља нуклеус плеса



– а то је *покрет*.

Покрет има широку дефиницију, од примарног људског биолошког, физиолошког покрета, преко покрета као стремљења ка неком одређеном правцу, до покрета као симболичког ланца који чини плес, а који је проистекао из одређених

ритмичких образаца који су се понављали у различитим емоционалним стањима. Дакле, када се говори о покрету, потребно је на самом почетку јасно разграничити неколико дефиниција покрета.

Покрет је с једне стране живот, од тренутка када смо се родили. Покрет је пројављивање живота, али и база на основу које доживљавамо сами себе као способна и ефикасна људска бића. Могућност да се физичким покретом изразе одређена расположења и осећања, али и човекова потреба, датира још из периода праисконског човека (Džadžević 2017: 2). Наше емоције и покрет се динамички поклапају – афективне и кинестетичке сензације иду руку под руку. Тело се природно креће, у складу са нашим емоцијама. Тако, од инстинктивних покрета, као реакције на психичка и физичка стања још код

праисторијског човека, преко првих уобличених и узастопно поновљених ритмичких кретања, ствара се плес, који човек почиње да доживљава као значајну могућност изражавања индивидуалних али и колективних осећања (Исто). У детињству имамо много шири дијапазон покрета. Док одрастамо, полако га смањујемо, ограничавамо се на само један мали број могућих покрета, а неки од њих су условљени и културним кодексом. Тако, велики број могућих покрета остаје „заробљен” и потиснут у нашем телу.¹⁴

Према општој дефиницији физичке активности, покрет се тумачи као дистрибуција кретања уз помоћ праћења унутарњег осећаја који преузима форму физичке акције (Јоцић 2009).¹⁵ Међутим, покрет такође представља и врсту неког правца који карактерише одређен период у уметности (сликарству, музици, кинематографији и сл.), стремљења у политици и економији, тенденције и развој у друштву, правац у култури, и друго.

На домаћој научној сцени у првој половини XX века Мага Магазиновић је била прва која је почела да се бави, једнако теоријски и практично, покретом и игром.¹⁶ За њу покрет најпре подразумева да се људско тело у целисти или делимично физички измести у простору и времену. Покрет је „непрекидни прелаз тела у целини или делимице из једног узајамног односа телесних делова у друге” (Магазиновић 1932: 47). Основни облици покрета човековог тела су према Магазиновићевој: *ход, трк, скок, подскок, обрт* (Исто: 47).

¹⁴ Теорија заробљених покрета у нашим теоријама услед културног кодекса преузета је са предавања „Музика и несвесно” проф. Наде Ивановић О’ Брајан на докторским студијама Факултета музичке уметности у Београду школске 2013/2014. године, а који је потом искоришћен у семинарском раду „Покрет као одговор на музику” (Красин 2014).

¹⁵ Различите научне дисциплине анализирају процесе које у нама изазива или узрокује и најмањи покрет који чинимо. Класична моторичка неуронаука изучава покрет са становишта људског моторног система, полазећи од анатомских и физичких особености као већ познатог. Сви организми су, током животних активности, изложени утицајима, како из спољашње средине, тако и променама у њима самима. Поред осталог, један део ових промена одвија се као резултат потребе за оптимизацијом кретања (Јоцић 2009: 176).

¹⁶ Мага Магазиновић (1882–1968) свој највећи допринос у животу дала је кроз стварање и развијање уметничког покрета у Србији. Оснивањем Школе за ритмику и пластику 1910. године у Београду покренула је једну нову еру третмана покрета и тела у Србији. Мага Магазиновић свој кореографски опус континуирано је надограђивала и обогаћивала. Отварањем Студентске фолклорне групе 1936. године она представља културној јавности стилизацију народних игара (Красин Матић 2019).

Теорију М. Магазиновић је у домаћој литератури даље наставила Ана Малетић¹⁷ и развијала у правцу кинестетике¹⁸ у својој књизи *Pokret i ples*, почетком осамдесетих година XX века. „Kada naši kinestetički nervni aparati, koji se nalaze u mišićima, prenesu podražaje u odgovarajuće centre, tada se u našoj svijesti pojavi, zajedno sa spoznajom o tome koji smo pokret učinili, i stanovit *osjećaj* izazvan gibanjem” (Maletić 1983: 20). Али исто тако, поједини покрети и не стижу до наше свести, посебно ако чине секвенцу покрета, која је састављена из више везаних покрета. Тако, плесачи могу контролисати обрасце када се полако крећу, али кад се убрзају сви покрети, обрасци се појављују лакше и без свести (Hagendoorn 2006).

Када говоримо о дефиницији покрета у оквиру етнокореолошких стремљења и тенденција, треба рећи да су се тим питањем научници бавили још на самом почетку утемељивања етнокореологије као науке 1950-их година. Први циљ је био да се окупи група стручњака и оформи јасно утемељено полазиште за нову науку о плесу (IFMC Yearbook, Vol.6, 1974: 115). Методе и знања су преузете из других наука (лингвистика, компаративна психологија, музикологија, етномузикологија и кибернетика). Етнокореолози су се на самом почетку суочили са више проблема. Да би дефинисали и аргументовали даљу спецификацију етнокореолошких метода, морали су прво да укажу на то да је плес неодвојив део народних обичаја (Исто). Не занемарујући глобалне дефиниције плеса, преузете из различитих језика (енгл. *dance*, фра. *danse*, нем. *tanz*, итал. *danza*, рус. *пляс*), где се плесом могу сматрати све врсте кретања, почевши од свечаног хода до сложених ритмичких секвенци корака, трка, поскакивања и скокова, од складног кретања екстремитета и трупа до бизарног размахивања, од монотоног окретања и кружења до бесомучне вртње” (Фландер 1975: 44), етнокореологија иде даље у својим истраживањима и резултатима, усредсређујући се на анализу музике и плеса у традиционалним плесовима

¹⁷ Ана Малетић (1904–1986) била је хрватска плесачица, кореографкиња и педагог, ученица Маге Магазиновић и Рудолфа Лабана. Водила је своју плесну школу у Загребу. Године 1963. је основала Студио за савремени плес. Кореографисала је на музику домаћих композитора, уносећи народне плесне теме. Добитница је награде за животно дело „Владимир Назор” 1982. године. (Преузето са сајта <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38395>.)

¹⁸ „Kinestetički i njima srodni povezani osjeti 'obavještavaju' nas o kretanju i prestanku kretanja pa posredno reguliraju koordinacione pokrete između pojedinih dijelova tela. Njima zamjećujemo i relativni stupanj brzine i snage mišićne zategnutosti kojom je pokret izveden, te trajanje izvođenja i promjene prostornih odnosa između pojedinih dijelova tijela u pokretu” (Maletić 1983: 20). Из данашње теоријске перспективе термин *кинестетички*, који се дуго користио у етнокореолошком речнику замењује се *приприоцењцијом*, што значи обухватање чула која нас информишу о нама самим, наше кинетичко искуство. Може се сматрати једном важном неуролошком компонентом. Више о томе видети у Quigley 2016: 66–74.

(folk dances). То су била прва питања која су се јавила почетком 1950-их година у етнокореологији: шта је предмет истраживања, тј. који се телесни покрети могу сматрати плесом? (IFMC Yearbook, Vol.6, 1974: 115). То је проузроковало усмерење ка структурално-формалној анализи односа музике и плеса (IFMC Yearbook, Vol.6, 1974: 115).

Данас, у домаћој етнокореолошкој литератури постоје различите дефиниције покрета, разврстане по категоријама, према садржају, намени и кинетичком деловању. Тако се могу прочитати ставови да покрет ¹² објашњава текст који се уз покрет изговара, употпуњује га опрема – костим и реквизити, неопходни да би тај покрет био потпун и исказао свој смисао (Васић 2005: 72). Такође, у српској обредној пракси покрет се може делити и према својој намени: покрет као одбрана од оностраних сила који су представљени као покрети који имитирају борбу, затим покрети уз помоћ којих се врши комуникација са прецима, а то су покрети ударања ногом о земљу, или покрети са којима се исказује жеља по принципу имитативних покрета (Васић 2004: 112). Ипак, овакав систем покрета, који се често у народу назива *игра* или *ритуална игра*, према Селени Ракочевић, етнокореологу и етномузикологу, не сматра се игром, односно плесом који има функцију забаве, јер ови покрети имају утилитарну функцију (Ракочевић 2004: 99). Да би се нешто назвало игром „мора постојати одређено (најчешће телесно) кретање чије структурално уобличавање у простору и времену чини заокружен систем” (Исто). У том погледу, С. Ракочевић подвлачи паралелу са вокалном обредном праксом у Србији, у којој се песме обредног жанра и не сматрају песмом, о чему је детаљније писао етномузиколог Димитрије Големовић у својим радовима (Golemović 1997).

Основна дефиниција покрета која би се могла издвојити данас, не само у локалној етнокореолошкој сфери већ и у светској, јесте да се покрет објашњава као *кинетика* – телесно кретање, које се класификује према деловима тела: на покрет главом, покрет ² горњег дела тела, покрет ⁴ бокова, покрет ногу и покрет руку (Giurchescu and Bloland 1995: 90–95). Иако се у српском језику речи *кинетика* и *покрет* најчешће користе као синоними, у етнокореологији постоји њихово терминолошко одвајање: кинетичка димензија (*kinetics*) у плесу подразумева све кретање тела и његових делова, док се образац покрета посматра кроз покрете (*movements*) који су носиоци сржи кинетичког деловања (Rakočević 2011: 34). У локалној етнокореолошкој теоријској бази срж кинетичког деловања представљају покрети ногу (Исто), док се за сценско обликовање народних игара укључује и кинетичко

деловање горњег дела тела, са доста мање израженим кинетичким интензитетом, али које је у експресивном извођењу појединих друштава у Србији на једнакој лествици по важности као и доњи корпус.¹⁹ У том смислу, покрети у горњем делу тела чине својеврсно обогаћење комплетне сценске кинетике (Бајић Стојиљковић 2019: 178). Занимљиво тумачење горњег и доњег корпуса изнела је А. Малетић када је написала да „lokomocija često čini metričku pratnju slobodnijem gibanju gornjeg tijela... pa bismo mogli reći da su u 'orkestru tijelo', noge nosioci ritma, a ruke melodije, odnosno da su noge odrazi metričke pulzacije, a ruke ritmičke slobode” (Maletić 1983: 58). Ако посматрамо структуралну анализу плеса из ширег угла, може се преузети категоризација покрета ауторке Лизбет Торп (Lisbet Thorp) на битне и мање битне покрете који се јављају у форми традиционалног плеса (Thorp 1990: 69–81). У том смислу, кинетичка ⁴ димензија у српској традиционалној плесној пракси је усмерена на доњи корпус, односно ⁴ на покрете којима се „преноси” тежина тела у простору, на разноврсне покрете ногу, који се у недостатку речи обухватнијег значења могу означити као *кораци* (Rakočević 2011: 35).

² С обзиром на то да су покрети ногу у српској традиционалној плесној пракси главни носиоци кинетичке димензије, који одражавају метричку пулсацију у простору и времену, у овој студији кинетичка димензија доњег корпуса која се остварује у садејству са музичком пратњом (чиме се кинетика дефинише као компоновани образац покрета према етнокореолошким оквирима) биће основа за разматрање методологије рада у процесу учења плеса, као и за увођење термина *кинетичка меморија* у поглављу „Концепт – кореографска меморија”. Оно што је битно истаћи за крај овог потпоглавља јесте да сваки тај плесни покрет сачињава једну већу целину, односно структуру која се учи и постаје препознатљива у једном друштву, меморише се као таква и код извођача и код посматрача, чему је посвећено наредно потпоглавље.

¹⁹ Кореограф, педагог и уметнички руководицац АКУД „Бранко Крсмановић” Бранко Марковић у постављању својих кореографија посебно је водио рачуна о изгледу горњег корпуса код играча, са идејом да од њих ствара својеврсне карактерне улоге који су се истицали својом личношћу. Како је и сам био карактерни играч у балету, свој доживљај игре је несобично преносио играчима аматерима. Показивао им је како да одглуме игру, како да изразе снагу, енергију која се преноси на гледаоца, радећи највише тако на горњем делу тела, док су његови асистенти били задужени за техничке детаље доњег корпуса (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017: 107).

1. Структура традиционалних плесова

Основе идиома покрета су као основе у сваком језику, укључују структуру, стил, значење. Способност плесача да препозна структуру плесног обрасца у оквиру одређеног кореографског дела аустралијски аутори (Stevens and McKechnie 2005) пореде са имплицитним учењем језичке граматике, уочавајући да неке форме уметничке игре имају имена, тј. развијен „речник”, као на пример, класичан балет који се служи називима као што су *plié, attitude, fondué* или на пример, фламенко: *marcaje, llamada, remate...* (Vukadinović 2019). С тим у вези, у објашњавању народних игара на самом теренском раду могла сам чути различите термине, као што су *трокорак, шетња, заплет, оплет, маказице* и друге називе. С обзиром на то да народне игре, бар код нас још увек, немају унапред утврђен „речник”, он се састоји од вокабулара и граматике – система структуралних образаца покрета. Познавање вокабулара (термина) и граматике (структуре) који користе уметнички руководиоци у салама приликом учења образаца игре, односно кореографског обрасца, има важну улогу код играча у тренутку учења и памћења кореографског дела. Из тог разлога наредних неколико редова посвећујем структури традиционалних плесова како се развијала у свету и код нас.

Најпре се поставља питање: шта претходи структурисању елемената? Да би се дати елементи свесно опазили и структурисали у уму извођача потребно је имати и појмовно знање о њима. Важно је познавати и њихову синтаксу (правила по којима могу бити спојени заједно у форму мотива, фразе, веће форме, и читавог дела) како би се формирала идеја целине (Маријан 2012: 134). Идеја целине омогућава јасно сагледавање свих параметара унутар ње, односе међу њеним елементима, као и успостављање равнотеже међу њима. Приликом сагледавања/гледања целине кореографске композиције, или обрасца игре у извођачевом менталном простору стварају се хијерархијске структуре плесних/кореографских елемената. Они се потом групишу у смисаону целину – структуру целине. Овакво обједињавање покрета у структурални плесни образац је важно у моментима учења, препознавања и памћења играча. Наиме, према теоретичарки Лизбет Торп основни модели плесних образаца се препознају помоћу понављања (Torp 1990). Иако је ауторка овде мислила на структуру плесних образаца и њихов понављајући образац, у ширем контексту могуће је и тумачење да се услед понављања и вежбања структуре

плесног обрасца он тако памти и даље препознаје у плесној меморији. Управо познавање структуре плесних образаца помаже плесачу у идентификовању структуралних јединица плесног текста, помаже у педагошком процесу учења и подучавању плеса, ствара могућност употребе специфичног плесног метајезика који разграничава плес од других значења изражајности као што су музика и говор (Giurchescu & Kröschlová 2007: 21–52).

Једно значајно концептуално тумачење у вези са разумевањем структуре плесног обрасца дала је и антрополог А. Кеплер (2001), која је рекла да је структура „емска” – и да је заснована на концептима покрета који чине упориште у традицији покрета (Kaerpler 2001: 51). Другим речима, структура није заснована на идеји посматрача о различитости покрета, што је „етско” питање, већ се конституише одређеним системом знања њихове хијерархијске структуре (Исто). Овакво тумачење своју апликативну сврху ће пронаћи у каснијем раду, када будем писала о епизодичкој меморији, као градивној меморији дугорочне меморије, која се несумњиво рефлектује на значај и брзину меморисања новог кореографског материјала, односно кинетичке димензије код играча народних игара.

Иако се у раду нећу бавити детаљно структуралном анализом кореографије народних игара, наредних неколико редова посвећујем историјско-теоријском развоју структуралне анализе традиционалних плесова, јер сматрам да разумевање а потом и препознавање структуре плесних образаца може да помогне у процесу њиховог памћења самим плесачима. До ове претпоставке дошла сам анализирајући свој теренски рад и разговоре које сам водила са испитаницима, не само приликом теренског рада већ дужи низ година уназад, а који су ми омогућили увид у стање у пракси, односно у (не)познавање структуре играчких образаца и кореографских дела. Испоставило се да би, према сведочењима, неколицина мојих саговорника структуру играчког обрасца могла да повеже у својој кинетичкој меморији са познавањем назива играчких образаца, под условом да за сваки знају како се зове, а не структуру обрасца за музичку подлогу, односно музичку меморију, коју припевавају у себи или наглас приликом подсећања играчког обрасца.²⁰

²⁰ Као проверу моје почетне тезе, питала сам своје саговорнике да ми током разговора изведу по свом избору неки играчки образац и да га именују. Већина њих није знала да ми каже назив играчког обрасца, али је знала да отпева јасно и прецизно мелодијско-ритмичку пратњу тог играчког обрасца и тако изведе од почетка до краја образац по свом избору. Веома слична ситуација се одвија свакодневно у сали, када млађи играчи питају старије играче да им објасне неки играчки образац. Неретко ће старији играчи питати млађе да им, ако могу, отпевају мелодију тог обрасца и тако их подсети на структуру играчког обрасца који треба да им покажу. То не значи и да, уколико би знали називе играчких образаца, не би припевали мелодијску конфигурацију тог

Спорадично освртање уметничких руководилаца на структуру играчког обрасца у методолошком раду са играчима у сали (када се показују и обрађују појединачни играчки обрасци и покрети) још један је разлог зашто ћу наредне стране посветити општој структуралној подели играчких образаца у народним играма.

У овом поглављу изнећу основна начела и поделе које су усвојене у светској етнокореологији са паралелом у српској етнокореологији и указаћу на то шта се данас користи у пракси.

Први покушаји да се покрет структурише, почетком XX века, били су на основу његове динамике, степена интензитета (напето – опуштено, снажно – слабо, тешко – лако, наглашено – ненаглашено), брзине, темпа и временског трајања и просторне експанзије, који чине елементе ритма и структуре покрета (Maletić 1983: 20). Структуру покрета према његовом току установио је почетком XX века плесни уметник и теоретичар Рудолф Лабан (Rudolf von Laban), који је објаснио две различите димензије тока покрета: слободни и везани ток покрета. Слободни покрет се развија услед убрзања (трчање, замах, окретање око сопствене осе, нпр. у клизању и друго) и често постаје покрет ван наше контроле, којем је потребно време да се заустави. Везани ток покрета је супротан слободном. Ми њиме вољно управљамо и можемо га у свакој фази без потешкоћа зауставити или прекинути (Исто).

У етнокореологији истраживање плеса почиње да се развија кроз мисао о структуралној анализи плесне структуре, најпре у источној Европи, где је плесна традиционална пракса средином XX века још увек била живи феномен (Giurchescu 2007: 3).²¹ О прецизној кинетичкој формули први су писали мађарски етнокореолози Ђерђ Мартин (György Martin) и Ерно Пешовар (Ernö Pesovár). Као пионири у овој научној области (1950. године) они су указали на то да је најмања недељива целина плеса покрет који се у аналитичкој анализи одређује као кинетички (моторни) елемент. Иако је он

обрасца. Ово питање свакако захтева нова и другачија истраживања од оног који је реализован за потребе ове студије.

²¹ Епистемолошки посматрано, европски фолклор има своје корене у романтизму, када се тежило успостављању националног идентитета и креирању, успостављању националних држава које су основане крајем XIX века. У источноевропском „социјалистичком блоку”, државе су културни фокус усредсредиле на национални карактер и древно порекло њихове традиционалне културе. Тако је истраживање фолклора добило институционалну подршку (Syllabus 1974).

недељив, фазе се могу поделити унутар ове целине, као што се у лингвистици недељиве целине могу поделити на фонеме (Martin and Pesovár 1961: 1–25).²²

Теоретичарка А. Кеплерова неколико деценија касније најмање недељиве целине у плесном обрасцу назива кинемама, које се препознају као контрастирајући елементи код људи у одређеној плесној традицији (Kaeppler 2001: 51). Такође, наставља почетну теорију о структури покрета и износи мишљење да иако кинеме саме по себи немају значење, оне су основне јединице на којима се гради плес одређене традиције, док су морфокинеме, према њиховом опису који даје Кеплерова, еквивалентни значењу кинетичког елемента који сами по себи имају значење покрета у структури система покрета, изузимајући наративно или сликовито значење (Исто).

Структуралну анализу плеса као неко опште полазиште при истраживању и анализи плеса и покрета начинила је почетком 60-их година XX века студијска група састављена од претежно европских етнокореолошких научника. Поделу плеса на његове структуралне елементе, ближу природним наукама, група етнокореолошких научника која је интензивно на томе радила 60-их година XX века, 1974. године објављује у тексту „Темељи за анализу структуре и форме у фолклорном плесу: Силабус” („Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: a syllabus”). Она је техничке термине битне за структуралну целину плеса представила на вертикалном нивоу. Поделила их је у две групе:

1. мале структуралне целине (елемент, субмотив, мотив), објашњавајући сваки елемент који чини ову групу засебно;²³
2. веће структуралне целине (фраза, одсек, део, тотус), у којој објашњавају појединачно сваку већу структуралну целину плеса (Syllabus 1974).

На домаћој научној сцени, скоро четири деценије пре него је група научника утемељила структуралну целину плеса, на научном скупу ICTM-а 1974. године, сестре Јанковић су се бавиле структуром народних игара на подручју Југославије, укључујући и

²² До ове поделе дошли су анализирајући мађарски традиционални плес. Они сматрају да једино увидом у целину саставних делова плеса основна конструкција плеса може бити откривена.

²³ Појединим елементима вратићу се спорадично током целог рада, који су битни за меморију плесача и њихово препознавање пре кореографског рада.

анализу покрета.²⁴ Главне тежње су им биле да на најприступачнији и најлакши начин пружи све елементе који улазе у састав орске игре, да игру обухвате свестрано и потпуно са највећом могућом тачношћу, да систем описивања буде довољно еластичан за разне типове орског предања и, што је од свега најбитније, да тај систем одговара природи и карактеру наших народних игара (Јанковић 1952: 15). Тако, сестре Јанковић *корак*, односно *покрет*,²⁵ дефинишу као свако помицање у простору. Ако је ступање у исто место или промена ноге у месту, онда то није корак. Међутим, из данашње перспективе, знамо да постоје многобројни играчки обрасци на нашем простору који се састоје од играња у месту и које данас као такве називамо *корак*. Такође, сестре Јанковић даље дефинишу различите врсте корака у улози играчког вокабулара - обичан корак, корак без привлачења, корак са привлачењем, корак са предњим или задњим привлачењем, укрштен корак, предње укрштање, задње укрштање, подскок, корак са подскоком, скок, лак корак, наглашен корак, корак са задржавањем, избацивање ноге, забацивање ноге, кружење ноге, кораци са набијањем, кораци са „врцањем” (Јанковић 1934: 8).

Следећа већа структурална целина од корака коју сестре Јанковић издвајају јесте *обрасци*, који по њима садржи основне кораке игре и главне правце кретања у најкрупнијим *потезима* (Јанковић 1934: 10). Такође, сматрале су да је приликом описивања обрасца потребно јасно и одређено показати ком „кореографском типу” народна игра припада. Зато за сваку игру дају типски образац по коме се она изводи, односно упућује на њеног типског представника и на друге сличне игре.²⁶ Према савременом етнокореологу Селени Ракочевић, *обрасци покрета/корака представљају „celovite i zaokružene konstelacije koje se, u tradicionalnoj igračkoj praksi, kroz evolutivne kompozicione procese, ponavljaju neodređen broj puta tvoreći pojedinačno izvođenje određene igre”* (Rakočević 2011: 37). У

²⁴ Требало би истаћи да су оне биле пионирке у том начину посматрања народних игара, обраћале су пажњу на сваки сегмент који је у вези са народном игром, а које и данас многе етнокореологе заокупира.

²⁵ Термини *корак* и *покрет* у литератури и пракси имају сличну судбину као и термини *игра* и *плес*. Уколико разговарате са играчима народних игара, они ће се служити термиолошком одредницом *корак*, а термин *покрет* се користи у сферама уметничког, класичног, модерног плеса итд. У литератури, *покрет* је најмања недељива целина плеса, али се често може наћи дефиниција *корака* која одговара појму *покрета*, као што је то случај код сестара Јанковић.

²⁶ У књигама сестара Јанковић дата је играчка структура, односно тип игре. То је при учењу игара прва помоћ да се игра схвати у целини – типски; касније, то је подсетник на тип игре. При наредном раду, типски образац служи за класификовање и систематизовање игара. Помоћу типског обрасца се лако уочавају сличности и разлике између појединих примера *истога или сроднога типа*, било да се игре посматрају историјски, било географски (Јанковић 1952: 16).

² етнокореологији у Србији су поменути обрасци добили ширу употребу као *играчки обрасци* (према Васић 1997: 266), који је преузет као термин од поменутих сестара Јанковић, ² а ова синтагма је потом у научном дискурсу модификована у *обрасце покрета/корака* (према Ракочевић 2011: 37).

Иако су књиге сестара Јанковић написане у међуратном периоду, и даље су врло актуелне у српској етнокореологији и користе се као основна литература ³ у *културно-уметничким друштвима*, али и у научне сврхе. Често се њихова терминологија за кораке може чути у процесу учења кореографије народне игре без обзира да ли се она спроводи у аматеризму или професионализму. Такође, велики број стваралаца кореографија народних игара данас користи њихов систем записивања народних игара, јер је прилагодљив за ширу употребу и није уско стручан.²⁷ Моји саговорници на терену, међутим, неретко *корак* поистовећују са *играчким обрасцем*, што свакако није доследно и правилно коришћење терминологије коју су поставиле сестре Јанковић у својих девет објављених књига са називом „Народне игре”. Такође, данашњи кореографи и теоретичари који се упусте у тему структуралне анализе народних игара имају најчешће различите и неусаглашене поделе и ставове по питању структуре традиционалних народних игара. Свакако, непклапање у терминолошкој употреби постоји и треба радити на томе да се она усагласи и једнако употребљава у теорији и пракси. Ипак, вокабулар који се користи за поједине кинетичке покрете, као што су називи наведени на почетку овог потпоглавља, *трокорак*, ¹ *маказице*, *поскок* и други, имају своју универзалну и једнозначну употребу у пракси *културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори*, као и у *Ансамблу народних игара и песама „Коло”*, чиме *се* свакако олакшава процес учења и даљег памћења плесних образаца и појединих кореографских делова.

С друге стране, објашњење техничких термина за структуралну целину плеса коју је етнокореолошка група 1974. године образовала остало је потпуно непознато и непримењено. Да ли је препрека томе што је ова „азбука” плеса написана на енглеском или што су структурне јединице плеса извучене као општа поља свих традиционалних плесова

²⁷ Потребно је истаћи да су њихове анализе и системи записивања народних игара врло драгоцени данас (у то време далеко испред свог времена у етнокореологији као науци), а драгоцено је и то што за сваку народну игру постоји музички запис. Захваљујући томе, данас можемо веома прецизно реконструисати традиционалну игру на сцени уз помоћ њихових јасних, прецизних и детаљних записа.

у Европи, па нису примењиви на појединачне традиционалне плесове, конкретно народне игре на нашем подручју, остаје да се разматра на неком будућем научном округлом столу на овим просторима.

IV УЧЕЊЕ ПЛЕСА

1. Теоријски оквири учења плеса

Учење, уопштено говорећи, јесте когнитивни процес путем кога се стичу знања, вештине, навике, односно разна искуства важна за прилагођавање и опстанак. Он изазива релативно трајну промену личности и понашања претходним искуством (Милојевић Апостоловић 2012: 59). Постоји неколико модела учења: ³² класично условљавање, инструментално учење, учење увиђањем, учење по моделу, сензитизација и хабитуација, док се према садржају учење дели на: моторно, вербално и перцептивно учење (Исто).

⁶ Кроз историју, дидактичари су одувек велику пажњу у својим истраживањима посвећивали проблематици обучавања, односно методама и принципима од којих би



требало поћи и којих се треба придржавати у било ком процесу и фази обучавања. То је и разлог великог броја теорија и поставки којима се желело поставити једно универзално правило или „шема“, по којој би се процес обучавања одвијао од свог

почетка до краја, али су сви напори остали без већих резултата (Јоцић 2009: 157). Сва понуђена решења и покушаји да се формира једна универзална метода остале су у домену једностраних приступа у којима у обзир није узета сложеност и вишедимензионалност подучавања плеса који произилази из више фактора (разлика у узрасту, способностима, садржајима наставе, врсти наставне активности и сл.).

На самом почетку када се говори о учењу плеса, најпре треба одвојити подучавање плеса од учења плеса. Подучавање ставља фокус на учитеља плеса, неког ко уме да плеше. Он/она има групу која прати његове/њене инструкције (Nilsson 1991: 279). Са друге стране

процес учења поставља акценат на „објекат”, односно плесача. Он/она узимају учешће у учењу. Поентирање овог раздвајања јесте да плесач може учити без тренера, док тренер не може подучавати без ученика (Исто). Из данашње перспективе, овакво децидно раздвајање може се ублажити, јер методе за учење плеса су многобројне, од медијске, сајберпростора, друштвених мрежа, учења на даљину путем Скајпа, онлајн преноса, конференција и семинара, књига и приручника, преко анализе покрета уз помоћ лабанотације.²⁸

У етнокореолошким научним јединицама постоји неколицина радова посвећена проблематици учења, вежбања и извођења кореографије традиционалног плеса. Румунски етнокореолог Лиз Мелиш бави се методологијом учења кореографије традиционалних плесова. Она учење и перцепцију плесног обрасца представља као сет знања који доводи у паралелну везу са плесним речником или језиком (Mellish 2013), а која се стиче годинама искуства. О значајном сегменту плесног искуства приликом учења пишу и мађарски етнокореолози Јанош Фугеди (János Fügedi) и Ласло Фелфелди, који се баве плесном компетентношћу и плесним знањем које се стиче приликом учења и искуством, али и менталном представом плесног обрасца и покрета, значајном у тренутку учења плеса (Fügedi 1999; Felföldi 2002). ²⁸ О томе ће бити више речи у даљем тексту.

У домаћој етнокореологији до сада су објављени радови који се баве учењем народних игара на дејем узрасту у основнообразовним институцијама и културно-уметничким друштвима (Јанковић 1937, 1971; Котуровић 1956; Ђурић и Стијеповић 1976). Ипак, ова поља остају недовољно развијена у етнокореолошкој области, па се методи учења кореографија народне игре морало приступити из угла сродне и несродне научно релевантне литературе.

Највећи број радова, студија и истраживања о учењу и вежбању плеса може се наћи у литератури когнитивних наука о плесу, антропологији плеса, литератури за физичко васпитање, која, за разлику од претходно наведених, систематски и методолошки поставља оквире како се учи и вежба покрет у различитим плесним праксама. Ове науке расветљавају

²⁸ Питање које поставља себи и својим читаоцима шведски етнокореолог Метс Нилсон (Mats Nilsson) јесте: да ли се плес заиста може учити из књига или је ипак неопходан учитељ? У тражењу одговора дошао је до сазнања да је у неким примерима могуће учити технику плеса, док се у другим пружа могућност учења мелодије и текста на које се затим изводе покрети (Nilsson 1991: 282). Друге књиге указују да је плесачу неопходан учитељ, тј. показивање плеса од стране неког ко то добро изводи на плесном подијуму и ко зна да пренесе тај осећај „уживања у покрету” (Исто).

теме као што су разумевање сазнајних процеса, начин креирања и памћења одређене секвенце покрета и откривање сензомоторних модалитета и процеса који учествују у креирању и извођењу кинетике, односно покрета (Hagendoorn 2003; Downey 2005; Јоцић 2009; Calvo-Marino 2010; Puttke 2010; Kirsh 2011; Hanna 2015). Тако, теоријску базу коју пружа когнитивна наука у области плеса из угла учења плесног обрасца (Puttke 2010; Kirsh 2011; Vukadinović 2019), укључујући одређене релевантне факторе (експертиза плесача, ментална репрезентација покрета и друго), била је од значаја за изналажење појединих одговора на питања шта се и на који начин учи.

Убирајући плодносна истраживања која су спроведена у наведеним наукама са акцентом на учење, вежбање а потом и памћење плесних образаца, проузроковали су и моје даље удубљивање у литературу која се бави организацијом и процесирањем покрета у мозгу плесача, као основног органа заслужног за памћење, са теоријске основе. Међутим сазнања која сам добила из ове научне области, остају највише као информативни подаци у овом раду, да се не би удаљила од своје теме која је првенствено окренута изучавању кореографских пракси из домена друштвених наука.

Ипак, вредно је поменути да неурокогнитивни научници усвајање плеса код плесача објашњавају као способност координиције нашег тела да „руководимо” са безброј могућности покрета. Основно теоријско полазиште које ми је помогло у овом делу рада, а тиче се методолошког приступа учењу плеса, јесте указивање на „огледање” неурона који своју апликативну методу проналази у имитативној техници учења плеса. У тој теорији предњачи ауторка Беатрис Калво-Мерино (Beatriz Calvo-Merino) која наглашава разлику између „неуронског огледања” („neuron mirrors”), које је под утицајем претходног плесног искуства особе, тј. експертизе извођача (Calvo-Merino 2010: 153–177). Обазривим коришћењем теоријских извода из ове науке у даљем раду додирнуто је подручје неурокогнитивне науке у области плеса, ² односно, учињен је покушај примене неуронаучне терминологије у етнокореолошком дискурсу, чиме је омогућено њихово сагледавање кроз процес учења, вежбања и памћења кореографије народне игре.

Прави раритет на домаћој научној сцени, у погледу учења плеса, чини литература теорије и методике плеса која се детаљно и систематски бави покретом у плесу, методама његовог трансфера, укључујући процес учења и народних игара (Kostić 2001; Јоцић 2009). Истраживањем процеса учења и моторног извођења у различитим плесним праксама од

латинских плесова, балских, спортских, али и традиционалних, произашле су опште законитости у обучавању плеса (Kostić 2001, Јоцић 2009).

Инкорпорирање резултата из ове литературе у етнокорееолошке радове до сада се није десило. Разлог томе је вероватно што су научна истраживања у домаћој етнокорееолошкој литератури посвећена већ поменутиим структурално-формалним односима музике и плеса и њеној анализи, питањима плесне и музичке традиције и њеног преношења на сцену, питању контекстуалног позиционирања сценског извођења и многим другим темама, док су радови који се баве процесом припреме кореографије, радом у сали са плесачима и њихово вежбање кореографије са усмерењем на моторичко учење и вештину у мањини или их готово ни нема. Тако, зашавши у до сада потпуно непознату литературу домаћој етнокорееологији, повезала сам процес учења, вежбања, али и припреме тела плесача за одређене физичке, мишићне и моторне напоре са плесном литературом заснованом на интердисциплинарним радовима физичке културе. Ова литература расветљава поље методолошког поступног учења кинетике у плесу, раздвајајући их у фазе, а потом и вежбање тих покрета. Важно је напоменути да се веома ретко аутори у овој области баве крајњим резултатом, односно сценским приказом, јер основа ових теорија јесте – како се учи и увежбава покрет – кроз умрежавање теоријских сазнања са другим научним гранама (антропомоторика, биомеханика, медицина и друге). Тако добијени резултати представљају се упоређивањем плеса са другим спортским дисциплинама у којима је покрет примаран (нпр. ритмичка гимнастика), док у овој студији анализа кореографије народне игре прати поступак од прве пробе до првог сценског извођења.

С обзиром на то да се плес у литератури за физичку културу објашњава као једна од низа спортских дисциплина, али пре свега покрет који се учи и вежба, самом процесу се прилази на један другачији начин. Ова литература пружа увид у етапе кроз које пролази тело плесача једнако током учења и вежбања плесног покрета (Kostić 2001; Јоцић 2009). Отуда, на самом почетку овог поглавља изнећу опште методолошке смернице које за квалитетно учење и извођење покрета у плесу предлаже група поменутих домаћих аутора, да бих потом методолошки приступ разложила на технике које се најчешће јављају у процесу учења међу плесачима традиционалних плесова.²⁹

²⁹ Интересантно је позиционирање учења традиционалног плеса у овој литератури на исту раван са учењем, на пример, латинског плеса или ритмичке гимнастике, чиме се указује на примарно дефинисање и методологију

На самом крају овог потпоглавља који има за циљ изношење теоријских оквира и приступа у различитим литературама са тенденцијом њиховог умрежавања, потребно је истаћи да сам теоријску базу о учењу и вежбању покрета црпила и из области антропологије плеса, која се односи на улоге у колективу значајне за функционисање групе приликом учења, вежбања и извођења, али и технике учења и вежбања кореографисаног покрета, најчешће заснованим на изучавању различитих традиционалних плесних пракси. Основно питање које се јавља у овој литератури јесте визуелизација, перцепција и „први покушај” извођења покрета, где су аутори узели у обзир да утицај на то како ће изгледати први покушаји извођења покрета имају неки други фактори, попут година искуства самих плесача, као и то каквом се методом показивања служе тренери (Martin 1985; King & Davidson 2004; Downey 2005; Hamera 2011; Kirsh 2011).

Према антрополозима плеса, учење плеса, или како Дуња Њаради и Егил Бака (Egil Bakka) то називају – „шегртовање” (термин преузет од антрополога Жане Лејв (Jean Lave) и Етјана Венгера (Étienne Wenger) – јесте најчешћи облик недидактичког учења који се спроводи међу играчима (Њаради 2018: 83). Шегртовање представља један комплексан модел учења, који укључује друштвену партиципацију и интеракцију, посматрање и имитацију, и укључење свих чула у процесу. Он представља један комплексан приступ, од учења појединачних елемената који се јављају током плеса, попут скока, доскока, окрета око сопствене осе у чучњу, учења како да плесач падне а да се не повреди, успостављања једнакости колектива, усаглашавања индивидуалаца и нових плесача у колективу, до тога како се учи кореографија у целини и друго, да би се то све припремило и извело на сцени (Kostić 2001; Downey 2005; Bläsing, Puttke & Shack 2010; Kirsh 2010; Hanna 2015). Даље, шегртовање није само образовни контекст у којем ученици стичу техничко знање, већ је образовна средина у којем се светоназори, етичке и моралне вредности (повезане са радним, класним или родним идентитетима) обликују као део процеса учења (Њаради 2018: 84), који се пресликава и на атмосферу учења, вежбања, памћења и извођења кореографије народних игара.

учења и вежбања покрета као таквог (Kostić 2001). У овој литератури акценат је на мерењу амплитуде покрета доњих и горњих екстремитета, односно целог моторичког апарата, без детаљнијег сагледавања других фактора који могу утицати на такву дистрибуцију покрета. У досадашњим резултатима истраживања су рађена на групама апсолутних почетника у плесу и оних који имају вишегодишње искуство у извођењу плесних покрета.

Сви погледи о учењу плеса из различитих теоријских оквира оправдавају и почетну тезу у овом поглављу – да је универзални систем за подучавање плеса од прве пробе до првог сценског извођења немогуће уоквирити. Међутим, основне етапе у методологији учења како плеса, тако и кореографисаног плеса без обзира на плесни правац (класичан, традиционални, савремен), успели су да се изнађу, те њима посвећујем наредне странице овог рада.

2. Методологија учења плеса³⁰

Многи аутори који се баве методологијом учења плеса прилазе опширно како би објаснили како научити плес. Већина тих радова усмерена је на позицију стопала и учење корака у основи, са тенденцијом да се постави шта је исправно а шта погрешно у методологији учења плеса (Nilsson 1991: 282). Аутори тих приручника су најчешће учитељи чији су афинитети усмерени ка професионалним стандардима (Nahachewsky 2012: 124).

Обучавање плеса, у зависности од основних карактеристика, технике, психофизичких својстава ученика, може почети понављањем елемената технике у целини, а да се затим настави рад на детаљима моторне вештине; или се од почетка обучавају делови кретања (фразе и мотиви), који се спајају постепено у целине (одсеке и делове) – Јоцић 2009: 158.³¹

У методолошкој плесној литератури за учење покрета и плеса издвојено је неколико битних тачака: психофизичка припрема ученика; најављивање и постављање новог задатка ученицима са неопходним мотивационим импулсима; показивање и објашњавање задатака; практичан покушај ученика; уочавање грешака или одступање од задатка и неопходне корекције; учвршћивање знања и побољшавање резултата; проверавање, констатација извршеног рада и утврђивање достигнутих нивоа психофизичких

³⁰ Методологија је скуп метода, поступака, део педагогије који изучава методе рада у настави (Речник српскога језика 2011: 690).

³¹ У свим случајевима ради се и на деловима и на читавој структури кретања. Овај рад траје све док се не формира структура кретања, односно моторна вештина у целини, са довољно усавршеним основним елементима (Јоцић 2009: 158).

способности (Јоцић 2009). У књизи „Ples – teorija i praksa“ (2001) ауторка Радмила Костић врло јасно износи методе за учење и усавршавање технике плеса: *говорне методе* (метода „живе“ речи, метода разговора, метода објашњавања, учење текста у народним плесовима који се изводи уз песму и говорне инструкције); *методе показивања* (непосредно и посредно); *методе учења* – вежбања (синтетичка метода, аналитичка метода, комплексна метода, метода такмичења и метода програмираног учења). Ауторка даље учење плеса посматра према *садржају* који се најчешће остварује кроз моторно учење, усвајање вештина, покрета и слично. Процес усвајања вештине се одвија у три корака или етапе: узор демонстрира вештину (руководилац ансамбла, кореограф показује покрет, плесни образац, технику, стил); вежбање – вежба и понављање с временом утичу на то да покрети постану прецизнији, опуштенији и складнији;³² добијање повратне информације, тј. резултата – квалитетно извођење кореографије народне игре у колективу, а потом и на сцени (Kostić 2001).³³

Слични примери се могу наћи и у другим плесним праксама. Тако, канадски етнокореолог Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky), како би појаснио методологију учења првенствено украјинског традиционалног плеса, а потом и увео општу методологију учења традиционалног плеса, води се описом Емила Рета (Emil Rath), који је методолошке основе учења традиционалног плеса изнео на примеру традиционалног плеса полке. Своју наставну технику Е. Рет објашњава врло детаљно: он предлаже да се све плесне вештине требају учити у три етапе – објашњење и демонстрација, покушај и испољавање, а затим вежбање (Rath 1943 [1939]: 13–14). Ове етапе даље се могу категоризовати у три технике: учење – *визуелна представа, имитација и репетиција*. Такође, могу се тумачити и као део микроплана у методолошком смислу, односно тако да се односе на учење појединачног плесног обрасца који се испољава у овим етапама, па када плесачи савладају и овладају њиме, прелази се на учење следећег плесног обрасца. Детаљније о свакој етапи биће речи на наредним страницама.

³² Процес вежбања се остварује подједнако и на индивидуалном и колективном плану, кроз усаглашавање и постизање „заједничког сата“.

³³ Објашњење како се ови теоретски обрасци реализују и на самом терену, односно у процесу од прве пробе до првог извођења кореографије народних игара, следи детаљније у делу „Од сале до сцене“.

Методологија учења плеса посматрана из угла антропологије плеса објашњава се тако да је учење блиско повезано са покретом и индивидуалним искуством, темпераментом, менталним и емоционалним особеностима, чему неки теоретичари приступају тако да се то осликава као немогућност да сви плесачи уче једнако квалитетно на истом методолошком приступу (Martin 1983: 24). Подела блиска описаној методологији учења плеса може се уочити у ¹ салама културно-уметничких друштава (КУД) у Србији и дијаспори и сали Ансамбла „Коло”. Она се даље разграђује и односи се на поделу у раду на „високе” и „ниске” играче.³⁴ На овакву поделу по групама утицала је и организација репертоара који се увежбава за јавно представљање и која се дели на „високе” и „ниске” кореографије народних игара.³⁵ Виђење плесног ансамбла на овај начин, води и ка одабиру будућих плесача на аудицији, у зависности од постављеног репертоара: да ли се више изводи тзв. „ниски” или „високи” програм.³⁶ Таква категоризација ансамбла захтева и другачије техничке вештине учења и вежбања програма код извођача. Често се у круговима играча народних игара може чути да су „ниски” играчи бољи техничари од „високих” и да су много спретнији у извођењу бржих и „ситнијих” покрета, затим окрета око своје осе, тзв. пируете, уколико је потребно да се изводе у чучњу (нпр. кореографија „Игре са Старе планине”). Међутим, и у овој подели не постоји увек јасна разлика ко по висини припада једној или другој групи. Највећи број играча на терену и у салама КУД-ова и сали Ансамбла „Коло” јесу „средњи” играчи који морају знати да изведу цео програм и имати развијене извођачке вештине једнако као „високи” и као „ниски” играчи, што знатно утиче, према њиховим речима, на процес кинетичког и просторног памћења једне кореографије.

³⁴ Овакву поделу је још давно предложио Рудолф Лабан, који је сматрао да се сви плесачи деле у групе, као што се певачи деле на сопран, тенор, бас и др. Узимајући у обзир њихово физичко и психичко стање, поделио је плесаче на „високе” и „ниске” и сматрао да у складу са тим треба формирати и методологију рада (Martin 1983: 24). Ова методологија нашл¹а своју апликативну сврху међу руководиоцима играча и у аматерским културно-уметничким друштвима у Србији и дијаспори, и у Ансамблу народних игара и песама „Коло”.

³⁵ Оваквом поделом кореографија на „високе” и „ниске”, поред основних обележја (игра, музика, песма, обичаји, костим), жели се публици указати и на антрополошки моменат. Па тако, на пример, кореографије које приказују традиционалну играчку праксу западне Србије, Косова, Шокачке игре и др., према демографским подацима које је забележио Јован Цвијић о етничким групама у Србији (1992), изводи „висока” екипа, а кореографије које приказују игре из источне и југоисточне Србије изводи „ниска” екипа.

³⁶ Кореограф Бранко Марковић био је познат по томе да на аудицију народних играча у Академско културно-уметничко друштво „Бранко Крсмановић” могу доћи углавном високи играчи, без обзира на пол, јер је његов програм највише гравитирао ка приказивању играчке традиције Црне Горе, БиХ, Хрватске, Војводине, те игрању Руговске игре, а изузетак су чиниле кореографије које приказују играчку традицију Македоније, Врања и источне Србије.

Поред ове поделе, у пракси се могу срести и поделе учења кореографија по половима, на мушке и женске, али много ређе од учења у мешовитом саставу.³⁷ Теренско истраживање које ће бити приказано у овом раду у поглављу „Од сале до сцене” указује управо на ову праксу, одвојено вежбање мушког од женског Ансамбла.³⁸

Према свему до сада наведеном, могуће је поставити универзалну методологију учења плеса, али специфичност плеса/кореографије чини да методологија учења буде зависна од средине и окружења где се плес/кореографија учи и преноси, чиме се теоретичари спортских наука и антрополози плеса удаљавају у својим полазним теоријским базама о методологији учења плеса.³⁹ Ипак, на основу свог дугогодишњег искуства у аматерским ансамблима и теренског сведочења у професионалном ансамблу, могу рећи да се све до сада наведено из теорије и методике плеса више или мање доследно спроводи у салама аматерских ¹ *културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори*, Ансамблу „Коло”, ² *али и на Катедри за етномузикологију и етнокореологију Факултета музичке уметности*.⁴⁰ На систематичност методологије учења плеса не утиче значајно подељеност играча по групама („високи” и „ниски”), по полу (мушки, женски), али методе које ће се користити у методологији учења плеса/кореографије зависи од многих других фактора, које даље могу утицати на формирање концепта *кореографска меморија*.

³⁷ Ова правила су се најчешће, у традиционалним, руралним контекстима, односно живој пракси на терену, прилично строго придржавала јер су укључивала родни идентитет и родне улоге у стварном животу. У рефлексним контекстима, међутим родне границе у импутираним културама нису толико релевантне и често су оба пола позвана да наступају у плесовима који су некада били специфични за род (Greenhill 1994: 99–113).

³⁸ Плесни покрети који доминирају у традицији југоисточне Нове Ирске ка вертикалној оси (Caeppler and Niles 1998: 482) значајно раздвајају стил између полова. Ови покрети су дефинитивно одраз „полне концептуализације” у региону. За мушкарце, извођење је физичко и духовно представљање које трансформише учеснике у нешто више од човека (Wolfram 2006: 115).

³⁹ Наведена литература за физичко васпитање у овом делу рада се највише бави методологијом учења плеса који је обликован за сценско приказивање, односно кореографско дело, за разлику од литературе у области антропологије плеса, која се бави учењем плеса као друштвеним феноменом. Из тог разлога, примена литературе теорије и методике плеса оправдава своје место у овом раду.

⁴⁰ Током студирања од школске 2005/2006. године, па и током периода када сам била предложена за сарадника у практичној настави на предмету Етнокореологија школске 2012/2013 године, била сам сведок методологији рада која се заснивала на теорији моторног учења плеса изнетих у литератури за физичку културу и васпитање, с акцентом на развој свести о структури плесних образаца.

2.1. Формална/неформална метода учења плеса⁴¹

Према вишедимензионалном начину учења плеса, изнетом на почетку поглавља, у српској традиционалној плесној пракси методе за учење кореографија и даље су у традиционалном оквиру *формалног* и *неформалног* начина преношења знања. Ове две методе (формална и неформална) коегзистирају најчешће заједно у тзв. „формалним” условима учења, у којима је структурисано учење програма, а одвија се у салама. Тренинг обично почиње класичним вежбама за загревање тела које су праћене секвенцама тестирања и повећањем виртуозности код појединаца (Mellish 2013: 130).⁴² У овој методи најчешће се користе вербалне инструкције и вербална анализа плесних образаца. На пример, инструктори плеса користе прецизно вербално описивање или називе плесних образаца и мотива уколико постоје (Nahachewsky 2012: 184). У тим ситуацијама ученицима значајно помаже познавање структуре традиционалних плесова или бар карактеристичних мотива и њихови називи према вокабулару који се користи (*трокорак*, *маказице*, *поскок* и друго) или према граматици, односно структури обрасца покрета (*власинка*, *шврљиг*, *велико коло*, *коло у три* и друго). Овакав начин преношења знања је најчешћи у ансамблима градских средина, према мишљењу румунске теоретичарке плеса Лиз Мелиш (Mellish 2013: 130), а од њега се не разликује битно ни начин учења и вежбања кореографије у српским градским културно-уметничким друштвима, па чак ни у Ансамблу „Коло”.

Формална метода често подразумева да су облици плеса који се уче на презентациони начин у урбаним срединама потпуно одвојени од партиципативног плеса, који је део друштвених догађаја у „традиционалним” (обично сеоским) срединама, а самим тим и формалних метода које производе „обучене плесаче” и који су повезани са градском плесном праксом (Њаради 2018: 82). Из тога произлази питање: који су то различити аспекти који се преносе у формалној плесној методи у односу на неформалну методу? Следећи став Велуре, шведски етнокореолог М. Нилсон (Mats Nilsson) даје експлицитне одговоре (Nilsson 1991: 283):

⁴¹ *Метода* представља уопште начин, поступак, односно скуп поступака, модел, образац по којем се врши нека делатност (Речник српског језика 2011: 689).

⁴² Концепту загревања у аматерском и професионалном ансамблу биће посвећено посебно поглавље у овом раду.

- школе и клубови (ансамбли, прим. М. К. М.) стварају сопствену, унутрашњу традицију;
- смањен је значај ритма;
- формација, обрасци, структура и путања постају један од важнијих аспеката;
- број варијација расте услед формација;
- импровизација постаје „непожељна”;
- „добро” и „лоше” се креира у самом извођењу;

Сви наведени аспекти се у овом облику испољавају и у преношењу плесног знања у српској традиционалној сценској пракси. Дакле, ако би се упустили у образложење појединачно сваке наведене ставке, то би значило да сваки КУД има свој креиран начин како се учи/подучава кореографија народних игара, изграђена према саставу колектива, њихове експертизе, старосне границе, родне опредељености и друго. Формација, плесни обрасци, структура и путања кретања уз помоћ које се формирају кореографске слике на сцени постају значајан елемент у кореографији, јер се уз помоћ њих ради на градацији и драматизацији кореографије као уметничког дела који се у том облику представља јавно пред публиком. Овакво учење постаје готово „неупотребљиво“ у „традиционалној“ средини на неком друштвеном догађају. Често се дешава да се нижу варијације истог играчког обрасца како би се добило на динамици кореографије, а импровизација постаје „непожељна”, јер поред тога што је већ све унапред музички и кореографски прорачунато да се уклапа у одређену минутажу кореографије (око 10 минута), основни постулат јавног извођења кореографије која се одвија у колективу, јесте уједначеност у извођењу. И на крају, у оваквим условима учења кореографије, формира се „добро” и „лоше” почев од ⁵⁸ **тога ко је добар а ко лош** играч, која је кореографија добра или лоша, састав и извођење кореографије категорише се као добро или лоше и слично. Најзад, у методи учења кореографије народне игре у српским градским ансамблима значај ритма се не смањује, већ напротив има веома битну и градивну улогу у процесу учења, вежбања, памћења и извођења кореографија народних игара, на шта ћу sukcesивно кроз цео рад указивати у вези са поменути процесима.

Супротно од ове методе је неформално плесно учење које се среће као методологија учења плеса у руралним срединама током друштвених догађаја или унутар породице и

укључује невербални кинетички трансфер кроз мимикрију или имитацију која резултира стварањем „природних плесача”. Таквом методом преношења знања ствара се наслеђивање, што Анка Ђурђеску (Anca Giurchescu) назива „богатство нијанси” регионалног стилизовања (Giurchescu 1961: 131), које се најчешће изгуби путем формалних метода учења плеса које се користе. Сличну ситуацију описао је и норвешки теоретичар плеса Егил Бака, где се традиционално утеловљење плесног знања стицало у наредним генерацијама управо употребом невербалне методе, учећи телесне технике и вежбање из традиционалних примера (Bakka 1999: 80). Међутим, такав систем преношења знања, који се једнако спроводи и у формалним условима, годинама губи од своје изворне форме, што ми је посведочио старији члан Ансамбла „Коло”, чији је отац био члан Ансамбла „Коло” у време прве директорке, Олге Сковран (1948–1965), те може да пружи генерацијско поређење. Он каже следеће:

Ако си ти био прва генерација на којој се постављала кореографија, ти добијаш све од информација и едукације, а шта добија следећа генерација осим моторичке информисаности, не добија причу о тој кореографији. Преношење с колена на колено, седмо колено ће имати 30–40% информација и са тим таквим информацијама он износи то на сцену. И питају се зашто је толика разлика у извођењу некад и сад? (В. С.)⁴³

Ипак, јасна граница која се повлачи између формалног и неформалног учења плеса може бити ублажена. Како румунска теоретичарка Л. Мелиш објашњава, чак и када су плесни покрети неформално учени, увек постоји узор, некатегорисана улога инструктора плеса. Ово може да буде члан породице, колега, пријатељ или рођак; разлика је у методама које се користе и удаљености (буквалној и пренесеној) између наставника и ученика. С друге стране, и формализована образовна средина никада не може у потпуности да

⁴³ Нешто слично је изнела и старија чланица Ансамбла „Коло” (А. М.) која сматра да је на самом почетку постављања кореографије народних игара потребно представити причу о одређеној кореографији млађим члановима, јер кад се она не преноси, према њеном мишљењу, губи се традиција у свим сегментима, од тога како се нешто изводи, до тога како се одређени делови традиционалног костима носе на сцени.

контролише и да обухвати целокупно плесно образовање. Често и формалне праксе обухватају разне неформалне методе (Њаради 2018: 82).

Питање које се увек јавља у овој „практичној комуникацији” је оно које се односи на то како се реализује „трансфер” знања и вештина извођења од учитеља према особи која учи. Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu), француски социолог, описује то овако: „[...] постоји мноштво ствари које ми разумемо само уз помоћ нашег тела, изван свесног стања, без могућности да то наше разумевање претворимо у речи. Најчешће, једино што можеш урадити је да кажеш 'гледај, ради оно што ја радим'" (Bourdieu 1990: 166). Слично овом ставу и наш етнолог Слободан Зечевић је писао да се „језиком покрета често може разумљивије изразити него говором... То је лакше осетити него ближе објаснити, пошто постоји мноштво ситних елемената који стварају одређени утисак” (Зечевић 1983: 7). Он даље наводи да то не може да осети свако већ само оне особе које имају моћ „читања” покрета, односно уочавања свих детаља који се покретом исказују и да виђено умеју да „проживе” – прихвате (Исто). На овој техници (имитативној) изграђен је често и трансфер знања у већини **културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори**, а неретко и у професионалном **ансамблу**. То свакако није случај само у српској плесној пракси, већ је то пракса која је преузета са терена као вид неформалног учења и тако уведена у салу, чиме је добила облик формалног учења плеса, а која се среће и у другим традиционалним културама плесног процеса учења сценске народне игре (Giurchescu 1961; Bakka 1999; Felföldi 2001; Mellish 2010).

Такође, питање технике којом се учи плес, јесте веома значајно за јасно постављање методологије рада, која се образује у складу са саставом ансамбла, или индивидуалних потреба сваког плесача. Из тог разлога, наредно поглавље ће бити посвећено основним техникама које се спроводе у процесу учења плеса.

2.2. Технике учења плеса⁴⁴

Не оспоравајући психофизиолошке аспекте учења моторних вештина у плесу, већина страних и домаћих аутора се слаже да је основна техника учења којом се служи сви

⁴⁴ Скуп свих поступака при обављању каквог посла (Речник српског језика 2011: 1292).

руководиоци ансамбла, без обзира да ли је у питању формално или неформално учење, аматерски или професионални ансамбл – имитација. У прилог томе иде и сазнање да се



кроз дуги период историје чувања традиционалних плесних култура, као и традиционалне музичке баштине и преношење музичких знања и вештина, вршило искључиво усменим путем – „с колена на колена”, односно – имитацијом. Ова техника учења се образује према опажању

(опсервацији) туђег понашања, односно тога шта други раде, што затим практикују и сами плесачи (Cross 2010: 185); то представља модел или узор.⁴⁵ То може подразумевати учење по моделу, подражавање или понављање туђег понашања, и идентификацију, поистовећивање са особинама и/или с унутрашњим стањем особе која је узор (Kostić 2001; Downey 2005; Јоцић 2009; Hamera 2011; Hanna 2015; Vukadinović 2019). Симултаном репродуковање туђих покрета често се наводи као најбржи и најпрецизнији начин учења.

Имитација је уобичајен начин у комуникацији покрета и није ограничена на копирање или појединачни когнитивни процес (Kirsch 2009), те је учење путем имитације јакo тешко објаснити. То је сложен процес који може омогућити развој сензорно-моторног система, а може такође бити од користи за подучавање, планирање одговарајућих часова плеса, извођење сета кореографских покрета (Kirsch 2009) или за повећање способности и вештине код самих ученика. Имитација зависи о учењу сета образаца који укључују аналогне и просторне способности (Hanna 2008: 496), а подлеже и понашању плесача које води складиштењу представа у меморији. Имитација захтева опсервацију која упућује на

⁴⁵ Мерлин Доналд (Merlin Donald), канадски психолог, позивајући се на основна начела Аристотелових тврдњи да људску врсту од нижих бића издваја управо учење на прву имитацију, сматра да је имитација једно од најосновнијих облика људске интелигенције (Donald 1991).

менталну репрезентацију, а која се заснива на понашању и складиштењу репрезентативне меморије (Исто).

Пионир у истраживању и откривању „паметних ћелија” односно неуронског огледања, Марко Јакобони (Marco Iacoboni), истиче повезаност когнитивног модела имитације, која подразумева социјалну психологију и функционално повезивање са емпатијом и склоношћу, и неуро научна открића нервних механизма имитације и емпатије (Iacoboni 2009: 653). Он каже да неуронско огледање решава проблем других умова (начин на који разумемо и приступамо другим умовима). Тај процес оправдава емпатију и разумевање између плесача и учитеља, плесача и плесача, и интеракцију плесача и гледаоца (Исто). Према научницима који се баве неурокогнитивним проучавањем плеса (Calvo-Merino 2010; Cross 2010; Hanna 2015), гледање и извођење покрета у плесу слично се детектује у мозгу плесача. Сличне мождане регије које чине систем неуронског огледања на исти начин се активирају када се посматра плес и када се изводи (Hanna 2015: 46).⁴⁶ Нешто слично је и путем експерименталне методе доказао и Стивен Кослин (Steven Kosslyn), који је дошао до података да се манипулисање визуелном представом одвија на исти начин као да се то дешава у реалном времену (Kosslyn 1994), односно у овом случају, у тренутку извођења кореографског дела.

Процес имитације (свесно копирање) јесте вештина која се најчешће користи у моментима усвајања плесних покрета, било да се ради у условима неформалног друштвеног плесања или на пробама, односно формалним условима. И један и други пример указују на појединачну опсервацију и на искуство онога који показује плесне образце, али и на искуство самих ученика.

Процес имитације се највише среће у формалном облику учења, који се реализује у сали (Mellish 2013). Имитација се обично остварује кроз улогу руководиоца играча / уметничког руководиоца / кореографа који тренира ансамбл и одржава квалитет извођења кореографије, осмишљава програм и недељни план радног времена (конкретно у Ансамблу

⁴⁶ Неуронске конекције између осета попут покрета, перцепције и когниције су информативно узајамни. Посматрањем покрета плесачи активирају сензорне и моторне аспекте мозга, особито ако желе и они сами да изводе покрет, што се ишчитава у левој хемисфери, док се у десној хемисфери обрађују детаљи покрета (Calvo-Merino 2008). Слика из мрежњаче која се ствара и обликује деконструише се у електронске сигнале који образују дати предмет, односно покрет (Fisher & Whitney 2014). Ове слике, представе поседују моћ да освоје пажњу плесача чак и када су фокусирани на нешто друго (Kandel 2012: 412).

народних игара и песама „Коло“).⁴⁷ Поред њих, који стоје углавном испред ансамбла, особе погодне за имитацију су и оне за које се сматра да су добри играчи у колективу па су узор млађим члановима у сали. Критеријум за одлучивање ко је добар играч зависи од особе до особе и шта жели да имитира од те особе (технику игре, стил, експресију, драматуршки доживљај, став тела у сали и на сцени са ношњом, однос према игри у сали и на сцени, однос према телу, према колективу, партнеру, итд.).

Истражујући румунску традиционалну плесну праксу, Лиз Мелиш према речима кореографа издваја основну карактеристику добрих плесача: плесач мора да има „музичко уво“, односно да има способност да разликује сваки музички звук и простор, да покрет изводи прецизно на музику (Mellish 2013: 142). Из приложених следећих цитата са теренског истраживања, јасно се види да су критеријуми код сваког играча понаособ различити када је у питању одређивање ко је добар играч, кога желе и шта да имитирају.

Ко је добар играч? Хм... тешко га је наћи, иако би ми сви требало да будемо добри играчи. Много је битно да особа има душу док игра. Сећам се извођења старијег играча Кола (Р. К.), јер сам плакала док сам га гледала како игра Тешкото са млађим момцима, такав став, зрелост, покрет и искреност у игри не може често да се види. Данас сви имитирају па и карикирају, не умеју да буду сами са собом, немају ту смиреност. (А. П.)

Био сам млад, али игра млађег колеге из Кола на концерту који сам гледао (Б. Д.) је на мене оставила јак утисак, да сам због њега желео да дођем и заиграм у Колу. Он је био мој узор за основну позицију ногу, руку, главе и став при пируетама. (Д. А.)

⁴⁷ У пракси аматерско културно-уметничких друштава, често се шеф ансамбла, уметнички руководицац подводе под име „кореограф“, иако он у суштини има потпуно друго значење. Али до овакве термиолошке употребе је дошло због задатака које једна особа мора да спроведе у ансамблу, а различите су природе, од тога да уиграва ансамбл, одлучује о уметничком програму и репертоару, или „подешава“ већ постојећу кореографију народних игара наспрам техничких способности свог извођачког ансамбла.

Мени је битно да гледам играчицу која је технички најпрецизнија, то су савети за доброг играча од старијих колега, које сам усвојила. (Т. В.)

Није ретко ни да се намеће имитација оних чланова Ансамбла који су доминантни у групи. Особа која је доминантнија у односу на друге чланове може водити ансамбл и управљати пробом, као и да диктира саме аспекте интерпетације извођења.⁴⁸

Следећа техника која се издваја у методологији учења плеса јесте *репетитивна* техника. Сваки покрет и секвенца покрета се понављају безброј пута све док временом не постане део плесачеве несвесне меморије (Mellish 2013: 135), односно када тело више не размишља о покрету. То се зове и *аутоматизација* компоненти моторне вештине. Мишићно-моторни опажај сопствених покрета постаје осећајна основа процеса даљег усавршавања и учвршћивања плесне моторне вештине. То значи да временом контрола покрета, уз ангажовање чула вида и других екстерорецептора, постаје у значајној мери непотребна.⁴⁹ Целокупну контролу преузима унутрашњи прстен управљања,⁵⁰ који функционише аутоматски, подсвесно (Јоцић 2009: 178). До ове фазе усвајања моторне вештине долази се након великог броја понављања у процесу учења, односно вежбања и зрелости играча.

Репетитивна техника има велики значај и у вежбању технички захтевних плесних елемената и постизању одређених плесних вештина. Када разматрамо улогу вештине и праксе у традиционалном плесу, видимо широк распон између оних традиција које захтевају висок ниво вештине и оних које то не захтевају. Према М. Магазиновић, „народна игра по форми је проста, по техници играчких покрета: корака, нагиба, обрта и скокова некад врло виртуозна” (Магазиновић 1932: 33).

⁴⁸ Истраживања у психологији музичког извођења која се односе на групно извођење могу се пренети и на плесни колектив. Она показују да је и пол важан чинилац, при чему су мушкарци генерално директнији у исказивању свог мишљења (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 204).

⁴⁹ Код нових играча у ансамблу често се може приметити да док играју за њих ново кореографско дело гледају у ноге старијих играча, покушавајући да своје извођење ускладе са њиховим.

⁵⁰ Унутрашњи прстен управљања покретом се, поред просте везе, састоји од унутрашње петље као дела повратне везе, која проводи информације из проприорецептора. Ове информације које теку овом петљом од проприорецептора омогућавају да се у сваком тренутку оцењује стање апарата за кретање, тј. положај у зглобовима, степен контракције мишићног апарата и напетости тетива, односно да се врши по потреби и процени стална сензорна корекција покрета. Унутрашњи прстен управљања реализује и извршни део моторног програма, односно омогућава поред осталог координисану активност мишића и зглобова. Механизам за поређење овог унутрашњег прстена се вероватно налази у малом мозгу (Јоцић 2009: 179).

Техника народне игре представља својеврсно „струјање кроз тело”. Основне особености технике народне српске народне игре које се могу издвојити према плесној критичарки Милици Зајцев јесу: покрети иду готово увек само из колена, при чему је горњи део тела, по правилу миран. Тело се при игри не држи круто, ни опуштено, јер игра природно струји кроз њега, што на пример не одговара техници класичног балета у којој покрети иду из центра тела, а кораци се изводе углавном затегнутих мишића, а у женској игри на врховима прстију (Zajcev 1992). Може се рећи да српска традиционална плесна пракса заиста понекад укључује веома захтевне техничке плесне елементе, који су се као унапређени и надограђени пренели и у кореографску народну праксу у популарној култури (нпр. мушке двоструке и троструке пируете у чучњу у кореографији „Игре са Старе планине”, окрет око своје осе за 360° у мушкој кореографији „Комитске игре” и друго) и који захтевају додатно понављање и увежбавање ван учења и вежбања кореографија у сали, како би их играчи могли квалитетно извести у самом сценском приказивању. У таквим извођењима показује се разлика између минималне компетенције, добре вештине и виртуозности (Giurchescu and Bloland 1995: 59). Те су разлике често врло важне, јер доводе и до препознавања ко су бољи играчи, чиме се даље обезбеђује у аматерским друштвима улазак у сталну поставку за извођење програма, одлазак на турнеје, а у професионалном ансамблу добијање сталног уговора, или напредовање у категорију играча I или II категорије, или солисте ансамбла, чиме се и финансијска ситуација тог члана побољшава.

Према мишљењу совјетског неурофизиолога Николаја Бернштајна (Nicolai Bernstein), за учење покрета „погрешно је моторне вештине схватати као обележје или траг негде у мозгу” (Bernstein 1996: 176). Он своју тезу објашњава тако да се, услед репетиције којом се не добија умеће код плесача, стиче могућност „да се реши моторни проблем у већини случајева, и да се пронађе најбољи начин да се он изведе”. Репетиција је неопходна, јер покрет никад није идеално репродукован. Сходно томе, репетиција је неопходна да би се стекло релевантно искуство у свим могућим изменама задатка, првенствено, у свим замислима које леже у сензорном кориговању покрета. У овом сегменту, репетиција подразумева да је плесач под самоконтролом током извођења покрета, те да усваја корекције предавача који показује покрет, јер у супротном поступак репетиције постаје замарајући за плесача, контрапродуктиван за учење и почиње да се „одрађује”. Самоконтрола код плесача, односно изграђена представа о сопственој позицији тела,

мишићној тензији, равнотежи и оријентацији у простору, долази управо кроз рецепторе у мишићима, тетивама, лигаментима, зглобовима (Vukadinović 2019: 38). Антрополошкиња Џудит Лин Хана (Judith Lynn Hanna) то детерминише као „телесно-кинестетичку интелигенцију” (Hanna 2008: 495) и објашњава је као форму мишљења, као способност да се реши проблем кроз самоконтролу појединих телесних покрета (Исто), ¹⁵ о чему ће бити више речи даље у раду.

2.3. „На бројање” или „уз музичку пратњу”

Заједничко претходно наведеним техникама (имитација и репетиција) јесте то што се оне у салама КУД-ова, у сали Ансамбла „Коло” – формалним условима, или у руралној средини на неким слављима – неформалним условима, спроводе „на бројање” или „уз музичку пратњу”. ¹ Која ће се метода учења кореографског дела спровести зависи пре свега од руководиоца играча и кореографа и њихових опредељења: да ли учење играчких образаца „разбрајају” на основу ритмичке структуре обрасца, тачније броје покрете или кораке, или показују образац уз музичку пратњу са вербализованим или без вербализованог бројања покрета у играчком обрасцу. Занимљиво је истаћи, да поменуте методе за сада нису имале своје теоријско упориште у домаћој научној етнокореолошкој и етномузиколошкој литератури; оне су изведене из праксе и из моје анализе ситуације и околности на које су указивали моји саговорници. Из тог разлога, биће им посвећено више пажње сукцесивно кроз цео рад.

Полазећи од основне тезе да су плес и време блиско повезани, Џудит Хамера (Judith Hamer), проучавајући технику балета у једном балетском студију у Лос Анђелесу, појам времена дефинише као „keeping time” и кроз методологију рада са ансамблом, указује на то да се кораци броје у стилу предстојећих корака „и један, и два, и три...” (Hamer 2011: 65).⁵¹ У класичној игри, приликом учења или вежбања кореографије, покрети се броје до осам покрета. Често се дешава, ¹ не само у нашој традиционалној играчкој пракси већ и у другим плесним културама, да руководиоца ансамбла показује и увежбава кореографију на

⁵¹ Џудит Хамера своју идеју о времену „keeping time” развија даље кроз ограничавајући фактор самог тела – да ли је плесач млад или стар, од чега зависи и његова техника извођења покрета, што је у директној вези са временском координацијом целог ансамбла (Hamer 2011: 65).

тзв. метајезику.⁵² Током проба руководиоци играча спонтано певају комбинацију инструменталних техника са фрагментима вокалних деоница и вербално указују на технику извођења играчких образаца. Резултат даје јединствени плесни језик састављен од делова музичког и плесног усмерења које руководиоци кохезује како би указао плесачима на истакнуте и значајне моменте уз помоћ музике (Hahn 2001: 65). Овакав вид учења може имати утицај и на памћење кинетичких и музичких фраза у кореографији (Исто). Кирш са колегама (Kirsch et al. 2009) износи студију случаја у којој описују начине комуникације између кореографа и плесача. Главни комуникативни механизми које су приметили били су вербалне природе, често ка тенденцији прозе (која указује на нијансу облика, темпа и расположења у кореографији), гестикулација (показивачка динамика форме), додир, вокализација, плесачи који имитирају облик и положај на позорници (оријентација на позорници). Детаљном анализом показали су се различити начини стварања и начини како се кореограф разуме. На самом терену била сам у могућности да чујем „тумачење” односно „бројање” играчког обрасца руководиоца ансамбла појединим млађим играчима, који ме је на прво слушање подсетио на комбинацију коју треба да одигра у спортској кладионици: „Један, два, два, три, трокорак, шетња...”. Међутим, играчима који знају како се „броји” један образац покрета, односно који познају његову ритмичку структуру, без обзира да ли га уче уз музику или на бројање, сасвим је јасно шта ти бројеви значе, те да често представљају комбинацију корака у једној варијанти играчког обрасца.

Учење плесних образаца, односно кинетичке компоненте у плесу „на бројање”, јесте у суштини фокусирање на структурално-ритмичко разбрајање плесног обрасца. Поједина истраживања су показала да присуство ритма током учења плесних образаца обезбеђује значајну меморију код плесача, чија се предност огледа у каснијем „призивању” кинетичких елемената, чак више него што то чини пун музички звук, односно, како то аустралијски теоретичари називају – „full music” (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765).⁵³

⁵² Метајезик је језик који говори о језику, језик теорије ма које науке; у сваком процесу учења језика, укључујући и матерњи, користе се метајезичке операције: помоћу њих се тумачи и учи значење речи; објашњења стручних израза, туђица, жаргона и сл. такође спада у метајезичке операције (Вујаклија 2007: 536).

⁵³ Група аутора је до овог закључка дошла упоређујући истоветне услове тестирања – учење покрета у балету на ритам и учење покрета на музику.

Говорећи из личног искуства са вежби на предмету Етнокореологија, током основних студија одсека за етномузикологију, колеге и ја смо нове играчке обрасце учили „на бројање”, па тек након што бисмо два пута поновили и утврдили кинетичко знање, професорка би пуштала музику тог играчког обрасца. Показивање играчког обрасца уз музичку пратњу у првој етапи било је из техничких разлога немогуће, јер корепетитора у сали нисмо имали, већ снимљени музички звук одређеног играчког обрасца, у оригиналном темпу за извођење, који је готово немогуће постићи у првим покушајима извођења играчког обрасца приликом фазе учења. Наш модел учења се временом формирао тако да прво учимо „на бројање”, а потом, када постанемо сигурни у кинетички материјал, играчки образац долази у пратњи са музиком. Слично сведочење, које је у корелацији и са памћењем кинетичке димензије, изнела ми је и старија чланица Ансамбла „Коло” која наводи следеће:

Ми учимо напамет, углавном се везујемо за мелодију, не разбројавамо кораке као ритмичку структуру, већ га везујемо на музику. Ако би ме неко питао да покажем корак без музике, не бих могла да одиграм, јер учим напамет. И онда долазиш у проблем када станеш да будеш педагог, треба деци да разбројиш корак, а ти први не знаш, јер си га научио напамет. Када нам је директор Бугарске академије показивао корак, рекао је, прво научи да покажеш корак без музике, ритмичку структуру корака, да ли је симетричан, асиметричан. Ко ради са ансамблима он ће знати да одигра, а ко не ради са ансамблима не зна да одигра без музике корак (А. М.).

Учење играчких образаца „уз музичку пратњу“ има такође своје предности. Најпре се у овој методи осећа основна темпорална заједничка компонента музике и игре, а то је ритам, метар, такт и темпо. У многим плесним праксама широм света, током процеса учења плесачи прате сваки покрет руководиоца, визуелно, кинестетичко, тактилно, вербално/слушно. Тако истраживања која проучавају усмено преношење знања о музици значајна за етномузикологију, у истом тренутку истражују и начин учења плеса на музичку подлогу (Hahn 2001: 61). Учење плеса, праћено временским елементима музике и плеса, у

поређењу са учењем уз пун музички звук, односно „full music”, који укључује мелодију и хармонију, може имати предности међу новим плесачима (Stevens et al. 2014). Као прво, то су правилни удари и ритмичко наглашавање које омогућава особи да плеше чак и на непознату музику, јер удар изазива прикривену унутрашњу синхронизацију, након чега се успоставља временска одредница код плесача (Large & Jones 1999; Leman 2008; Bolger, Coull, & Schön 2014).⁵⁴ Као друго, радна меморија је више ограничена у обрађивању новог и непознатог звучног елемента у односу на предвиђене временске елементе (Thompson 2009), као и комплексност пуног музичког звука која се код нових плесача често испољава као збуњеност (Poop & Rodgers 2000; Pollatou et al. 2003; Himberg & Thompson 2011). Више о предностима учења плеса на музичку пратњу, али и ⁴ о томе шта се опажа и на који начин у радној меморији биће речи у делу „Плес и музика” и „Кореографска меморија”.

Поред изложене опште методологије и техника које се спроводе за учење плеса, важну улогу у процесу учења плеса, преношењу наакумулираног знања, као и у одабиру адекватне технике својствене за сваки ансамбл према његовим могућностима и способностима – има и руководиоца ансамбла.

2.4. Улога руководиоца Ансамбла у методологији учења плеса (Ансамбл „Коло“)

Учење кореографије народних игара / плеса и у професионализму и у аматеризму обично води особа која има одређено плесно искуство. Не постоји званичан сертификат који је неопходан да би руководиоци ансамбла могли да се пријаве за овај посао (Kurtişoğlu 2016: 155). Сам процес учења кореографија одвија се по истом принципу у аматеризму и професионализму. И у једном и у другом ансамблу присутна је подела чланова који уче и вежбају кореографију у првом и у другом полукругу. И у Ансамблу „Коло” и у културно-уметничким друштвима постоји иста методологија учења плеса отуда што је већина

⁵⁴ Присуство музичког звука, односно његов беневит приликом учења, показале су и студије снимања протока можданог крвотока у можданим активностима (Brown & Parsons 2006). Браун и Персонс су истраживање радили са плесачима танга који су изводили танго плес на акценте у танго музици. Плесни покрети су били синхронизовани на музику, при чему се стварао значајно већи проток крви у можданом антериор вермису, који је кључан за памћење, него само плесањем на ритам (Исто).

професионалних играча ангажована као руководилац фолклорне секције у аматеризму.⁵⁵ Није ретко ни да се однос руководиоца према играчима у аматеризму поставља на ниво као што је то у професионалном ансамблу. Један од доказа таквог третмана јесте и нетолерисање изостанака са проба од стране руководиоца. Често се у том случају дешава да, уколико се играч не појави на више од две пробе, бива замењен другим играчем који се подједнако или више труди од прве поставе не би ли доспео у прву поставу и ту се задржао бар неко време.⁵⁶

Улога оног који ансамблу показује играчке обрасце и спаја их у кореографско дело представља и специфичан начин комуникације између њега и колектива. Поред давања вербалног описа покрета, руководилац у великој мери укључује и невербални вид комуникације. Његова способност успостављања методологије рада у сали чини једну од битнијих карика за успешност крајњег резултата колектива, који се рефлектује на публику.

За руководиоца ансамбла такође је од великог значаја техничко познавање кореографског дела, јер за учење кореографије, прво и најважније правило јесте да онај ко практично показује плесне обрасце то ради без грешке, јер само тако стиче ауторитет и поверење код својих чланова (Мандарић 2003).

... упознавао је играче са називима игара што игра, разбрајао кораке, док ови остали то не раде. Знао је да ти покаже тачно елемент у игри који треба да се прочисти, а не од почетка до краја, као што то ради његов колега, који све учи напамет. Ако га прекинеш, он не зна да настави даље, већ мора да се врати на почетак (А. М.).

⁵⁵ Према статистици коју сам спровела након обављених разговора са члановима Ансамбла „Коло” на позицији руководиоца фолклорних секција, већином су ангажовани мушкарци у првом извођачком ансамблу. Оваква слика јавља се генерално у аматеризму без обзира да ли их води професионални играч или не, мушкарци су најчешће на позицији руководиоца фолклорних секција, док жене своју улогу остварују као руководиоци певачке секције или руководиоци дечје фолклорне групе.

⁵⁶ Некадашњи руководилац Академског културно-уметничког друштва „Бранко Крсманац“, маестро Бранко Марковић (осамдесетих година XX века) знао је да буде веома строг и професионалан по питању изостанака са проба, ипак аматерског друштва. Свој професионални однос према игри као карактерни балетски играч у Народном позоришту пренео је и у салу аматерског друштва. Његове речи су биле: „Видите, децо, сва ова места које ви играте, то нису ваша места, то су моја места, ја их само с времена на време посудим да ви одиграте, па онда неко други, трећи“. Зато су се сви трудили да буду редовни на пробама. Ако је неко и помишљао да пита да изостане са пробе, Бранко је знао веома озбиљно да одговори: „Изостанак са пробе оправдан је само ако је у питању лични смртни случај“ (Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017).

Руководилац ансамбла, као индивидуа у колективу, треба да усклади очекивања ансамбла са својим очекивањима. Његова енергија је веома битна, његов однос према



члановима, као педагога и као особе. У нашим аматерским друштвима често се дешава да се руководилац и приватно дружи са својим члановима, па је тај однос и поверење које се изграђује још приснији и ближи. Некада то може бити и неповољна ситуација, као што се десило и у тренутку мог

теренског истраживања у Ансамблу „Коло”. Њихов дотадашњи колега и партнер у игри стао је испред колектива, у којем су поједини чланови и до двадесет година старији од њега, са много више искуства на сцени и у сали. Било је јако тешко успоставити ауторитет, тј. уверити их да његов рад у сали са њима има смисла и да води ка још бољем резултату њих као појединаца и њих као колектива на сцени. Из његовог угла, угла мојих саговорника, али и мог личног угла, чини ми се да успех није био потпун. И даље су га доживљавали као свог партнера у игри, којег нису поштовали у раду, а често су и излазили из сале у моментима када је он преузимао улогу руководиоца.⁵⁷

Поверење које се гради у радној сали свакако је двосмерно и потребан је један дужи период да прође, према речима мојих саговорника, да би се поверење и ауторитет изградио.

Сећам се Светлане Станковић, асистента, која је радила са нама у сали на кореографијама. Доста ми је времена требало да јој почнем веровати, у смислу ако нешто каже, да тако стварно јесте, а не да је то

⁵⁷ На основу свог дугогодишњег искуства и проучавања рада у културно-уметничким друштвима у Србији, али и дијаспори, чини ми се да овакав или сличан вид комуникације и блискости између руководиоца и играча постоји у раду, док у професионалном ансамблу ипак тај ниво комуникације није на том степену. Више се одвија на појединачном плану, али не и на колективном.

неки њен хир. Она је много тражила од нас, и нису је пуно волели, ја сам био као неко дете, које је стално пружало отпор свему. Након пробе је увек знала да седне и прича са мном као родитељ уз кафу, па ми објасни да ја радим то и то, и тиме отежавам себи (М. Б.).

О енергији предавача, о томе колико је значајна за колектив и како директно утиче на његов успех детаљно је писала Џудит Хамера у својој књизи „Dancing Communities”. У њој, између осталог, износи и податак како је предавач плесног студија у којем је радила истраживање – поред тога што се приватно дружила са њима – обезбеђивала својим плесачима и потребне медикаменте (наочаре, лекове), водила рачуна о њиховој исхрани, тако што им је доносила одређену храну на сваку пробу и пред сваки наступ, плаћала посете акупунктуристима и друго. Од своје професорске плате куповала им је карте за плесне догађаје и концерте, јер како каже: „Они су са мном, они су моја одговорност” (Hammer 2011: 187). Она даље развија своју тезу и наводи да су продуктивност или квалитет рада целе групе повезани с осећањима припадности и кохезије код појединих чланова. Ту се подразумева и појам енергије коју поседује један колектив, која се може проматрати као нека врста технологије групне кохезије и међусобних фокуса, као и повезивање плесача у заједници (Hammer 2011: 183). Енергија која постоји у једном ансамблу одражава се на два начина: или у свом пуном комуникативном потенцијалу или је веома површна и празна. Ту се мисли на оно о чему говори Менди Гејмбл (Mandy Gamble): унутар једног ансамбла постоји разумевање међу члановима које није неопходно додатно објашњавати (Gamble 1997: 61).

За описану енергију важну улогу има уметнички руководица у ансамблу. Према речима уметничких руководица, уколико се они труде да буду увек корак испред ансамбла, да истражују и раде на својој едукацији, то ће ансамбл и осетити и стећи ће поверење у њега као особу. Такође, веома је битно да познаје ансамбл, односно његов „пулс” и да зна какав систем рада ансамблу највише одговара, као и да их карактерно појединачно познаје.

3. Учење кинетичке (моторне) димензије у плесу

Учење кинетичких (моторних) радњи⁵⁸ представља један веома сложен и комплексан процес у којем учествују све функције и својства плесача, представно-имагинативна, логичко-сазнајна, емоционална, вољна способност, моторне способности, виталне функције у ужем смислу. Теорије о моторном учењу у плесу налазе своју актуелну примену у потпоглављу у којем сам систематски обрадила методологију учења покрета у плесу кроз три етапе – визуелизација, имитација и репетиција, а која до сада није нашла своју примену у домаћој етнокореолошкој литератури (практично објашњење ових теорија биће представљено у делу рада „Од сале до сцене”).⁵⁹

¹ На претходним страницама обједињене методологије учења плеса, методе и технике у салама културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори, али и у сали професионалног ансамбла „Коло”, највише се односе на учење кинетичке димензије у



плесу, односно у овом случају, кореографији народних игара. Овакво полазиште утемељено је на основу исказа мојих саговорника на теренском раду за потребе писања овог рада, али и на прикупљању сведочења многобројних

⁵⁸ У раду су већ изнета основна етнокореолошка тумачења о покрету као кинетичком деловању, не само у домаћој већ и у светској етнокореолошкој терминологији. Дакле, у етнокореологији термин *кинетика* се изједначава са *моторним деловањем*, па отуда у овом поглављу *кинетичко учење* има еквивалентно значење *моторном учењу*.

⁵⁹ Наизглед неспојиве две научне области, етнокореологија и наука о спорту, у домаћим истраживањима, у свету, али и у нашем окружењу своја стремљења и истраживања су објединила под једним институционализованим кровом (нпр. Турска, Финска). Увидевши да се обе науке баве изучавањем покрета у плесу, његовим учењем, вежбањем и извођењем, али из различитих ²¹ методолошких оквира, пронашли су интерес у спајању ове две научне дисциплине. У Србији, на пример, *Факултет спорта и физичког васпитања*, на којем постоји предмет „Теорија и методика плеса”, и *Факултет за музичку уметност*, Катедра за етномузикологију и етнокореологију, на којој се изучава теоретски и практично учење и извођење традиционалних плесова, до сада нису остварили сарадњу. Овај рад управо тежи ка томе и тако доноси новину у сарадњи између науке о спорту и етнокореологије.

чланова аматерских друштава, уметничких руководилаца које сам спроводила протеклих петнаест година. У прилог овом исказу иде и то да су описани модели засновани на изучавању кинетичке (моторне) димензије учења плеса, чиме теоретичари обједињују просторну и временску димензију плеса, а која у овом раду заузимају посебна места. Из тог разлога, у овом ће поглављу бити фокус на учењу кинетичке димензије у плесу и на сагледавање различитих теоријских оквира на овом пољу. Предложени теоријски оквири у овом поглављу се несумњиво преносе и пресликавају и на друге димензије плеса којима плесачи приступају (учење просторне и експресивне димензије плеса) у једном процесу од сале до сцене. Такође, у овом поглављу ћу истаћи и важност познавања структуре плесних образаца за плесаче приликом креирања менталне представе о плесном обрасцу, обраде у централном нервном систему, перцепције, који утичу на изграђивање утеловљеног плесног знања једног плесача.

Потребу за изналажењем теоријских оквира за учење кинетике, односно стање ума код плесача покренуло је мишљење плесачице и кореографкиње Сузан Ли Фостер (Susan Leigh Foster), која каже „плесачи су константно у несугласици између тога шта они желе и шта могу извести...” (Foster 1992: 482).⁶⁰ Питање са којим се среће плесач на самом почетку рада јесте „како то учити”, што је актуелније од питања „шта учити”. С тим у вези, моја полазна литература, поред исцрпног коришћења етнокореолошке научне базе, била је и литература из области когнитивних наука која се бави питањем процеса учења и вежбања плесног покрета. Такође, истраживања у различитим научним областима као што је антропологија плеса, когнитивне науке које се баве плесом, биомеханика и антропомоторика покрета, расветљавају теме разумевања сазнајних процеса, **како се креира и памти одређена секвенца** покрета и који **то** сензомоторни модалитети и процеси учествују у креирању и извођењу (Hagendoorn 2003; Downey 2005; Јоцић 2009; Calvo-Marino 2010; Puttke 2010; Kirsh 2011; Hanna 2015).

⁶⁰ Саморегулативно учење које се одвија код плесача укључује промишљање, извођење и само-рефлексивно мишљење, које се односи на свесност о квалитету исхода и извођачког искуства и представља основу за евалуацију (Богуновић 2016). Важност поседовања репертоара стратегија, спремних за коришћење у свакој фази извођења је круцијални део „метакогнитивног знања” (Jorgensen 2004). Фазе само-регулисаног учења, у оквиру којих се користе различите метакогнитивне стратегије, јесу: планирање и припрема, извођење задатка, мониторинг/надгледање и вредновање/евалуација (Jorgensen 2004; Veenman 2011).

Плесачи, дакле, најпре уче да изведу комплексне секвенце покрета током посматрања, укључујући трансфер визуелних и вербалних информација у моторне акције. Они модификују покрете према правцу и путањи кретања, брзини, ритму, њиховој експресији у зависности од кореографских жеља. Плесачи редифинишу покрете у складу са естетским и експресивним достигнућем кореографског покрета и плесног стила. Морају да синхронизују свој покрет са другим плесачима. Тако је плесачима потребно да прихвате, изведу и координирају ⁸ комплексне обрасце покрета, захтевајући интеграцију физичких и когнитивних вештина (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 306).

На претходним страницама овог поглавља поменуто је да се имитативна техника образује према опажању (опсервацији) туђег понашања или узора који се жели имитирати, или са којим се плесач жели поистоветити. Видели смо да репетитивну технику одликује самосвет плесача о изведеном покрету и корекцији коју је потребно унети у репетицији. Ове технике учења нису једноставан вид копирања или понављања. Да би имитација била доследна и квалитетна или репетиција продуктивна, посматрач/плесач мора имати и менталну представу покрета који треба да се изведе, конструисану представу онога што се имитира и понавља, плесну компетентност и низ других умрежених когнитивних способности. То значи да реализација покрета у уму плесача повећава имитацијске кругове у мозгу док се одвија учење. Плесачи постају свесни перцептивних, проприоцептивних и мишићних процеса када не раде. То свакако подражава идеју да учење плеса није једноставан процес и из више поменутих разлога се не могу издвојити универзалне и јасне смернице, јер чак и кад постоје, оне се мењају услед различитих услова у којима се налази извођачки ансамбл, без обзира да ли је аматерски или професионални састав плесача у питању.

3.1. Ментална представа (имагинација) кинетичке димензије плеса

У плесној литератури која се бави теоријом и методиком плеса сматра се да се без менталне представе о моторној радњи, коју желимо да научимо, не може успешно савладати тај моторни задатак, односно плесна вештина (Јоцић 2009: 184). У методичком смислу ово је фаза визуелизације телесног кретања која се остварује, пре свега,

демонстрацијом и вербалним упознавањем плесача са одређеним кинетичким материјалом: давање података о називу плесног обрасца, о групи кинетичких елемената, уколико су груписани у мотиве или фразе, и неки просторно-временски подаци који чине основу приказаног моторног задатка. На тај начин стиче се процедурално знање (знање о процедури, правилима које је потребно испоштовати да би се дошло до жељеног исхода) и декларативно знање (чињенично знање о појмовима и информације различите врсте), које обезбеђује даље чување информација у дугорочној меморији.

Ментална представа, према речима аутора Томаса Шака (Thomas Schack), помаже у обликовању интеракције плесних образаца на својеврстан начин који укључује чување перцептивно-когнитивних исхода током учења плеса, као елемент дугорочне меморије (Schack 2010: 13). О сличном приступу говори и мађарски етнокореолог (као један од ретких теоретичара у етнокореологији који се бави питањем памћења плесног покрета) Јанош Фугеди (Janos Fügedi), који сматра да ментална представа или имагинација покрета има позитиван утицај током усвајања покрета (Fügedi 1999), док психолози сматрају да менталне представе и имагинације имају важну улогу при подсећању на одређене информације из меморије (Kosslyn 1980), у овом случају кинетичког материјала. Другим речима, то значи да плесачи могу имати замишљену слику како неки покрет треба да изгледа, а какву ће имагинарну слику изградити о покрету зависи од много других фактора.

Имагинација покрета код плесача у студијама плеса има веома значајну улогу при учењу комплексних секвенци покрета, интеракцији са другим плесачима у кореографији, уколико их има, дефиницији стила покрета и креирању кореографија (Cross 2010; Hanna 2015). Показано је да су приликом менталног замишљања (менталне симулације) покрета активни исти неуронски путеви као и када извођач посматра друге како изводе покрет у реалном времену. То указује да су менталне представе активне и производе имагинације уграђене у простору и времену, које се могу интроспективно преобразити, свесно интерпретирати и шематски описати (Hanna 2015). Оваква представа заснована је на тзв. аналогној представи,⁶¹ која активира исте неуронске путеве као и када се изводи или посматра кинетичка (моторна) радња.

⁶¹ Аналогна представа одвија се у оквиру чулног модалитета и у већој или мањој мери пресликава особине приказаног модалитета на који се односи (Костић 2014: 193).

Амерички психолог Стивен Кослин (Stephen Michael Kosslyn), који је између осталог и стручњак за науку о учењу, у својој књизи „Image and Mind” (1980) пружа чврсте доказе да људи могу конструисати сложене менталне слике, које се чувају у апстрактном облику у дугорочној меморији и сакупљају се за интерни приказ, на исти начин на који слике на ТВ екрану могу да се креирају из датотека меморије рачунара (Kosslyn 1980).

Значајну улогу у креирању менталних представа приликом учења кинетичке димензије у плесу има способност плесача да групише информације у целину која представља хијерархијски процес и у овом контексту односи се на познавање структуре традиционалних плесова. Начин на који наш мозак ствара перцептивне групе последица је бројних фактора. Неки фактори груписања својствени су самим предметима – то је њихов облик, боја, симетричност, контраст и принципи који се тичу континуитета њихових линија и ивица. Други фактори груписања у целину су психолошки, тј. потичу из нашег ума (Levitin 2011: 93). Након што се изгради свест о целини у извођачевом уму, он ће лако моћи да меморише и разуме дело (Маријан 2011: 98),⁶² а потом и да у будућем раду путем аналогне представе олакша креирање менталне представе кинетичке димензије плеса, што се даље може третирати као експертиза плесача.

Аналогија оваквом приступу делу може се повући и са процесом учења код плесача који прво уче једноставну плесну структуру, или појединачне играчке обрасце, а затим их спајају у веће и комплексније секвенце и фразе. Улога фрагментираних серија плесних покрета заједно у процесу учења и хијерархијско груписање покрета су основа концепта покрета (Bläsing et al. 2009). Сlikовит пример тога даје нам земља у окружењу, Бугарска, која има развијен систем формалног учења плеса, који се објашњава кроз такозвани „метод силабуса”, који је образовао генерације бугарске деце (Ivanova-Nyberg 2013). Бугарска теоретичарка Данијела Иванова Најберг (Daniela Ivanova-Nyberg) о томе пише кроз сведочење о постојању плесног алфабета, као метод који је моделован по принципу учења

⁶² Проучавајући **2** гнитивно-психомоторни модел у настави клавира, Маја Маријан износи резултате добијене истраживањем: уочавајући и упоређујући елементе дела међусобно, извођач ће изградити јасну представу о целини дела у свом менталном простору (Маријан 2011: 98). Ипак, пут до идеје целине није праволинијски, већ је потребно имати свест о свим елементима и параметрима целине и груписати их у засебне структуре. Тако на пример, рад на само техничком аспекту дела, образоваће само једну структуру која ће садржати само елементе и појмове везане за тај аспект. Или, указивањем на само експресивни аспект дела, биће оформљена структура експресивних параметара дела. Дакле, генерисање структуре целине је сложен процес удруживања структура свих параметара плеса/композиције (Маријан 2012: 135).

страног језика. Дакле, плесни елементи се комбинују у реченице, а реченице у плесне фразе. Овом методом, наглашава Иванова Најберг, дете не само што имитира покрете учитеља/учитељице, већ усваја репертоар на начин на који се усваја нов језик (Исто).⁶³

Како се овај принцип може превести на формирање менталне представе у области плеса истражују последњих деценија теоретичари у области когнитивних наука.



Истраживања са плесачима које је радила Емили Крос (Emily Cross) са Института за неуронауку и психологију у Глазгову указала су на то да визуелна стимулација води и изграђује моторну симулацију. Ови резултати су били значајни да би се разумело како визуелни

стимуланси осликавају људске покрете који се обрађују у моторним регијама људског мозга. Бројна истраживања указују на то да се моторне и премоторне регије мозга на исти начин удружују у припреми покрета као што се удружују током гледања других док изводе покрет (Cross 2010: 183), што потврђује горе изнету теорију да се путем аналогних представа може створити ментална представа иста као када се изводи или гледа извођење кинетичких покрета код плесача.

Когнитивна неуронаука у области плеса иде даље у проучавању покрета и покушава да објасни како различите области мозга суделују у моторном систему не само за опсервирање и реализацију самог покрета већ и на унутрашњем акционом процесу (Jeannerod 1997; Brown, Martinez and Parsons 2006).

3.2. Перцепција кинетичке димензије плеса

Учење и вежбавање плеса захтева концентрацију на основне елементе тачног позиционирања координације и тачног времена, као и кореографско фразирање, осећај и

⁶³ Иванова Најберг, пратећи Лотмана, објашњава: „[...] учење једног или више језика може да се одвија на два начина: учењем сопственог матерњег језика или учењем страног језика (Ivanova-Nyberg 2013).

покрет. Ово захтева физички и когнитивни напор. Перцепција и акција конституишу тзв. декларативно и процедурално знање и оба се активирају док особа посматра било који телесни покрет (Calvo-Merino et al: 2005). Тако, ова „софистицирана” ментална функција потпомаже у интеракцији плесач–учитељ и плесач–гледалац кроз емпатију, кинестезију и знање засновано на процесу учења.

Група аутора из области неурокогниције плеса бавила се питањем како мозак плесача функционише, а њихови радови обједињени су у књизи „The Neurocognition of Dance” (Bläsing, Puttke, Schack 2010). Ова група научника усвајање плесних покрета од стране извођача објашњава као способност координиције нашег тела да „руководимо” са безброј могућности покрета. Код плесача те могућности су далеко веће, јер ту не постоји само вештина извођења покрета, већ се подразумева далеко сложенији систем који укључује изузетну тачност у извођењу покрета, комплексност и координацију (Bläsing, Puttke, Schack 2010).

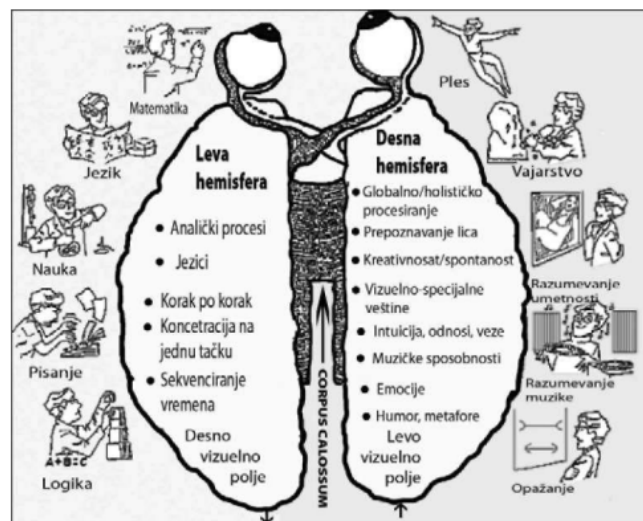
Износeћи структуру централног нервног система и откривањем „mirror” неурона, научница Калво-Мерино (Calvo-Marino 2010) даје детаљну анализу како се процесира плесни покрет у плесачевом мозгу. Посебан моторни систем који се налази у човеку дозвољава нам да користимо покрет кроз интеракцију са окружењем и са другим индивидуама (Calvo-Merino 2010: 156).⁶⁴ Управо у томе лежи интригантност људског мозга, односно мозга плесача. Како се повезују наочиглед различите кортикалне регије и субкортикална језгра у рађању плесних покрета? То је питање које делимично заокупља неуроаукине. Изванредна је пластичност људског мозга да интегрише различите типове физичког и перцептивног искуства како би се научили нови покрети. Та способност је посебно изражена код плесача, чија одрживост на неки начин зависи од брзине и усвајања покрета и његове репродукције (Cross 2010: 177).

Из угла антропологије плеса, ауторка Џудит Лин Хане у књизи „Dancing to learn, Learning to Dance” указује на обраду плесних информација у мозгу, што је веома значајно

⁶⁴ У давној прошлости акција и перцепција су разматране као два независна процеса у људском мозгу. Перцептуални систем је формиран од различитих компонената који се обезбеђују процесом сензорних информација. Са друге стране, систем акције обухвата компоненте које учествују на различитим пољима производње моторног деловања. Од друге половине XX века, ова два процеса се проучавају као међусобно зависни, те неуропсихолози и неуробиолози њихову везу објашњавају наводећи да је основна функција перцептивног система да припреми систем акције (Sperry 1952).

у процесу учења, вежбања и памћења покрета. Мозак је комплексан биолошки орган који „кореографира”, односно креира наша сензорна искуства, мисли, емоције, намере, од релативно једноставних до комплексних ствари попут мишљења, говора, плесања (Hanna 2015: 31). Детаљном обрадом анатомске функције централног нервног система ауторка сумира функцију мозга кроз перципирање и обраду плесног покрета, детаљно је сагледавајући кроз анатомску грађу мозга, чиме даје велики допринос у развоју науке на овом интердисциплинарном путу.

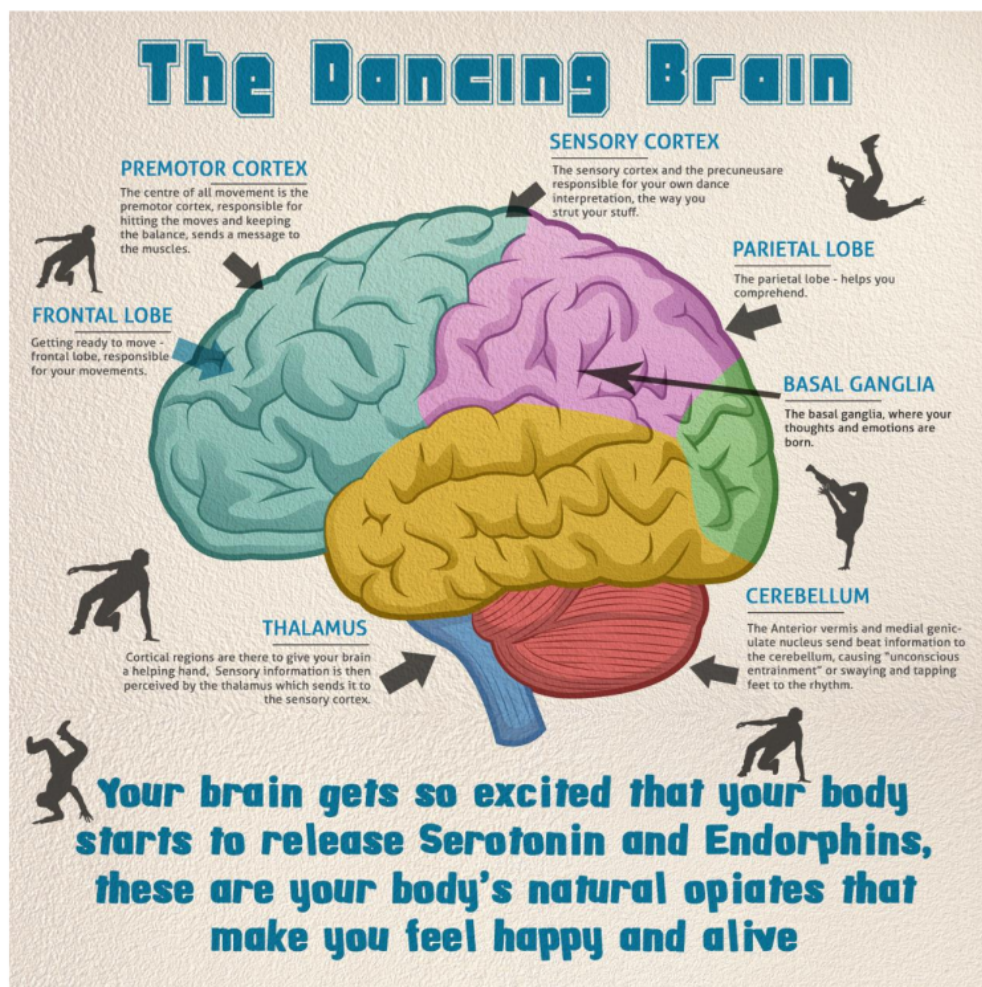
Иако је мозак према ауторки Хани „мастер кореографије”, **мора се узети у обзир и то да су** сва та „кореографисања” у мозгу под утицајем унутрашњих и спољашњих искуства једне особе у њеној култури, друштву и историјском периоду (Hanna 2015: 31).



Према ранијим неурокогнитивним схватањима плес се обрађује у десној хемисфери мозга, о чему сведочи следећа илустрација (илустрација бр. 7).

Међутим, према мишљењу Данијела Левитина, то је стара теорија, упрошћена, у којој се говори да се уметност и музика обрађују у десној хемисфери мозга, а језик и математика у левој (Levitin 2011: 73). Новији резултати из лабораторије Левитина и његових колега показују да се нпр. музика обрађује у целом мозгу и да сви делови у мозгу раде заједно, али сваки од њих има одређене карактеристике и предодређеност за неке функције, што се објашњава као ум, а означава део сваког од нас који садржи наше мисли,

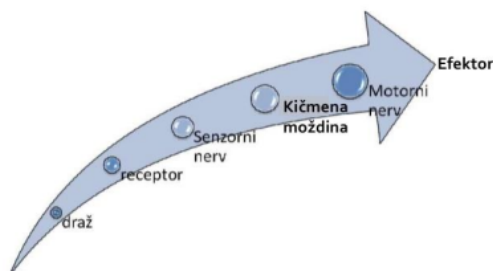
наде, жеље, сећања, уверења и искуства (Levitin 2011: 98).⁶⁵ Ово се може рећи да је аналогно и учењу и обради плесних информација о којима пише детаљно и поменута ауторка Џ. Л. Хана, износећи како свака регија мозга утиче на учење, обрађивање и памћење покрета, објашњавајући управо да је свака регија мозга ангажована (Hanna 2015), као што је то приказано на следећој илустрацији (илустрација бр. 8).



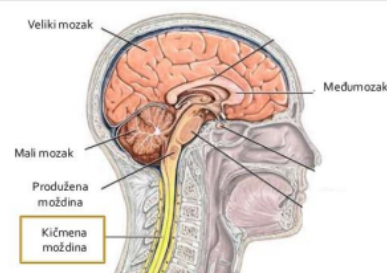
⁶⁵ У проучавању људи са оштећењем на мозгу видели су пацијенте који су изгубили способност да читају новине, али не и да читају ноте, као и појединце који могу да свирају клавир, иако им је моторна координација толико оштећена да не могу да закопчају сопствени џемпер. Слушање, извођење и компоновање музике ангажују скоро сваку регију мозга која је до сада идентификована и укључују скоро сваки неуролошки подсистем (Levitin 2011: 73).

Из угла психо-физиолошких аспеката учења моторних вештина у плесу (кинетики) на домаћој научној сцени рађена су истраживања у области антропомоторике и биомеханике покрета, чији су резултати обједињени у књигама које се баве теоријом и методиком плеса (Kostić 2001; Јоцић 2009). Аутор Драган Јоцић такође објашњава перципирање покрета са повезаношћу централног нервног система. Усвајање моторне вештине у процесу учења са неурофизиолошког аспекта у основи омогућено је способношћу централног нервног система, односно моторних зона коре великог мозга, да изграђује одређене нервне структуре које се називају „динамички стереотипи” (Јоцић 2009: 176).⁶⁶ Надражај, односно гледање извођења покрета, производи нервни импулс, који путује од рецептора, преко кичмене мождине, таламуса и стиже до центара у кори великог мозга (илустрација бр. 9 и 10).

Refleksni luk-put koji nadražaj pređe od receptora, kroz kičmenu moždinu, do efektora.



Kičmena moždina-veza između mozga i tela



То значи да је приликом гледања извођења покрета у плесу и његовог учења активирана, поред моторне, и визуелна зона, као и зоне које примају информације из рецептора који се налазе у тетивама, зглобовима, кожи, мишићима и слично. Након тога, по извршеном покрету, импулси из одговарајућих рецептора (проприорецептора смештених у мишићима и зглобовима) шаљу мозгу информацију о врсти и квалитету извршеног покрета, како би мозак после одређеног процеса поређења, односно евалуације

⁶⁶ За когнитивне научнике мозак је орган људског тела, збир ћелија и воде, хемијских супстанци и крвних судова. Више од једног века трају неуропсихолошка истраживања која су нам омогућила да мапирамо функције регија мозга и да лоцирамо одређене когнитивне операције. Преовлађујуће виђење мозга јесте да је то врста система за обраду података и ми га замишљамо као неку врсту компјутера. Мреже међусобно повезаних неурона обрађују информације и комбинују те обраде тако да из њих настају мисли, одлуке, перцепције и свест (Levitin 2011: 98).

задатог и изведеног покрета, извршио потребне корекције моторне радње (Јоцић 2009: 180).⁶⁷

На пољу светске етнокорееологије врло мало је радова објављено на ову тему. Њоме су се почетком XX века спорадично бавили мађарски етнокорееолози (Fügedi 1999; Felföldi 2001), који су свој рад усмерили ка инкорпорирању научних достигнућа когнитивне психологије у научно-истраживачко поље етнокорееологије. Мађарски етнокорееолози, следећи принцип експерименталног истраживања са циљем да сагледају основне идеје перцепције покрета код извођача традиционалних плесова, извлаче следеће:

Већина наших покрета стечена је процесом учења, а посебно велики напор се улаже у вештину покрета као што је плесање – чији се покрети изводе без свести о њима. Због ове аутоматизоване несвесности човек се сусреће са великим потешкоћама у вербализовању карактера, структуре, начина прецизног извођења покрета, која у сваком од њих укључује когнитивни процес (Fügedi 1999).

Овим ставом мађарски етнокорееолог Јанош Фугеди истиче важност имплементирања основних циљева когнитивних наука у етнокорееолошке радове. Како и сам указује на наведене потешкоће, постоји тежња и стремљење у новијим и ка будућим етнокорееолошким истраживањима, у којима ће се, да би се превазишле ове потешкоће, пажња посветити процесима учења, вежбања и памћења покрета, једнако у традиционалној пракси и кореографисаној традиционалној пракси.

Иако тема моторног учења сагледана из поменутих научних углова све више постаје фокус интересовања студије плеса, што доказују и бројна најновија истраживања (Fügedi 1999; Calvo-Merino 2010; Cross 2010; Jola 2010; Quigley 2016), из наведених разлога у

⁶⁷ Такође, Јоцић истиче важност спиналног канала, односно део продужене кичмене мождине где се укрштају читави снопови како сензорних тако и ефекторних нервних влакана, при учењу моторних радњи, јер се пут информације неуралних сигнала и мозга са остатком тела дешава управо у овом делу. Овде се спаја велики број нервних влакана „задужених” за интервенцију и покретање леве половине тела што се завршава у десној хемисфери великог мозга и обрнуто. Као последица тога, омогућен је трансфер одређених „знања” и „способности” стечених увежбавањем (тренингом) левих делова тела делимично и на десне делове тела (и обрнуто), који нису били обухваћени у процесу увежбавања, односно учења. То је важно, како сматра Јоцић, код увежбавања плесне моторне вештине тако да се и вештина увежбава у кретању, на пример, и лево и десно (Јоцић 2009: 178).

поглављу „Теоријско-методолошки оквир” у овом раду остаће на општем основном приказу моторног учења у плесу. Циљ тога је да се укаже на значај повезивања наизглед неспојиве научне области, етнокореологија – неурокогнитивна наука у плесу. На то желим да укажем имплементирајући научна истраживања до којих су дошли аутори у овој области, а која директно кореспондирају са темом рада у којој се кроз теренско сагледавање процеса учења, вежбања, памћења и извођења кореографије народне игре жели дефинисати концепт *кореографска меморија*.

Након перцепције, у овом потпоглављу желим да укажем и на значај пажње као когнитивни процес која заузима важно место у процесу учења плеса. Пажња је коцентрација менталне активности (Matlin 2002). Ментални напор концентрисања на стимулус који би могао бити једноставан стимулус из спољне средине може привући нашу пажњу. Пажња се односи и на менталне активности када смо се фокусирали на специфичне подражаје. Теоретичар Метлин даје јасан пример мултимодалне пажње, када паралелно слушамо музику, гледамо нови покрет и почнемо да се крећемо у ритму музике, тада активирамо менталне репрезентације (Matlin 2002). Све ове задатке можемо да ускладимо и да их истовремено извршимо у кратком тренутку, што је омогућено пажњом (Исто).

Ипак, поједини научници сматрају да се приликом појачане проприоцептивне вештине која је повезана са појачаном контролом држања и равнотеже плесача ометају други сензорни процеси, као што је нпр. вид (Golomer et al. 2000; Jola, Davis, & Haggard 2011). То указује на чињеницу да когнитивни систем има способност да селекује део информација који је задржан у чулној меморији и који се прослеђује даље у обраду (Костић 2014: 83). Из тога се изводи даље дефиниција да је пажња – усмеравање менталне ⁴ активности на одређени садржај и занемаривање осталих садржаја које региструју наша чула (Исто). Другим речима, приликом учења кинетичке димензије плеса, плесачи најчешће несвесно врше селекцију информација у првом тренутку, како не би били заглашени информацијама које су за њих у првом моменту без већег значаја, што се декларише и као еколошки разлог селективне пажње. ¹ Разлог такве појаве се може објаснити кроз пажњу плесача и учитеља која је у првим моментима учења усмерена на кинетичке покрете, односно плесни образац као основну компоненту и срж компонованог обрасца покрета у српској традиционалној пракси. Пажња на кинетичке елементе и њихово што брже савладавање плесачима омогућава у наредном периоду учења јасну представу о

томе како и куда се крећу у датом кореографском делу, док присутности нпр. музичког звука, прецизније речено мелодијског аспекта, или особе која је до њих у полукругу готово да и нису свесни. Више о томе чему плесачи дају предност у перцепцији и обради приликом учења кореографије народне игре биће речи у делу рада који представља приказ теренског истраживања у професионалном Ансамблу „Коло” реализованом за потребе овог рада.

3.3. Експертиза плесача

На претходним страницама уочава се да су главна заједничка питања које поменуте научне гране (теорија и методика плеса, когнитивна наука и неурокогнитивна наука у плесу, антропомоторика и делимично антропологија плеса) истражују јесте како се покрет процесира кроз централни нервни систем и путем којих механизма и метода плесач учи нов плесни покрет. О чему све плесач мора да размишља у тренутку, како његово тело плесни покрет доживљава у почетку и како се он манифестује у првим покушајима извођења у сали? Изградњом мреже когнитивних система, плесач формира своје плесно знање, односно експертизу у одређеној плесној пракси. То нас још једном подсећа да је важност познавања структуре плесних образаца, као и „емски”, лични доживљај те структуре плесних образаца, односно аутобиографско сећање,⁶⁸ важан за најпре епизодичку меморију која представља део дуготрајне меморије а гради се на личном искуству, а потом и за оперативну (радну) меморију, која се активира приликом перцепције и менталне представе током учења кинетичке димензије плеса.

Опсервација комплексних покрета зависи од искуства извођења посматраних покрета, а не само од посматрачевог непосредног визуелног искуства (Cross 2010: 183). Тако су аутори из различитих научних области сагласни у томе да за време учења одређених плесних покрета, а у оквиру невербалне комуникације која се одвија углавном између уметничког руководиоца / кореографа и плесача, важну улогу има и претходно искуство у извођењу и плесна компетентност извођача (Downey 2005; Hamera 2006; Calvo-Merino 2010; Cross 2010). Показало се да постоји значајан ефекат постојећих моторних

⁶⁸ Аутобиографско сећање представља епизодичку меморију, односно део дугорочне меморије који се заснива на личном искуству (Костић 2014: 218).

вештина плесача на активност његовог мозга за време посматрања покрета који изводи друга особа. Другим речима, на активност мозга и неуралних механизма особе која посматра покрет утиче да ли је она сама раније изводила исти или бар сличан покрет који посматра.⁶⁹

Филозоф Алва Ноје (Alva Noë), на ког се позива група аутора у својим студијама (Barsalou 1999; Goldin-Meadow & Beilock 2010), сугерише да се перцепција дешава у целом телу. Стога се једно искуство као плес не може дефинисати као претежно визуелни облик знања. Његово истраживачко питање је заправо: како се у мозгу активира осећај телесног искуства као што је плес? Теорије о утеловљеној когницији упућују на то да се током перцептивног искуства активирају и повезују асоцијативна подручја мозга (Barsalou 1999). Они омогућују развој менталних представа објеката и догађаја који изазивају обрасце активирања и сензимоторна искуства која су повезана са деловањем на објекте (Barsalou 1999; Goldin-Meadow & Beilock 2010). Неурокогнитивна научница Калво-Мерино се даље изјашњава да мозак разуме акције посредством моторне симулације.⁷⁰ Она наглашава и разлику између „огледања неурона” (engl. *neuron mirrors*), које је под утицајем претходног плесног искуства особе, тј. експертизе извођача, док директно посматрање укључује визуелно опажање које не захтева знање моторних вештина потребних да би се опажани покрет и извео (Calvo-Merino 2010: 153–177).

Други теоретичари (Lee, Kim & Woo 2001; Downey 2005; Namera 2006) сугеришу да особе без претходног искуства у плесању опажају само једноставне плесне покрете, тј. његову форму, док га професионалци повезују са својим познавањем кореографске праксе.

⁶⁹ Постоје тврдње да се тренингом плеса повећава релативни утицај соматосензације и да се сензомоторна доминација из вида премешта у проприоцепцију. Тако, вешти плесачи би требало да буду прецизнији по питању осећаја заснованом на проприоцептивним информацијама, и у поређењу са неплесачима много се мање ослањају на визуелну перцепцију у односу на проприоцепцију при креирању менталне представе и учења плеса. Добијени су и емпиријски докази за ову хипотезу за равнотежу динамичких задатака међу професионалним балетским плесачима (Golomer & Dupui 2000) и за задатке који се подударају са положајем који укључују усклађивање локације руку у простору (Jola, Davis, & Haggard 2011; Ramsay & Riddoch 2001). Касније, знатно боље су се показали плесачи који су информације заснивали на проприоцепцији, него у контролисаном учењу. Изненађујуће је, међутим, да се плесачи ослањају на проприоцепцију више чак и кад је визуелизација доступна, која нас наводи на тенденцију да се много више грешака јавља када је ментална представа о покрету изграђена само у условима визуелног контакта (Golomer et al. 1999a; Jola, Davis, & Haggard 2011).

⁷⁰ Неуронаучници су истраживањем нервних система уочили постојање „огледања” („mirror”) неурона који стварају кортикалну везу повезујући опсервацију кретања са извршењем истог кретања, што је обележило и почетак научних истраживања о постојању истих веза неурона у људском мозгу (Calvo-Merino 2010).

Моји саговорници на терену, професионални играчи, то називају „играчко сазревање”, период који је потребан да прође, што је најчешће две до три године, када било који нови плесни материјал они могу савладати веома брзо у сали. То је период у којем се, како кажу, развијају и показују зрелост, јер кроз то индивидуално развијање „играчи пробијају играчке блокаде” (В. С.).

Дакле, сам ток и брзина формирања менталне представе зависи од нивоа искуства и плесног образовања извођача и развоја унутрашњег осећаја за покрет, које се детерминише као плесна компетентност, односно експертиза. Анка Ђурђеску, водећи се ставом Чомског (Chomsky 1965: 4), плесну компетентност види као обухватање уопштених менталних и кинетичких приказа ритмички уређених покрета, структурисаних према граматичким правилима, који се, када се изводе, препознају у одређеној заједници као плесни шаблони (Giurchescu 1983: 27). Плесну компетентност теоретичари детерминишу и као плесно знање (⁴³ Felföldi 2002: 19), плесни концепт (Bakka et al. 1995: 21), као технику у класичним плесним жанровима (Roуse 2004: 24) и као сет знања који је потребан у извођењу одређених плесних праваца, односно плесни језик или речник (Mellish 2013: 129). Плесну компетентност дефинише и мађарски етнокореолог Јанош Фугеди са теоријске стране у својим експерименталним истраживањима, закључујући да плесачи који познају читање плесног писма – лабанотацију – могу показати одличну експертизу изводећи записани плес, што се такође стиче искуством оваквог читања записа (Fügedi 1999). Једном када плесач стекне плесну компетентност у неком плесном жанру, она се чува у плесној меморији у форми шема, шаблона и логичних ⁴ конструкција (Felföldi 2002: 18–19). Креирање ових шема у когнитивној психологији нису пасивне јединице, већ активни, динамички чиниоци који учествују у осмишљавању нових информација, података и у великој мери олакшавају њихово разумевање (Костић 2014: 185). Шеме ни у етнокореолошком смислу не представљају пасивно плесно знање, већ су индивидулане природе и представљају врхунац плесачевог животног искуства (Felföldi 2002: 18–19).

Плесно знање укључује препознавање плесних елемената и мотива који карактеришу одређени плес, свесност уопштеног телесног става и естетике удружених у плесном жанру, и на крају плесне секвенце које се праве за групне кореографије, као серије плесних образаца које иду у дефинисаном кореографском поретку за сценско извођење пре

него као неко самостално уметничко дело (Mellish 2013: 129). Већина мојих саговорника такву мрежу знања и мисли има развијено на следећи начин:

Сада већ могу и да претпоставим шта може да иде следеће, толико тога сам гледала, да већ знам напамет шта може да се очекује. Неке кореографије су толико предвидиве и личе једна на другу. (В. К.)

Сведочење моје саговорнице потврђује теорију да је осмишљавање информација у великој мери условљено шемама, односно очекивањима заснованим на претходном искуству и знањима. Према теоретичарима у области когнитивне психологије, свако очекивање је засновано на вероватноћи која је изведена из претходних догађања, односно нашег искуства везаног за одређене догађаје и ситуације (Костић 2014: 185).

Да би начин на који функционишу шеме био још јаснији, навешћу пример који се одвија док слушамо музику, а који су детаљно објаснили аутори Даниел Левитин и Оливер Сакс. У музици, која се одвија кроз време, и која се аудиторно опажа, тонови се развијају по секвенцама и при томе нас наводе да предвиђамо шта је следеће на реду. Та предвиђања су кључни део очекивања која имамо у вези са музиком (Levitin 2011: 144). Оливер Сакс (Oliver Sacks) неуролог објашњава да слушање музике није пасиван, него интензивно активан процес који повлачи струју закључака, претпоставки, очекивања и антиципација. То је омогућено јер човек има знање, великим делом имплицитно, о музичким „правилима” (како мора да се разреши каденца, рецимо) и блиске су му поједине музичке конвенције (Saks 2007: 197). Али, исто тако, он објашњава да антиципација није могућа са музиком из неке културе или традиције која се много разликује од познате или ако су музичке конвенције намерно разбијене (Исто). У пренесеном значењу то би се тумачило тиме да антиципација плесних покрета не би била могућа ако плесни обрасци који нису из културе или традиције блиској плесачима из било ког угла, тј. бар док плесач не стекне плесно знање у одређеној плесној пракси или, да употребим термин Џ. Л. Хане, не формира телесно-кинестетичку интелигенцију (Hanna 2008).

Телесно-кинестетичку интелигенцију ауторка Џудит Лин Хана гради као интегрисани део стварног света у којем плесачи неизоставно испољавају више од кинестетичке интелигенције, категоришући тако телесно-кинестетичку интелигенцију на

осам врста интелигенције. На пример, лингвистичка интелигенција се односи на слушање инструкција тренера или кореографа, читање о плесу или идејама за стварање плеса, те вербално или писмено коментарисање плесног рада; музичка интелигенција као покретање на музику и интерпретирање музике; логично-математичка интелигенција делује у ритмичкој јединици, додавајући, одузимајући, множећи, или одвајајући компоненте и извођачке ресурсе; просторна интелигенција у креирању кинетичке слике у разним правцима, нивоима, и телесним просторима, као и у просторном односу извођач–публика; интраперсонална интелигенција одражава се као самодисциплина, саморефлексија и изражавање појединачних осећања; интерперсонална интелигенција у сарадњи са другима (извођачима, кореографима, музичарима и другим људима у процесу) током креирања плесног перформанса; и природна интелигенција која препознаје различите објекте кроз репрезентацију о покрету (Hanna 2008: 495). Поједине наведене интелигенције наћи ће своје место у разматрању о врстама меморија које конституишу концепт *кореографска меморија*.

Овакве теорије наводе на њихово даље тумачење: да ли су оне изграђене на основу анализе једне плесне праксе или је у разматрање узет шири оквир, односно више плесних пракси? Очигледно је да се теорије о стицању експертизе и телесно-кинестетичке интелигенције заснивају на познавању унутар једне плесне праксе. Стечена експертиза плесача у традиционалним плесовима не значи нити подразумева да ће се исто рефлектовати на брзину перцепције и менталне представе у другој, на пример, савременој плесној пракси, јер плесачи немају изграђене шеме према којима стварају аналогне менталне представе. Другим речима, то значи да се чак и професионални плесачи у једној плесној пракси могу понашати као нови плесачи који тек треба да стекну и изграде нову телесно-кинестетичку интелигенцију. Из тога следи закључак да се стечена експертиза у традиционалном плесу заснива на једном плесном правцу, и то на локалном нивоу (традиционална плесна пракса једног народа).

Такође, плесно знање, односно експертиза плесача такође зависи од тога где је плесач рођен, у граду или на селу, да ли су његови родитељи плесали, где је стекао прва плесна искуства и како се његов ниво знања одржава уз помоћ инструктора плеса. Као завршно тумачење овог потпоглавља може се рећи да је пропорционалан однос плесне

експертизе у једној плесној пракси завистан од брзине креирања менталне представе кинетичке димензије, односно његове даље обраде и имитације у истој тој плесној пракси.

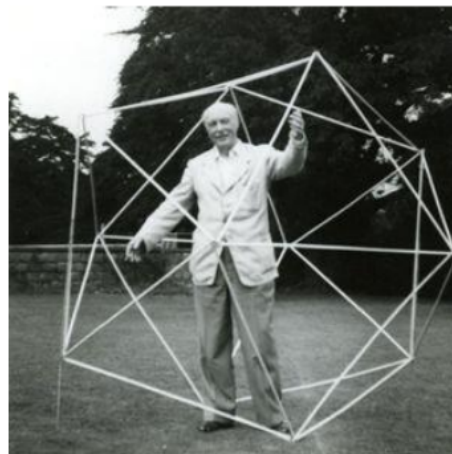
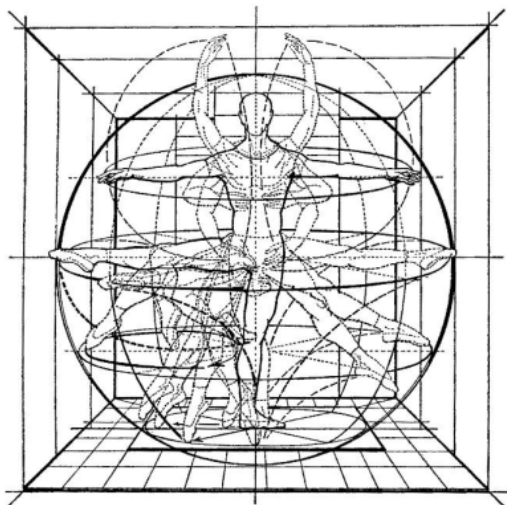
На крају овог излагања, може се закључити да питање експертизе плесача у процесу учења плеса захтева интердисциплинарни приступ у чијој се поставци морају узети у обзир многи друштвени, културни, интелектуални и когнитивни аспекти који се недвосмислено преносе и на друге фазе у процесу од сале до сцене – вежбање, памћење и извођење плесне кореографије, али које отвара и питања освешћености и примењивости стеченог плесног знања у другим плесним праксама.

4. Учење просторне димензије у плесу

Следећи елемент у учењу плеса који ће се узети у разматрање за потребе овог рада јесте учење просторне димензије у кореографији народне игре. У плесној литератури, када се пише о учењу плеса, највише се мисли на кинетичко (моторно) учење као о темељу једне плесне композиције. Ипак, просторна димензија је потпуно неоправдано запостављена, ако узмемо у обзир да је плес у својој основи организована структура покрета у времену и простору.

Просторна димензија у плесу представља једно широко тумачење које се може односити на просторну зону тела плесача, на физички простор по којем се крећу плесачи – који ће се даље тумачити у раду као сценски простор, као и на позицију/локацију плесача у плесној кореографији. Проблеми простора су, према А. Малетић, многобројни, па тако она каже следеће: „valja se snalaziti u prostoru, prilagoditi mu se, pravilno ga iskoristiti i organizirati. U plesnoj umetnosti, odnosno koreografiji pridružuje se i zadatak raščlanjavanja i oblikovanja prostora” (Maletić 1983: 56).

Просторна зона тела плесача, којом се интензивно бавио Рудолф Лабан (Rudolf Laban), а касније га преузимају и домаћи теоретичари плеса, представља простор који плесач може са истог места обухватити или досегнути екстензијама, флексијама или ротацијама трупа и удова и то представља плесачев лични простор, односно кинесферу (Maletić 1983: 61) – в. илустрацију бр. 11 и 12



Кореограф Р. Лабан је даље рашчланио простор унутар кинесфере, па је на темељу одређених законитости пресликао у њу просторне спојеве које је назвао просторним скалама и хармонијама (Laban 1960). Ова питања се детаљно обрађују у кинестезији, која подразумева унутрашњи осећај (перцепцију) положаја и кретања појединих делова тела који припадају дубоком сензибилитету. Ауторка Силвија Пинард (Sylvie Pinard) у Лабановом концепту кинесфере и динамосфере (Laban 1960) проналази одговор да од унутарњег талента за извођење, који се заснива на теорији тела, простора, покушаја и облика као четири кључна елемента Лабанове анализе покрета (Pinard 2008: 104), зависи и успех учења кореографије у сали.

Приликом теренског истраживања, испитујући своје саговорнике о просторној димензији кореографије народне игре, мало који одговор се приближио схватању простора у телу.

Простор је драматуршки чинилац, место дејствовања играча, то је простор играча, то је његова машта, његов бег од стварности, илузионарности, и ту се скидају маске, и ту су уметници стварно они. То је поље где сам ја свој и осећам се најсигурније и мислим да сам ту најрањивији. Као да сам испред васионе у свом свету и певам или играм милионима људе. То јесте тако! Сцена је наше друго ја (Г. М.).

У традиционалним играма Србије, како је већ написано, кинетичко деловање, односно извођење плесних образаца заснива се највише на доњим екстремитетима, без значајније улоге горњег корпуса, па је тако приметно и готово потпуно одсуство у раду у аматеризму, али и професионализму, на просторној самоспознаји и свести да се простор одвија и у горњем делу тела плесача. Ипак, поједине кореографије народних игара које се представљају са пратећим реквизитима (код жена су то најчешће мараме, даире, а код мушкараца мачеви или мотике, бокали и друго) се у посебним ванредним терминима вежбају, како би чланови креирали перцепцију простора у којем је потребно да се креће њихов горњи део тела. Такође, ако погледамо бројне видео снимке новијег, али чак и старијег датума (пре више од три деценије) са семинара на којима се презентују и уче народне игре, предавачи су у позицији са рукама прекрштеним иза леђа или фиксираним на боковима, што недвосмислено показује да је горњи део тела изопштен у смислу кинетичке и просторне димензије народних игара. Данас у салама аматерских друштава и професионалног ансамбла руководиоци који су задужени за учење, вежбање кореографија народних игара такође су преузели, односно наследили, овакво држање. Из тог разлога, просторној димензији коју је на овај начин Р. Лабан поставио и посматрао нећу се детаљније бавити у овом раду, мада сам свесна да би његово дефинисање просторне димензије у телу у појединим кореографијама народних игара, њиховом учењу, а посебно у фазама вежбања нашла своју пуну примену. Наредне редове ћу ипак посветити учењу просторне димензије у плесној кореографији, односно кореографији народне игре као хоризонталној оси путање кретања, или просторној композицији, како је дефинише

теоретичарка Весна Бајић Стојиљковић (2019), односно кореографске слике, како се често именује у пракси, и учењу позиције плесача у кореографији народних игара.⁷¹

У полазном етнокореолошком тумачењу, ⁴ просторна компонента у обрасцу покрета подразумева просторно одређење извођења сваког појединачног покрета (напред, назад, у месту, косо, бочно) и регистровање присуства или одсуства симетрије у самом обрасцу (Ракошевић 2011: 36). Ако се просторна димензија плеса анализира као макроплан кореографије народне игре, могла бих на основу вишегодишње интензивне опсервације учења и извођења кореографија народних игара у различитим условима и срединама да кажем да сам приметила да се просторна димензија у кореографисаној форми користи као веома моћна алатка у њиховом приказивању и утицају на позитиван ефекат код публике (Красин 2011).⁷²

Кореографска решења или, како их моји саговорници на терену именују, „кореографске слике” реферирају на структурисани семантички простор, који се према антрополошкињи плеса Дрид Вилијамс дели на спољашњи и унутрашњи простор (Williams 2004: 225). ² Спољашњи простор означава физички простор у којем се догађај приказује (на пример, позориште) и укључује извођаче и публику. Овај простор се не односи само на сценски простор у смислу позорнице, већ укључује и на неке друге локације нпр. у традиционалној сеоској пракси (центар села, ² гумно, рогаљ и друга одређена места). ² Унутрашњи простор, међутим, представља простор који је независан од извођача, публике и позоришног простора. То је простор иманентан плесу и укључује путање кретања, покрете делова тела плесача и слично, те се, према Д. Вилијамс, може увек наново интерпретирати у другом спољашњем простору (Williams 2004: 225). ² Сходно предмету проучавања у овом раду и конституисању концепта *кореографска меморија*, учење просторне димензије плеса ће бити одређена као унутрашњи простор који се као такав учи,

³ Тумачења простора (*space*) и места (*place*) као засебних концепата актуелне су теме у светској етнокореологији и антропологији плеса, при чему се имплицира важност раздвајања ова два појма (Бајић Стојиљковић 2019: 182).

⁷² Некада су реакције публике условљене извођењем или глумом играча, а најчешће просторном композицијом у току приказивања кореографије. Публика највише реагује на правац кретања играча на сцени. ⁷ ⁷ лазак напред према „рампи” (играчи су распоређени у лесу, линију, дијагонално или лицем према публици) изазива шок и веома јак утисак код публике, док одлазак у позадину умањује утисак, иако се у оба случаја играчи крећу по истој линији. Ова кореографска слика присутна је у скоро свим кореографијама које презентују народне игре Србије.

² вежба, памти и изводи. Под њим се даље подразумева формација, држање, путање кретања и локација ³ извођача у извођачком простору (Rakočević 2011: 57).⁷³

Учење кореографије народне игре у салама аматера и професионалаца се најчешће спроводи тако што се играчи распореде у полукруг по простору распоређени по висини од највишег ка најнижем, неретко формирајући први и други полукруг.⁷⁴ Њихово држање је тада за спуштене руке поред тела, али могу бити и неповезани у првој и другој етапи учења кореографије (визуелно представљање, имитација), када су им руке најчешће савијене у лактовима и на боковима. Ово је почетна позиција, када се играчи фокусирају само на моторно, односно кинетичко учење. Убрзо након тога се деле према формацијама које су одређене за сваку кореографију народних игара различито и која условљава одређен распоред играча у простору (коло, пар, соло игра, леса, пуж итд.). Такође, према уређености, путање кретања у простору могу бити издвојене у ² две категорије: ³ уређене, и одређене, односно кореографисане путање кретања и неуређене или слободне и спонтане (Giurchescu and Bloland 1995: 129). У учењу кореографија народних игара у формалним условима, које захтева припрему за сценско извођење, јавља се уређена и осмишљена ² путања кретања.

У српским традиционалним играма под путањама кретања се ² првенствено подразумева кружно кретање, односно играње „по кружници”, затим вијугаво, спирално и линијско кретање (Бајић Стојиљковић 2019: 194). Они долазе до изражаја услед креативности и умешности кореографа да владају сценом и употребом кореографских просторних композиција. Међутим, у последњих неколико година сведоци смо да кореографи прибегавају што чешћој промени тзв. кореографских слика како би добили на динамичности кореографије у оку публике.⁷⁵ Често се те кореографије завршавају са веома

⁷³ Поменуто ауторка, В. Б. Стојиљковић, истиче нејасност употребе термина „формација” у светској и домаћој етнокореологији јер се различитим ² теоријским описује иста формација, те стога даје прецизније дефинисање ² овог појма. Формацију представља у шест параметара: груписање, број извођача, род (пол – прим. М. К. М.) извођача, геометријску конфигурацију коју извођачи оцртавају, узајамну телесну оријентацију извођача и њихово међусобно повезивање (Бајић Стојиљковић 2019: 193).

⁷⁴ Први полукруг је обезбеђен за играче који су старији и за које се зна да ће сигурно изводити програм који се учи и вежба, док се у другом полукругу налазе нови играчи који су тек дошли у КУД или у Ансамбл „Коло” (волонтери) и уче позицију играча којег би евентуално могли да замене уколико дође до промене.

⁷⁵ Данас се кореографије из појединих етнокореолошких области (најчешће југоисточна Србија) изводе у ² брзом темпу, кореографске слике се брзо мењају, играчи „прелећу” са једног краја сцене на други, често не стижући ² на време да промене своје позиције на сцени. Није редак случај и да се сударе међусобно у том

брзим променама играчких образаца и његових варијанти у само пар музичких и играчких тактова. Овакве кореографије народних игара моји саговорници на терену називали су „кореографија таме”, објашњавајући да у великој брзини не знају на ком су крају сцене, када излазе и улазе на сцену, како „трче” по сцени и где треба да стигну.

Услед брзе продукције нових кореографија народних игара у аматеризму, а понекад и у професионалном ансамблу, брзина самог процеса учења и вежбања кореографије се убрзао и код самих чланова. Неретко се дешава да играчи из другог полукруга уче само позицију играча у кореографском делу која одговара њиховој висини (високи, ниски или средњи играч). На основу дугогодишњег конитуираног опсервирања, то затим повлачи, најчешће у аматеризму, а понекад и код играча приправника и волонтера у Ансамблу „Коло” следеће ситуације:

- несналажљивост на другој просторној позицији у кореографији, које може подразумевати и извођење играчког обрасца у огледалу;
- непознавање путање кретања;
- нетачно извођење играчког обрасца;
- несинхронизовано извођење играчког обрасца;
- немогућност правовремене промене кореографских просторних решења;
- неразвијена ширина играчког знања и просторне меморије.

Ипак, старији играчи који су свој радни век у професионализму провели скоро три деценије вежбајући програм у сали и изводећи га на сцени, сведоче да би знали да одиграју кореографију народних игара и из неке друге позиције, односно локације у кореографији, без обзира да ли припадају високој, ниској или средњој екипи. Искуством су научили да се брзо снађу у простору и, како кажу, брзо би се ускладили, јер имају пасивно знање о томе шта „супротна” екипа изводи. Такође, истичу важност свесности (без обзира на године искуства и рада) играча до себе о томе где је у простору и његовог постојања, у чему им

7
претрчавању, па на публику најјачи утисак оставља брзина која се, како сазнајемо из одговора испитаника, повезује са темпераментношћу кореографије, атрактивношћу и добром увежбаношћу играча (Красин 2011).

помаже, како кажу, развијен периферни вид. Таквим колективним координисањем у геометријској фигури добија се и визуелна слика јединства која се преноси на публику.⁷⁶

Од професионалаца, али неретко и од аматера се дакле тражи умеће сналажења у измењеној просторној позицији чак и пред сам излазак на концерт. Веома сликовит пример учења простора у кореографији описао је мој саговорник у једном делу разговора:

Простор – то је нека рутина, живиш са тим. У сали знаш тачно које парче треба да пређеш, за три корака знаш где треба да будеш у сали. Нисмо добијали објашњења, тачније ретко кад да су нам објашњавали зашто прелазимо толико простора, тек кад заиграмо онда се питамо а што сад идемо овамо, па онамо (М. Р.).

Простор гледам као кроз кореографске слике, да ли си у леси, на рампи, у кругу, полукругу, и то је нешто што треба да испитујеш, док нпр. у Комитским тачно знаш, зашто се спушташ, зашто си окренут леђима, зашто се окрећеш итд. (Д. А.).

Запамтим где на крају фразе треба да стојим, преко пута које девојке, и тако памтим простор. После извесног времена, научим већ напамет где стојим и како се крећем (Т. Г.).

Из свега до сада реченог о учењу просторне димензије у кореографији народних игара у едукативном смислу, може се закључити да се њој ни у професионализму ни у аматеризму данас не посвећује велика пажња. Просторна димензија се тумачи као усклађена геометријска фигура, односно формација која се дистрибуира у синхронизованом кинетичком извођењу, изузев ако се у кореографији кроз просторна

⁷⁶ Како би геометријска фигура била јединствена и тако пренета на публику, играчи су међусобно створили визуелне и физичке знакове да би се колективно уједначили. Па тако, тамо где има више комбинација и не може одмах да се меморише шта се и где игра, ако се промени позиција играча (на пример, Западна Србија, која има пет леса и пет различитих комбинација) ⁵⁰ олази до изражаја колегијалност јер, према речима мојих саговорника, колегиница/колега кроз зубе прича *шта треба да се одигра* следеће и *у* ком правцу *да се* иде. Када су окрети у питању, онда партнер каже, или више повуче (А. М.).

решења не остварује наративни ток и имитативним покретима и путањом кретања се тако покрет претаче у речи, што је ближе симболичном тумачењу експресивне димензије у плесу, односно кореографији народне игре.

5. Учење експресивне димензије у плесу

¹⁰ Многе студије потврђују да плес преноси информације у вези са емотивним стањем (Dittrich, Troscianko, Lea, & Morgan 1996; Sawada, Suda & Ishii 2003; Chichella & Bianchini 2004) и физичке кондиције плесача посматрачу (Brown et al. 2005). Осећања су интегративни део когниције који су битни за успешан плес и едукацију уопште (Hanna 2008: 497). Шта плесачи осећају варира у складу са особом и концептом учења плеса. Могу осећати стрес када добијају негативне повратне информације од руководиоца, али исто тако приликом извођења плесног перформанса плесачи се могу присетити емоција од раније доживљеног искуства и користити меморију као стимулус да изразе емоције у плесу (Исто), која се недвосмислено одражава и на експресивност покрета у плесу, односно у кореографији народне игре.

Експресивност покрета у српској традиционалној игри најчешће не подразумева елеганцију покрета која је као таква веома препознатљива у класичном балету (извођење на врховима прстију, „меким“, „нежним“ и „благим“ покретима руку) или специфично увијање прстију и шаке у фламенку (Vukadinović 2019: 63). Разлог томе је вероватно, већ више пута наведено у овом раду, тумачење кинетичког деловања у народним играма које се сагледава из призме кретања доњег дела тела, док је горњи део тела за разлику од поменутих плесних пракси релативно статичан. Међутим, ако би се кинетичка дистрибуција остварена у доњем делу тела третирао као горњи део тела наведених плесних пракси, јавило би се једно веома широко и комплексно питање стилског извођења народних игара, које је у српској традиционалној плесној пракси богато развијено и различито у етнокореолошким областима које играчи уче и меморишу у свом кинетичком апарату. Али пре него што учење експресивне димензије почнем да разматрам у овом правцу, потребно је и да уз помоћ опште дефиниције експресије у теорији уметности оправдам своја даља тумачења у раду.

Најпре, ако се ослонимо на дефиницију експресије која се може пронаћи у речницима, она нам сугерише да се тумачење експресије, а потом и експресивне димензије, односи на израз, изражавање, изражајност (Вујаклија 2007: 261), и врло често имплицира на приказивање неког психолошког стања спољашњем свету, као што је туга, бол, срећа и друга стања. Из таквог изрази, изражајности, упечатљивости, развио се и читав уметнички покрет, експресионистичка уметност која је збирни назив за различите експресионистичке покрете и индивидуалне праксе у уметности XX века (Šuvaković 2005: 162). Према теоретичару уметности М. Шуваковићу, експресионистичка уметност се темељи на уверењу да уметник својим уметничким делом може изразити емоције, унутрашња психолошка, духовна и егзистенцијална стања (Исто). Дакле, експресија јесте испољавање изражајности, неког упечатљивог изрази, психолошког стања који се путем медија може преносити од уметника до публике. У том погледу, експресивна димензија у традиционалној играчкој пракси Србије могла би своје тумачење да пронађе управо у стилском обележју, односно карактеристичном начину извођења покрета које је различито и препознатљиво за сваку етнокореолошку целину Србије посебно, али и кроз реализацију имитативних покрета (ритуално бријање код мушкараца, прање рубља на реци, бацање замишљене пшенице, завођење чочекиња и друго), чиме се шаље јасна порука покрета, али и емотивно стање учесника у ритуалном обреду ка публици. У прилог овој констатацији иде и став М. Магазиновић, која је у својим текстовима о игри тридесетих година XX века, истакла да покрети који се јављају у народним играма, према законима еукинетике, припадају свакидашњим (емпиричким) покретима који су увек пантомимског карактера, а користе се са тежњом да се њима изрази нешто од психичке садржине, што недвосмислено указује на експресивну димензију у народним играма. Магазиновићева покрете у народним игара декларише и као симболичке покрете, као другу врсту изрази покрета коју разликује еукинетика (Магазиновић 1932: 43). Симболички покрети представљају радњу (потез, удар, гурање, привлачење) којима најчешће обилују кореографије народних игара кроз историју. Такође, према њој, народна игра по мотивима је најчешће еротична ако је паровна, али и израз чистог обиља младалачке снаге као коло (Исто).

На овом ⁴ месту у раду добро је направити мали подсетник на поједина тумачења народне игре, ⁴ о којима је било речи у поглављу о покрету ^и када је било потребно дефинисати покрет из угла етнокореологије. Ако се подсетимо, етнолог Слободан Зечевић

јасног је става да се покретом можемо разумљивије и јасније изразити него говором, јер ⁴⁹ постоји мноштво ситних елемената који стварају одређени утисак и, у овом случају, преноси га од играча ка публици. Управо једна од таквих кореографија јесте и та која ће у овом раду бити постављена као студија случаја „Невестинско оро”. У овој кореографији народних игара које изводи женски део ансамбла, потребно је да најпре изразом, експресијом на лицу, а онда у ставу и положају тела, затим у стилском извођењу покрета карактеристичним за играчку традицију Македоније, играчице пренесу психолошко стање жена у Македонији које се одиграва приликом иницијације девојке у жену.

Ако узмемо у разматрање и теорију о неуронском огледању, извучену из неуронауке а употребљену за сврхе овог рада, она поред тога што помаже плесачима у учењу покрета, може имати значајну улогу током гледања извођења плеса, јер се услед неуронског огледања „решава” проблем разумевања других умова. Тај процес сагледан из угла публике оправдава емпатију, разумевање, али често и интеракцију плесача и гледаоца (Iacoboni 2009: 653).

Из свега горе наведеног, може се рећи да плесач у ансамблу врло често игра улогу сличну као глумац у драми, представља бројне улоге у делима доносећи им живот (Dunn 2016), које се као такве путем покрета преносе публици. Када плесачи уђу у салу, они са собом доносе све њихово претходно искуство. Извођач развија свој карактер и можда има другачије посматрање на неко дело, када наступа он се прилагођава, и своју технику извођења сједињује са другим извођачима, али не нарушавајући свој идентитет (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 204). Они не морају имати сличне доживљаје неког дела када изводе заједно нити делити исте идеје око извођења, уместо тога они су одвојени идентитети (Исто). Другим речима, без обзира на почетну кореографску идеју коју сваки извођач вероватно поседује као појединац, током проба и кроз интеракцију са осталим члановима ансамбла, он своју идеју обликује у јединствену целину са колегама/колегиницама у ансамблу.

У формалним условима учења кореографије народне игре, учење експресивне димензије плеса је елемент који се може третирати као део кореографске контроле. Кореограф може помоћи играчу у представљању и схватању искреног извођења и у томе шта играч треба да представи на сцени, коју поруку изведеним покретом преноси публици. Ипак, постоје и играчи који једноставно не могу да осете, како кажу, покрет и игру и ту

кореографију изводе технички и стилски тачно, али на механичком емотивном нивоу (М. В.). Тако се често може чути у разговорима у „фолклорним круговима” да аматерски играчи имају више емоције док играју него професионални играчи. Као разлог наводи се презасићеност истог кореографског материјала који се увежбава сваки дан. То се највише одражава на фиктивном осмеху који је „заштитно лице” извођача кореографија народних игара. Такав осмех зна често да код професионалаца достигне ниво тзв. ритуализације невербалног израза – професионална сервилност – израз без емоција. Тиме се на још један начин потврђује да је играч народних игара у својеврсној улози глумца. Ретке су кореографије у којима се тражи озбиљан израз лица и емоција од извођача (кореографија „Гламоч”, „Невестинско”, „Комитске игре”, „Тешкото”), где је потребно изразити психолошку црту једне групе народа. „Kako u svakidašnjici, tako i na sceni i likovnim prikazima, držanje, odnosno pokret glave, rječito govori o psihološkom stanju čovjeka” (Maletić 1983: 22). У кореографијама народних игара, у позицији главе и експресији лица играча, преноси се значење и дух народне игре публици. Тако, активно дизање главе, које се најчешће у мушким деоницама извођења јавља, одаје храброст, окрутност, понос, док спуштање и главе и погледа најчешће женских чланица, одражава могућу понизност или покоравање (Исто).

Уколико у кореографији народних игара постоји приказ обредних радњи, имитативних или једноставно, најчешће, у виду кокетирања између мушког и женског дела ансамбла, то се одвија у већ унапред одређеном тренутку кореографског извођења, чиме се помаже градацији кореографског дела. Ретко када се дозвољава играчима да свој доживљај покрета реализују ван предвиђеног временског и кореографског оквира, и у аматеризму, а посебно у професионализму.

Други пут сам играо Срем на сцени, легла ми је та тачка и волим да је играм, али сам направио такву неку експресију лица па сам добио критику од шефа да сам превиише млад да бих привлачио пажњу на себе. На пример, старији играч никад није Срем одиграо од почетка до краја како треба, увек је нешто одигравао своје, али он је солиста и јако дуго игра тај програм. Ја сам то узео као добронамерну критику (Д. А.).

Док је у аматерским друштвима најчешће изостављен спољашњи вид сарадње у смислу организације додатног садржаја за играче који би им помогли у било ком облику за квалитетније не само извођење већ и разумевање, приступ у учењу и памћењу плеса, у професионалном ансамблу се то донекле подразумева. У годинама пре мог доласка на теренски рад у Ансамбл „Коло” (2018), ансамбл је кратко време (пар месеци) имао додатне часове глуме које је водила глумица Вања Ејдус. Према речима мојих саговорника, ови часови глуме су требали да помогну члановима у драматуршким деловима кореографије, да глуму на сцени, која је неретко присутна, ослободе у тежњи да буде што природнија. Ипак, према исказима и мушког и женског дела ансамбла, у овом „ослобађању” емоција и њиховог унутарњег стања која се посматра као „глума на сцени” нису се најбоље снашли, односно часови глуме већини нису пријали. Осетили су тло непознатог терена и нашли су се, бар већина, у непознатој ситуацији – „култури”, у коју је очигледно тешко било „ускочити” из већ ушемљених образаца, методологије рада, познатих техника и вештина којим су они овладавали у сали и на сцени.

Сви су мислили, супер, сад ће Вања да се бави глумачким сегментима из наших кореографија. Али не! Не треба то она да ради. Имали смо мале ситне игрице, смејали смо се са њом, ствар опуштања, да се људи опусте временом. Да је то потрајало, вероватно би се пренело нешто и на сцену (Б. Р.).

Часови глуме ми нису пријали. Бацили су нас у ватру, нису ти психички помогли, нису те припремили, а очекивало се нешто од нас. Свако од нас је индивидуа за себе, има своју блокаду, па се плашиш да ли ћеш испасти смешан или не. Нисмо имали текст, што мислим да је битна ставка, већ смо морали из главе да смишљамо и прилагођавамо се неким изненадним ситуацијама (нпр. ми смо у градском превозу). У фолклору је потпуно другачије. Имаш кореографију, све ти је нацртано, кад шта радиш, кад се смејеш, кад кокетираш са партнером, само треба то да спроведеш. А глума је потпуно нешто десето. Баш ми је било непријатно (М. Л.).

Из приложеног се може закључити да приликом учења експресивне димензије у кореографији народне игре играчи очекују да им се јасно назначи где и када треба да изразе неки покрет, емоцију на лицу или чак дијалог између играча. Експресија покрета у сценским народним играма се тако тумачи као нешто што се испољава под интелектуалном директивом и што је иницирано кореографисаним одлукама неког трећег лица, а не од стране играча. Да ли то значи да је експресија покрета, односно доживљена емоција код професионалних и аматерских играча на неки начин програмирана? На овакво тумачење и потенцијални закључак наводи мишљење моје горе наведене саговорнице: играчи знају тачно у којем тренутку осећају адреналин на сцени у току извођења, у којем се емотивно „одмарају” и „осећају” празнину. Дакле, учење експресивне димензије, али и њено памћење, тј. шта и у ком тренутку кореографије треба да осете и изразе своју експресију



кроз покрет се, ако не једнако, онда бар приближно, одвија као и претходно изложено моторно и просторно учење плеса.

Други аспект учења експресивне димензије плеса у овом раду се односи такође на кинетичко учење које своје место проналази кроз поменуто стилско извођење којим се презентују кореографије различитих етнокореолошких целина Србије, али и традиционална плесна пракса земаља у окружењу (Македонија, Хрватска, Црна Гора, БиХ). Сваку етнокореолошку област у Србији карактерише одређен стил, начин извођења народних игара. Он је у овом поглављу значајан јер се он учи, вежба, и као такав памти у кинетичком апарату (доњем корпусу) и изводи, те отуда оправдава употребу термина *експресивна димензија* у овом раду.⁷⁷

⁷⁷ Поједине кореографије народних игара се изводе већ више од седам деценија у континуитету не само у професионализму већ и у аматеризму. На то јасно указује кореографија „Игре из Србије” (кореограф Олга

Коришћење термина *стил* у релацији са плесом јесте термин који сви теоретичари користе, али ретко када се и објашњава због његових разноврсних значења и импликација. Писати о стилу захтева посебан рад посвећен овој теми, јер је дефинисање концепта стила веома комплексно и поставља низ питања, од којих је једно: како се стил усменим путем преноси кроз историју методолошког рада у формалним и неформалним условима? Међу првим питањима, када се говори о учењу плеса, а потом и стилског извођења јесте: колико је од првобитних теренских снимака/бележака изгубио од аутентичности и традиционалног оквира? Да ли приликом учења стилског обележја одређене кореографије постоје неке „олакшице”, као што је то у кореографијама народних игара, према речима мојих саговорника, музичка компонента?

За учење стилског извођења, које још увек тежи да буде најприближније аутентичном приказу традиционалне игре са његовог изворишта, потребно је имати и изграђену плесну експертизу, односно у свом кинетичком апарату савладана различита стилска обележја традиционалне играчке праксе Србије, како би и учење било олакшано. Након што сваки извођач на индивидуалном плану научи стилско извођење у кореографији, потребно је да се његов научен стил уједначи са стилским извођењем које постоји у колективу. И на крају, али ништа мање значајно, јесте преиспитивање: да ли један професионални или аматерски ансамбл може изводити аутентични стил различитих етнокореололошких области, уколико смо свесни да се већ више од неколико деценија извођачки репертоар креира тако да више од половине програма чине кореографије народне игре једне етнокореолошке целине?⁷⁸ Многа питања се намећу у зависности од теме и угла из ког желимо да приступимо учењу и стилском извођењу у кореографијама народне игре. Без тенденције да термин *стил* и дефинишем, у овом раду ћу покушати да разјасним његову димензију као експресивну, која се учи, а потом и меморише као један вид кореографске меморије.

Дефиницију стила на коју се већина аутора позива и данас дао је историчар уметности Мејер Шапиро (Meyer Schapiro). Он стил види као „константу форме...

Сковран, постављено 1948. године), кореографија „Комитске игре” (кореограф Мира Савина, крај 40-их година XX века) и друге.

⁷⁸ О различитим стилизовима извођења народних игара у Србији може се пронаћи у грађама које су периодично издаване за потребе семинара у оквиру Центра за проучавање народних игара Србије (1990), као и у књигама сестара Јанковић у периоду од 1934 до 1964. године.

константне елементе, квалитете и израз – у уметности појединца” (Schapiro 1953: 137). Стил се такође повезује са естетским аспектом, који А. Кепплер сврстава у још један „клизав” термин, па се тако опредељује да стил посматра у правцу његове повезаности са структуром плеса, формом и друштвеним контекстом (Каеплер 2001: 50). Ауторка закључује да стил упућује на шематску константност у вези са тим како се плесна структура изводи – од слабијег енергетског интензитета до коришћења делова тела као препознатљивог знака људима у одређеним плесним традицијама. Управо та константа која се јавља у плесним обрасцима омогућава раздвајање индивидуалних школа, старих и нових, „ритуалног” или „фестивалског”, по полу, узрасту или другим релевантним разликама које су препознатљиве као такве у оку публике и систему покрета (Исто).

Узимајући у обзир наведену релевантну теорију из етнокореолошке литературе, али и ставове других аутора који експресивност не тумаче само као физички покрет већ пре као „делимичну снагу” која се користи за извођење покрета (Glickman 1978), можемо закључити да извођачи уче и енергетски интензитет извођења, односно затегнутост мускулаторног система, коришћење појединих делова тела, и тежишни ослонац у извођењу обрасца покрета, те тако постижу одређену стилску карактеристику. То нас враћа и на прве поделе покрета које су учињене на структуралном плану, почетком XX века, ¹¹ о чему је већ било речи у делу „Структура традиционалних плесова”, те ћу овде подсетити на њих. Дакле, структура покрета се дели на основу његове динамике, степена интензитета којим се изводи, брзине, темпа итд. (Maletić 1983: 20). У српској традиционалној играчкој пракси се наводе различита тумачења дефиниције стила: од стилског украшавања обрасца покрета карактеристичних за појединачне етнокореолошке целине, до тога са каквим се енергетским интензитетом изводе народне игре (Јанковић 1949; Васић 2011). Тако, према речима етнолога Оливере Васић, српска народна игра у зависности од етнокореолошке целине се изводи лако, опуштено, лагано, снажно, чврсто, подвожно, са задршком итд. (Васић 2011: 91–178).⁷⁹ Отуда, према даљем тумачењу експресивне димензије која се учи,

⁷⁹ Играчку традицију која се представља у кореографијама народних игара целе Србије као засебне етнокореолошке целине карактерише, према речима етнолога Оливере Васић, „опуштено, складно, лепршаво” (централна Србија), снажно играње на целом стопалу, повијених колена, с изузетком муслиманског становништва који играју „мекше” (западна Србија), затим тзв. „федерирање” које указује на то да се код играча померају ноге само од колена па наниже (Војводина), снажно играње са целом површином стопала на тлу (североисточна Србија), „подвожење”, односно утисак да једна нога „граби простор” а друга је „гура”, што се изводи истовремено уз потресање целог тела по вертикали, или снажно играње са задршком пре него

вежба и памти, сагледане кроз призму стилског извођења, сам концепт стила би такође могао да се дефинише као одредница експресивне димензије која се учи, вежба и памти, а темељи се на интензитету ослонца, тежишта на стопалу (полупрсти, цело стопало), енергетском интензитету (лако, снажно, „подвожно”), који се изражавају приликом извођења кореографија народних игара и који су као такви препознатљиви у друштву.

С друге стране, моји саговорници у разговору о учењу стила извођења кореографија народних игара наводе трећу димензију: правилно стилско извођење тежи да буде што ближе аутентичном приказу народних игара, а репетиција као најважнија техника у учењу, вежбању и памћењу моторике не пружа играчима могућност да и стил савладају. Они сматрају да за стил мораш имати самосвест о себи и свом телу, те да су то вољне радње (В. С.).

Свако од нас има неки мали 'стилић' са којим дође у ансамбл и који се стално провлачи. Ти се трудиш да играш стил који ти траже на почетку, али како време пролази и ако те нико не опомиње, ти се вратиш на своје старо несвесно (А. П.).

Мислила сам да знам да играм 'моравца', али кад сам дошла у 'Коло' схватила сам да играм потпуно другачије. Требало је да омекшам колена, да научим такве трептаје какве они изводе, који су ситнији, мекшији, горе си затегнутији у телу, преношење тежине и трептаја и много смиренија игра. Неки ситни кораци које сам ја оштро играла овде сам морала да научим да омекшам (М. Л.).

Потпуно ми је другачији доживљај игре био када сам се спустио на цело стопало, схватио сам да пренос тежине почев од скочних зглобова,

се почне играти (Југоисточна Србија) – Васић 2011: 91–178. На овакво различито и мозаично стилско извођење које се јавља у традиционалној играчкој пракси Србије утицали су многобројни фактори. Најпре се то повезује са демографским подацима и миграционим струјама које су се преливале готово у целој Србији, историјским утицајима и владарима који су оставили свој траг у извођењу и који су и данас видљиви у извођењу појединих народних игара кроз просторну и кинетичку димензију, затим географским подручјем, као и друштвеним контекстом. Све наведено потребно је да сценски извођач пренесе на публику, која ће традицију доживети као стварну и опипљиву, разумевајући израз и унутарње стање једног народа у чијој је улози ансамбл на сцени.

колена кукова и рамена доводи до осећаја да игра цело тело, а не само ноге (В. С.).

Да би се уклопили и уједначили са извођењем других старијих колега играчи су морали на почетку свог ангажовања у Ансамблу „Коло” да претрпе и значајне физичке промене које су често доносиле болове услед мењања вишегодишњег стила играња у разним аматерским друштвима или средњој балетској школи.⁸⁰ С обзиром на чињеницу да су моји саговорници прве кораке у фолклору направили већ у предшколском узрасту, а озбиљнијим извођењем народне игре почели да се баве у каснијим разредима основне школе, они су своје тело (позицију, положај и став) обликовали и формирали према стилу који се тражио у друштвима којима су припадали. Културно-уметничка друштва имала су различит стил извођења народних игара, неки су се угледали на сеоски начин играња (мада њих је било много ређе), неки су прихватили градски урбанизовани стил извођења који је близак балетској позицији тела, док су неки тражили средину између та два начина.

Колов програм је ближи Лоли, ми смо у Абрашевићу играли све на прстима, па ми је требало јако пуно времена да се спустим на стопало. И дан данас након толико година, где малтене дуже играм у Колу него у Абрашевићу, имам тенденцију да се подижем на прсте. Имала сам проблем са стопалима, кренула су да ми се спуштају стопала, ишла сам код физијатра и то су биле јако болне терапије. То је кренуло одмах пар месеци након што сам дошла у Коло, проблеми са стопалом. Сваки дан ти радиш другачије, стопало и тело имају другачији третман него до тад, нема више све на прстима и онда је кренуло да се спушта стопало и да боли. Имала сам масаже, ломио ми прсте, намештао стопало, десет дана је то трајало (Б. Р.).

⁸⁰ У интервјуима са мојим саговорницима на терену често сам могла чути да Ансамбл „Коло” има свој стил извођења кореографија народних игара, али само пар њих је знало и да ми ближе објасни шта се под тим подразумева. Једна од старијих саговорница сликовито је објаснила да чланови Ансамбла „Коло” „много скачу, ногатају се, све се игра ситно и трепераво”, те да многи не знају шта се и како игра, посебно млађи чланови, услед тога што се не подиже свест о стилским карактеристикама етнокореолошких целина Србије (А. М.).

Најтеже ми је било да стопалима из прве позиције пређем у шесту позицију, да спојим прсте. Играчки стил који је гајен у Абрашевићу, био је отворених стопала и колена. Асистент у Колу, Јелена, највише је обраћала пажњу на моја стопала, визуелно је представљало проблем. То ми је баш било тешко, јер је мени то постао покрет који је условни рефлекс, ја о томе нисам размишљао (М. В.).

⁴ На основу свега наведеног може се рећи да учење експресивне димензије у плесу, односно кореографији народних игара, гравитира у два смера – учење глумачких сегмената (имитативни покрети, расположење на лицу, мимика и гестикулација) које се превасходно односи на колективну интеракцију; и учење извођења различитих традиционалних играчких стилова, које се за разлику од претходно наведене ставке остварује у доњем кинетичком апарату, и то најпре на индивидуалном плану, а потом на колективном. Напослетку, учење стилског обележја и његово извођење представља срж испољавања кинетичког деловања у српској етнокореологији, то је један од начина да се путем покрета пренесе израз, упечатљивост одређене групе народа (поднебља), као и његовог психолошког стања. Отуда, стилско обележје оправдано треба разматрати као експресивну димензију народне игре. Тиме се заокружује испољавање целог кинетичког апарата играча, горњег и доњег дела тела, те је ово обележје неопходно за квалитетно учење, вежбање, памћење и извођење кореографије народне игре.

На крају овог потпоглавља истичем сведочење с теренског истраживања којим се може отворити ново поље у истраживању: учење експресивне димензије у правцу стилског опредељења најчешће се одвија показним путем, услед потешкоће у вербализацији тог опредељења. Резултати који су добијени приликом истраживања указују да велики број мојих саговорника не познаје основне стилске карактеристике једне етнокореолошке целине у Србији, нити их може именовати, што свакако утиче на експертизу самих играча, која даље узрокује брзину менталне представе приликом учења кореографије народне игре.

6. Учење плеса у три „корака“, три технике, три димензије

Плес захтева велики степен координације не само између различитих удова тела (горњи/доњи) већ и координацију перцепције и кретања, простора и времена (Cross 2010: 178). И поред стремљења да се пронађу опште методолошке смернице у учењу плеса, када се проблем разложи на више сегмената, постаје далеко сложенији него што се то чини на самом почетку разматрања овог процеса. Према различитим плесним праксама у које се укључује и третман учења традиционалне игре, општа методологија се може поделити у три етапе:

- 1) демонстрација и показивање, учење, стварање менталне представе о моторној радњи, имагинација играчког обрасца;
- 2) покушај извођења играчког обрасца, односно имитација визуелне представе;
- 3) вежбање – репетиција играчког обрасца до фазе аутоматизације.

Дакле, редослед у методологији учења играчког обрасца јесте: прва фаза је *учење/виђење*, друга – *имитација* и трећа – *репетиција* играчких образаца. Ово је, могло би се рећи, успостављена методска шема која се спроводи једнако у Ансамблу народних игара „Коло“, и у аматерским друштвима у Србији и дијаспори, као и код сваког извођача као појединца, те отуда временски може бити различито реализована у преласку са једне на другу етапу. То није изненађујуће, јер у већини аматерских друштава проба држе активни или некадашњи чланови Ансамбла „Коло“, те се овај принцип рада на новој кореографији преноси већ годинама уназад и има дугу, континуирану традицију.

Важну улогу у томе како ће играч приступити учењу кореографије има извођачко искуство, могућност имагинације, односно ментална представа о покрету и играчком обрасцу који треба да се репродукује и плесна компетентост. Плесно знање, односно когниција и перцепција, захтева много више од тренирања технике или чак разумевања процеса кретања у естетском смислу. Оно подразумева свест, знање и одлучивање у чину учења и извођења кореографије (Krasnow 1994: 19). То даље води и ка способности и умећу извођача да повеже покрете заједно у секвенце, што је од великог значаја за касније подсећање.

У овом делу рада није узета у разматрање разлика између приступа у учењу нових играча и играча са искуством, иако је ово питање врло значајно за развијање методологије рада и технике учења компонованих образаца покрета, па и праћење самог процеса памћења кореографије. То ће бити компензовано у делу рада „Од сале до сцене”, где ће се сагледати учење нове кореографије народних игара од стране старијих и млађих играча Ансамбла „Коло” – који у овом контексту имају улогу играча са искуством, јер им није потпуно непозната кореографија, и нових играча који први пут виде кореографско дело.

Процес учења компонованих играчких образаца који се одвија у поменуте три етапе може се конструисати на исти или сличан начин на ширем плану, те би се по истом принципу поделио процес поставке новог кореографског дела од прве пробе до првог сценског извођења, у три фазе:

- 1) демонстрација и показивање, учење, стварање менталне представе о целини кореографије народних игара, имагинација целине (неколико проба на којима играчи стварају имагинацију о целини кореографије народне игре, а не само о појединачном играчком обрасцу);
- 2) вежбање, односно репетиција сценских народних игара до фазе аутоматизације (одређен број проба на којима се вежба кореографија народних игара до фазе аутоматизације);
- 3) прво јавно извођење.

Процес учења компонованих образаца покрета игра важну улогу у успостављању концепта кореографска меморија, јер теренски приказ пружа увид у методологију рада у самој сали, односно указује на то шта се прво и на који начин „обрађује” када се поставља нова кореографија народне игре. Такође, пружа увид и у поједине плесне димензије које често пролазе незапажено, уколико се не анализира процес учења кореографије. Тако је у овом раду значајну теоријску позицију заузело учење просторне димензије у кореографији, уз приложена сведочења чланова ансамбла, чиме сам желела да укажем на важност просторне димензије која је и у теорији и у пракси неоправдано занемарена. Учење просторне димензије, као једног од главних чинилаца кореографије народних игара, игра важну меморијску улогу у концепту *кореографска меморија*, а без ње би кореографију било

могуће извести само у једном правцу путање кретања, с десна на лево, и само у једној формацији.

Следећа важна компонента која се издвојила у учењу кореографије народне игре јесте експресивна димензија. Експресија обухвата широк појам, а у раду се односи на учење глумачких сегмената које играчи изводе на сцени – мимиком, покретом, дијалогом, али и на једно веома комплексно питање – стилско извођење сценских народних игара, концептуални маркер у друштву, којем се једнако важно приступа у учењу, као и свим другим наведеним аспектима кореографије народне игре.

На самом крају овог дела рада који се односио на теоријски приказ свесног учења, перцепције кинетичке, просторне и експресивне димензије у кореографији, желим да отворим једно питање које ме је водило кроз цео процес писања овог рада. Потврђујући идеју Џ. Л. Хане да је плесно знање изграђено на осам врста интелигенција, постављамо питање: колико и да ли плесна компетентност у једној плесној култури има пренесено значење у другој плесној култури? Колико и на који начин отеловљено знање у једној плесној пракси може бити примењиво у другој плесној пракси и шта то значи за обликовање кореографске меморије на крају? Да ли ће она бити производ плесачеве експертизе, плесне компетентности, или се гради на искуству у једној плесној пракси, у једној кореографској композицији, у једном простору? Овим питањем желим да расветлим ширину и апликативну примену концепта кореографске меморије када се плесачи из једне плесне праксе нађу у другој плесној пракси. Које су тада координате постављене и да ли изнети општи концепти методологије учења плеса налазе примену у трансмисији плесног знања? Самим тим, отвара се и питање да ли је кореографска меморија коју извођачи изграђују током процеса учења и вежбања кореографије, локалног или универзалног карактера?

V ПЛЕС И МУЗИКА

1. Кратак историјски преглед развоја односа плеса и музике кроз теоријске наративе

Плес и музика се, према неким ауторима, заједно развијају кроз историју (Grosse 1897/1914: 278; McNeill 1995; Clarke 1999) и деле бројне заједничке карактеристике.⁸¹ Плес и музика се одвијају у времену и користе акценте, трајање, метар, подлогу константног обрасца удара или акцента, и темпо (Hanna 1982: 61). Такође, користе исту терминологију,



као што је ритам, темпо, такт, покрет, корак, и друго (Mitchell & Matthew 2001: 66). Међутим, крајем XIX века дешавају се промене у овом јединству. Одвајањем, односно „ослобађањем” балета од своје форме почиње да се рађа нов плесни жанр – модеран плес, и дешавају се значајне промене у западној школи

плеса. Музика и плес почињу да се одвијају независно једно од другог и све више се одвајају (Scholl 1966: 99).⁸² Нови плесни правац почиње да се развија и да поприма

⁸¹ Нажалост, у енглеском језику, као и у већини других језика модерне западне културе, не постоји јединствени термин за синтезу односа музике и плеса, као ни за однос музичара и плесача. У античкој Грчкој, реч *mousikē*, од које је потом настала реч музика, односила се на певање, плесање, свирање на инструментима и на рецитовање поезије. Међутим, крајем средњег века, музика почиње да се разматра као „уметност” и постаје самостална уметност (Giurchescu and Torp 1994: 145).

⁸² Однос музике и плеса се мења појавом модерног плеса крајем XIX века и то битно утиче на материјалну и методску употребу плеса. Музичка пратња могла је подразумевати и електронску музику, па самим тим више не захтева присутност музичара у сали где вежбају плесачи. Почиње да се мења концепт и самих плесних вежби које се одвијају у процесу припреме дела за извођење. Музичари и плесачи почињу да се одвајају и

¹ другачије облике. Модерни плесни кореографи праве искорак даље и теже потпуном одвајању плеса од музике.⁸³

Да плес може егзистирати и без музичке подлоге, када добија један другачији облик и јачину, међу првима је покушао да докаже аустроугарски плесач и теоретичар плеса Рудолф Лабан. Он је двадесетих година XX века тежио да плес као уметност ослободи замрле технике покрета дотадашњег балета, али и потчињености музици. Желео је да плес учини самосталном уметношћу и да се нагласи важност простора као форме која је далеко важнија, по њему, за извођење телесног покрета. Својим ученицима тежио је да пренесе спознају сопственог тела и простора, динамике и брзине покрета, која произилази из самосвести плесача (Laban 1960). Постулат Рудолфа Лабана је био: „Сваки човек је плесач већ по својој природи” (Исто). Према њему, разматрање простора је самостална суштина плеса као уметности, а ако се он посматра у вези са музиком, просторна форма губи значај и замењује је временска форма.⁸⁴

Рудолф Лабан није био усамљен пример у то време на модерној плесној сцени који је тежио одвајању плеса од музике. Многи кореографи модерног плеса почетком XX века тежили су истраживању ритмичке основе и његове природе: разликовање енергије и просторне конфигурације (Hanna 1982: 63). Оваквом плесном извођењу су биле приклоњене и Мери Вигман (Mary Wigman), Дорис Хамфри (Doris Humphrey) и многи други њихови савременици. Ипак, анализирајући развој плеса од Исидоре Данкан

изолују у својим процесима припрема, у различите, физички одвојене просторије, што значајно утиче на њихову сарадњу (Scholl 1966: 99–102).

⁸³ Оваквом променом фундаменталне ствари су се промениле и у улози музике у едукацији модерног плеса, где су музичари или игнорисани или непожељни у том процесу (Scholl 1966: 100).

⁸⁴ Како би се плес као уметност осамосталио, Рудолф Лабан је створио низ балета без музике „Опсена”, „Горе и доле” и др. Међутим, јавио се други проблем. Публика није била способна да пређе нагло на покрет који треба да доживи као чисту, самосталну уметност, без музике. Тада почиње да се ствара музика која је прилагођена новом/модерном покрету, а њени главни елементи су били динамичко-ритмички, а не мелодијско-хармонични као до тада (Магазиновић 1932: 38). На овим темељима поједини теоретичари и композитори настављају да развијају посебан правац у плесу и музици. Један од њих је био амерички композитор Џон Кеџ (John Milton Cage Jr.), који је сматрао да је ритмичка структура безлична а онда и универзална, те да је сви могу разумети. Она не може утицати на одређене звукове у музичком делу, као ни на покрете у плесу, већ су то све персоналне манифестације (цитирано у Reich, 1983: 337). Према њему, у човековој природи постоји жеља и потреба за регуларним ритмичким покретом. Тако се он удаљио од идеје да људи у ствари плешу на музику – да музика ритмичком енергијом напаја плес (Исто). ²⁹ своју теорију о универзалности ритмичке структуре засновао је на примеру авангардних плесних правца који су се јавили у другој половини XX века, а чији су покрети или секвенце покрета били трчање, ходање, рад са објектима и други који се не сматрају плесним покретима. Као што сматра да је сваки звук музика, што је желео да покаже и својим делом 4’33” из 1952. године, тако сматра да је и сваки покрет плес (Исто).

(Angela Isadora Duncan) до Марк Мориса (Mark Morris), поједини аутори остају при општој тврдњи да се покрет најчешће изводи уз музику, чак да се највише пажње обраћа на њену структуру, форму и квалитет приликом одабира за кореографију одређеног плесног правца (Carroll & Moore 2008: 414).⁸⁵

За разлику од поменутих примера који су почетком XX века тежили одвајању и изучавању плеса кроз нове аспекте и форме, стварајући тако нов плесни жанр, класична плесна форма је опстајала континуирано у снажној вези са музиком, баш као и традиционална плесна пракса. У оквирима традиционалне плесне праксе, уврежено је мишљење да се музика, као и музика за плес може изводити самостално, без плесања, док сам процес плесања је у директном и зависном односу са музиком, чиме се наглашава моменат да је традиционална форма у свом постојању и развоју тежила увек давању предности временској форми над просторном. У оваквим и сличним теоријама, не мисли се најпре на мелодијску компоненту, већ на кореспонденцију у ритмичким шемама музике и плеса (Giurchescu and Torp 1995: 143). Континуирано одржавање и јачање везе плеса са музиком у традиционалној плесној форми, за разлику од других плесних пракси који ту везу чувају на институционализованом нивоу,⁸⁶ постиже се на различите начине.

⁸⁵ Поједини кореографи који су тежили одвајању покрета од музике, попут Дорис Хамфри, плес дефинишу као независну уметност којој је потребан одговарајући партнер, музика, али који неће доминирати (Humphrey 1977: 132). Тако, према Д. Хамфри, музика за балет очигледно мора имати ритам и боју; мелодија иако пожељна, није сасвим есенцијална, као што се види у неким примерима – исп. „Посвећење пролећа” (1913) Игора Стравинског. Она даље каже да је присутност ритма значајна јер се с њим повећава наша жеља за покретом (Исто).

⁸⁶ Очувању везе музике и плеса утицало је свакако институционализовање балета. Јер, према речима ауторке Шерон Шол (Sharon Scholl), и тренери и плесачи који су везани за универзитетско учење желе да уче плес и вежбају уз пратњу музике, која чини централни елемент њихове плесне креативности и гради свест о музичком значењу. Према ставу Жака Далкроза, који је створио концепт еуритмике, где се наглашавају исти елементи између музике и плеса (перцепирање комплексних акцената, трајање, расположење, форма, пулсација која се одвија у времену), музика има веома битну улогу као едукатор при процесу припреме плесног дела (Scholl 1966: 100). Звучна потпора у едукацији плесача често служи да плесачи реше проблеме уколико постоје тако што ће решење пронаћи у музици под претпоставком да је такав однос (Scholl 1966: 99). Предност учења балета уз музику јесте и јачање музичког развоја код млађих плесача који претендују да буду професори (Scholl 1966: 93). С друге стране, у Србији и поред великог броја заљубљеника у неговање традиционалне плесне форме у културно-уметничким друштвима и Ансамблу народних игара и песама „Коло”, великог броја кореографа који континуирано стварају кореографска дела више од седам деценија, и учесталог сценског извођења, чврсти темељи у преносу знања и искуства који се стичу формалним образовањем још увек недостају. На подручју сценске народне игре и музике у последњих неколико година (од 2017.) постоји тенденција да она развије на нивоу академске институције у оквиру акредитованог програма „Сценска народна игра” на Институту за уметничку игру у Београду.

Данас у појединим традиционалним културама да би се истраживала музичка традиција мора се укључити и разумевање плеса и улоге плесача (Sanger 1989: 57).⁸⁷ У појединим плесним културама плес исказује своју директну везу са музиком тако што осликава геометријске фигуре, односно музичке обрасце (Vatsyayan 1963: 33),⁸⁸ или је промена у музичким секвенцама вођена променом фигура у плесу (Barreto & Ordóñez Flores 2008: 20) и слично. Истражујући индијанске народне плесове у северној Америци, етномузиколог Гертруда Курат (Gertrude P. Kurath) поставља их у аналитичко поље са другим традиционалним плесовима света и категорише на основу музичке пратње. У тексту она чак наводи „српска кола” и друге балканске плесове као покрете који чине веома блиску везу са музиком у смислу мелодије која прати фразе покрета, ритмички сасвим подударне, што није случај у индијанској плесној култури (Kurath 1957). Штавише, у одређеним традиционалним праксама, реч *плес* означава музички инструмент. Најчешће је то бубањ који обезбеђује ритмичку подлогу плесу, тзв. ритмичким плесовима (Hanna 1982: 57).⁸⁹ Овакво именовање често указује на то да бубњар, уколико жели да научи да свира музику на коју се изводи плес, мора да научи и да плеше, односно да размишља током свирања као плесач, јер својим свирањем прати плесача (Исто).⁹⁰ Другим речима, у изучавању односа музике и плеса у традиционалној форми, добар музичар или плесач мора

⁸⁷ На острву Бали у Индонезији, ниједан плес се не изводи без музичке пратње, што свакако није много изненађујућа информација да би била вредна помињања. Ипак, за етномузикологе је значајно да се велики број традиционалних мелодија креира како би била пратња плесу (и драми). У традицији Балија плесна музика се искључиво изводи уживо са плесом. На Балију постоје три могућа нивоа сагледавања везе музике и плеса: 1) када музика прати плес; 2) када плес прати музику; 3) када и плес и музика имају једнаки значај (Sanger 1989: 57–69).

⁸⁸ У индијској традиционалној плесној пракси, музички обрасци одговарају тренутним плесним обрасцима. Плесни покрети, као и каденце покрета који кореспондирају са музичким фразама које формирају мелодијске обрасце (*raga*), пружају нам увид у технику одговарајућег плеса (*nritya*). Ако мелодија садржи двадесет и четири удара при чему је временски интервал и позиција пауза распоређена различито, у композицији плеса, плесачи ће креирати плес који одговара музичком обрасцу у датом тренутку (Vatsyayan 1963: 33–38).

⁸⁹ Оваква пракса је забележена у традицији Јапана, Кореје, Нигерије и на острву Бали (Hanna 1982: 57).

⁹⁰ У многим плесним традицијама плесачи прате сами себе са инструментима, нпр. кастањете у фламенку; могу певати, певушити, лупати или тапкати ногом, или могу производити удар телесним звуковима са плескањем, пуцкетањем прстију (Hanna 1982: 57). Описана ситуација према којој бубњариста прати плесаче као активни учесник плеса је забележена и у српској, македонској, албанској и другим традиционалним плесним праксама у окружењу, која је постала још видљивија након неколико кореографских остварења који су и данас актуелни на извођачком репертоару културно-уметничких друштава у Србији и Ансамблу народних игара и песама „Коло” – „Осоговка” (Дмитар Алексов), „Комитске игре” (Мира Сањина), „Игре из Босилеградског Крајишта” (Слободанка Рац). У наведеним кореографским остварењима инструменталиста узима активно учешће у извођењу сценског играчког обрасца и тиме остварује скоро солистичку улогу у тој кореографији. У појединим кореографијама које одликују традицију Хрватске, далматинске поскочице, инструменталиста на лијерици даје наређења шта се и како игра на сцени „Линђо” (Бранко Марковић).

бити способан да види сваки покрет и чује сваки звук у исто време. Тако се музичарима саветује да је добро да знају сваки плесни покрет, да о њима свесно размишљају унапред како би их и одсвирали добро (Romodin and Romodina 1994: 229).

¹ Дакле, однос између музике и плеса у традиционалном плесу са општег теоријског поља у суштини је завистан и заснива се на узајамном односу музичара и плесача. Тако, узајамно дејство између ова два извођачка тела базира се на заједничком темељу – заједнички сет културних и друштвених норми – и почива на комбинацији заједничког естетског разумевања и на дугој пракси (Giurchescu and ¹² Torp 1995: 144).

У српској традиционалној играчкој пракси ситуација је веома слична наведеним примерима, јер се народна игра ни у једном појавном облику не изводи без музике. Српски етнокореолог Селена Ракочевић заговара тезу да „играчи у недостатку одговарајуће звучне потпоре не могу извести готово ниједну игру, а уколико и покушају, јављају се тешкоће у поштовању дужине и тачног устројства играчке фразе. Плес, дакле, не постоји без музичке потпоре у традиционалном српском друштву” (Ракочевић 2004: 100).⁹¹ У том су правцу расветлиле однос између игре и музике сестре Јанковић у домаћој етнокореологији, још на самом почетку свог рада (тридесетих година XX века): „орском се игром називају ритмовани покрети тела, тј. такви покрети који прате ритам био он од песме или од музике” (Јанковић 2014: 44). Другим речима, ¹ музика је та која играчима обезбеђује тачност у извођењу покрета, подстиче их на покрет, даје енергију, експресију, употпуњује доживљај саме кореографије и играчког наслеђа који треба да се презентује на сцени (Ivančan 1973; Ракочевић 2004; Mellish 2013; Бајић-Стојиљковић 2017).

Премда се музика и традиционална игра најчешће преплићу, могу постојати и један без другог, али у другачијем контексту у односу на описану ситуацију на почетку овог поглавља. То се може приметити у традиционалној играчкој пракси Босне и Херцеговине (Личко, Гламоч и Врличко коло) или других земаља у окружењу (Албанија), где играчи изводе народну игру без музичке пратње, али им основну ритмичку јединицу обезбеђује удар ногама о земљу. Према албанском етномузикологу Рамазанију Бодганију (Ramazan Bodgani), ове народне игре имају унутрашњи ритам, који постаје део испољавања духовног

⁹¹ Ауторка Селена Ракочевић се у овом тексту позива на тезу етномузиколога Димитрија Големовића, који је, истражујући вокалну праксу на територији Србије, изнео да инструментална музика и говор и инструментална музика и певање имају нераскидиво јединство (Големовић 1997б: 233; Golemović 2005; Golemović 2006).

извођачевог света. У тим тренуцима играчи изводе по интуицији, а помажу им често првобитни музички елементи попут камења, звона, дуката итд. који служе да обезбеђују основну пулсацију ритма (Bodgani 1991: 327).⁹² Међутим, телесни покрети у српском, као и у многим другим традиционалним друштвима, који нису праћени музички (мелоритмички или само ритмички) организованим звуком, не сматрају се плесом (Ракочевић 2004: 109).⁹³ Ритмички извођачи, односно они који покрет изводе само на удар, без музичке пратње, изводе само интернализовано отелотворење музике (Foley 2008: 53).

Слично овој тези, неколико година раније је и теоретичар Грег Дауни (Greg Downey) рекао да „људски организован звук постоји у континуитету са људски организованим покретом” (Downey 2002: 499). Овакви ставови одрживи су у свести теоретичара који изучавају традиционалну плесну праксу. Међутим, када је у питању кореографска играчка пракса и сценско приказивање тзв. „глувих” традиционалних игара, оне заузимају једнако место као кореографско остварење са другим кореографијама народних игара које се изводе уз оркестарску, односно музичку пратњу. Другим речима, третирају се од стране кореографа, играча, уметничких руководиоца и публике као форма плеса.

Према Ингер Дамшолт (Inger Damsholt), плес без музичке пратње може бити разумљив, али уједињен са музичком пратњом приморава плесаче да слушају музику, а подударност која се том приликом остварује као синхронизација покрета и музике ствара осећај пријатности не само код плесача већ и код гледаоца (Damsholt 1999). Свакако, то није једина бенефиција која се остварује у односу музике и плеса. Плес исто тако може постати и необјашњив за гледаоца уколико се одвоји од музике (Dunn 2016: 13). У том смислу Савана Дан (Savannah Dunn) елаборира овај став, полазећи од идеје да ми као гледаоци музику можемо да прихватимо као индивидулану уметност, али не и плес, јер музика даје публици емотиван, ако не и наративни контекст плеса (Исто). Ауторка је овде мислила једнако на ритмичку и мелодијску компоненту у музичкој пратњи, која код гледаоца ствара целокупну слику плесног перформанса и која утиче на његов кинестетички одговор.

⁹² У историји музике ритам се сматра првим елементом који се јавио и био претеча настанка музике, те да су и први музички инструменти прачовека били управо они који дају основну ритмичку пулсацију.

⁹³ Ова појава се јављала и у сасвим различитим културама, чак много вишег цивилизацијског нивоа. На пример, у античкој Грчкој музика, плес и поезија су чинили нераскидиву синкретичку целину. Плес без музике није постојао, а инструментална музика се веома ретко самостално изводила (Raftis 1987: 26).

Препознавање важности везе музике и плеса лежи у основним циљевима етномузикологије и етнокореологије од кад су ове научне дисциплине установљене, педесетих и шездесетих година XX века. Упркос овој чињеници, бројна етнокореолошка, етномузиколошка, па и антрополошка истраживања не само на локалном нивоу већ и шире ова два појма посматрају одвојено. Са научне стране постижу се значајни резултати, али нису обједињени, због недостатка уједначеног погледа научника који се баве одвојено плесом и музиком. Тако, мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди (László Felföldi) сматра да се у односу музике и плеса креирају комплексни системи који се морају узети у разматрање када се пише о њиховом јединству (Felföldi 2001: 159). Тиме он жели да укаже на значајна питања као полазна етнокореолошка и етномузиколошка проматрања о односу музике и плеса при њиховом истраживању. Нека од њих упућују на испитивање природе везе између музике и плеса у вези са тим да ли је она хијерархијска или координативна, односно шта има „водећу” улогу у овој симбиози, које компоненте граде ову везу, каква је природа везе музике и плеса итд. Међутим, у досадашњим етнокореолошким и етномузиколошким научним радовима, веома је слабо, готово нимало, посвећена пажња односу музике и плеса у самом процесу учења, вежбања и памћења одређеног плесног садржаја. Постављањем музике и плеса у фокус истраживања памћења плеса и њихове узрочно-последичне везе препознат је од теоретичара из других научних области, сродних и несродних етнокореологији и етномузикологији, чијим се инкорпорирањем у науке о плесу и музици може подстаћи даљи развој.

Однос музике и плеса се у области когнитивне науке испитује кроз експериментална истраживања где се мери утицај и значај појединих музичких аспеката проширујући тако однос музике и плеса на процес учења, памћења и извођења плеса. Већина њих се бави ритмичким аспектом и како он утиче на јединство, синхронизацију, односно концепт „the entrainment” у садејству музике и плеса (McAuley, Stevens & Humphreys 2004; Betteridge, Stevens & Bailes 2014), ослањајући се на етномузиколошке тезе о музичком ритму и синхронизацији звука и покрета (Clayton, Sager & Will 2004). Они везу музике и плеса објашњавају на сличан начин као и певање у хору, или певање приликом плесања, што захтева бројне когнитивне изворе, баш као и извођење било које музике или плеса (Palmer & Meyer 2000; Gabrielsson 2001). Такође, овом питању прилазе из више различитих углова, који укључује меморију, гласовну контролу, производњу мелодије и ритма музике и

плесних покрета, перцепцију музике и покрета других извођача у складу са одређеним естетским критеријумима (Rasch 1988; Janeta & Grafton 2003; Grafton 2008).

Новија експериментална истраживања у области неуронауке указују на интерактивну мрежу у регијама мозга које су активне током просторно обликованих ритмичких покрета у доњем корпусу који се интегришу у плес (Brown, Martinez, Parsons 2006). Група аутора такође истиче значајне аспекте у плесу који су у кореспонденцији са музичким аспектима: „ентрејнмент”, метар и обликован покрет (Исто).

Такође, у погледу односа музике и плеса, плодносна истраживања и резултате пружа релативно нова научна област – кореомузикологија.⁹⁴ Водећа данска ауторка у овој области Ингер Дамшолт, како би испитала вишеслојни однос музике и плеса, полази од идеје да је концептуална форма музике и плеса иста – *покрет*. Према И. Дамшолт, у музици физички покрет је изведба музике, у плесу физички покрет је плес (Damsholt 1999: 109). Сличног је става и аустралијски кореограф МекКомб (McCombe 1994: 29), који предлаже метафоре у опису везе музика – плес: 1) звук је покрет, покрет је звук; 2) музика и плес као истовремени свет (креирани одвојено); 3) музика и плес као неодвојиви партнери, повезани али одвојени (сарадња).

У свом даљем раду И. Дамшолт се обазриво води овом идејом, имајући у виду плесну традицију нпр. фламенка, ирског степ плеса или било којег другог плеса тзв. „тврдох ципела” („hard shoe style”), у којима се музички звук производи плесним покретима (Damsholt 1999).⁹⁵ Поред тога, предмет истраживања у кореомузикологији јесте и децидно раздвајање термина *плесна музика* и *кореомузика*, чиме се поента ставља на

⁹⁴ Кореомузикологија је научна дисциплина о односу између музике и плеса – настала спајањем двеју речи, кореологија и музикологија. Као научна дисциплина се појавила крајем XX века, а у њеном фокусу истраживања јесте однос музике и плеса. Прецизније, кореомузикологија је произашла из евро-америчке традиције извођења који су музички састав и плесну кореографију сматрали засебним уметностима. Кореомузикологија нуди низ описних, аналитичких, педагошких алатки за музичаре, плесаче и теоретичаре (Mason 2012: 5). Такође, нуди бројне технике за обликовање просторне и временске архитектуре моста између уметника и публике. Кореомузикологија је корисна теоретска алатка у борби са афинитетима између људски организованог покрета и звука. Као концептуална и педагошка алатка, кореомузикологија нуди кореографима и композиторима конструктивне путеве у промишљању о интеграцији плеса и музике (Mason 2012: 21). Према изнетим дефиницијама кореомузикологије, она се највише приближава некадашњем античком термину „mousike”, који се односно, како је већ речено, истовремено и на музику и на плес. Више о дефинисању дисциплине, њеном фокусу истраживања, као и водећим ауторима у овој области видети на <https://choreomusicology.wordpress.com/>.

⁹⁵ У категорију плесова „тврдох ципела” („hard shoe style”) могла би се укључити и „глува” кола са подручја Србије, Босне и Херцеговине, Албаније и Македоније.

¹ однос музике и плеса која је условљена културним, историјским и индивидуалним условима који нас информишу о концептуалној форми *плесне музике*. С тим у вези, ирски етномузиколог Колин Квигли (Kolin Quigley) сматра да је термин *плесна музика* онај који се користи у „свакодневници“, док термин *кореомузика*⁹⁶ ¹ ближе одређује феномен музицирања и плесања као јединствене форме извођења и културног доживљаја (Quigley 2016: 516).

О блиској вези музике и плеса детаљно је писала у области антропологије плеса Џудит Лин Хана, која плес и музику поставља на исту раван, кроз сагледавање оба концепта као концептуализовано људско понашање испољено у виду 1) сврсисходног; 2) ритмички организованог; 3) културално обликованих секвенци; 4) невербалних телесних покрета; 5) другачијих у односу на обичне моторне активности (Hanna 1982: 58). Разлика постоји у томе што у плесу покрет има својствену, односно удружену и естетску вредност, а у музици се то односи на звук који, међутим, има примарну вредност, а производ је музика (Исто).

Из свега до сада реченог поставља се питање: како одредити ближе однос музике и плеса? Или, да цитирам скандинавског етнокореолога Метса Нилсона (Mats Nilsson): „како и где се они срећу? У тачки плесања, у плесачима, између плесача, између плесача и музичара и гледаоца? И ако се музика и плес посматрају као два одвојена система, где они реализују своју интеракцију и спајање?“ (Nilsson 1995: 211).

За разлику од претходних изложених теорија, М. Нилсон не сматра да се јединство музике и плеса огледа у звуку и покрету, јер, по њему, покрет је нешто сасвим другачије од звука – чак и кад сâм покрет неопходно производи звук. Он износи мишљење да су музика и плес системи звука/покрета који су културално креирани, као и да сваки покрет/звук није и плес/музика – њихове границе су дефинисане културом. И на крају, није

⁹⁶ ¹ Термин *кореомузика* утемељио се деведесетих година XX века, иако се он хронолошки гледано користио већ дуго низ година у историји анализи музике и плеса (Damsholt 1999). Сличну судбину употребе термина *кореомузика* дели и термин *кореодрама*, према речима проф. Вере Обрадовић-Љубинковић. Наиме, феномен *кореодраме* има дугу историју. Повратком у античко време, њену егзистенцију и праузроке могли би да потражимо у облику и оквирима дионистијске тетралогije, односно античке трагедије и сатирске драме (Обрадовић-Љубинковић 2016: 11). Данас се *кореодрама* изучава на истоименом предмету на Факултету уметности у Косовској Митровици, а води га проф. др Вера Обрадовић-Љубинковић од школске 2015/2016 године. Више о концепту и развоју *кореодраме* видети у књизи ¹ „Кореодрама у Србији у XX и XXI веку: родна перспектива“ (2016) ауторке Вере Обрадовић-Љубинковић. За разлику од *кореодраме*, *кореомузикологија* је утемељена као научна дисциплина крајем деведесетих година XX века (Damsholt 1999).

свака музика **плесна музика** (Nilsson 1995: 212). Он одговор проналази у ритмичкој компоненти и представља је кроз метафору „Нађимо се у удару” („Let's meet in the beat”) – Исто.

Из етномузиколошког и етнокореолошког угла проматрања, заједнички елементи музике и плеса се у првој линији ишчитавају управо кроз темпоралну или временску димензију (ритам, ² темпо, метар, акценат). Сагледавањем односа плеса и музике на овај начин најбоље се **манифестује блискост плеса и музике, односно уметност организације покрета и звука** (Бајић Стојиљковић 2019: 201).⁹⁷ Значај везивања покрета за ритам близак је и плесним традицијама у нашем окружењу. Албански етномузиколог и етнокореолог Рамазан Бодгани блиску везу између музике и игре, музичара и играча у **кореографисаном раду, ишчитава у ритму. Према њему, тек касније долази у фокус ¹ песма, музички инструменти који такође једнако помажу у симбиози музике и плеса (Bodgani 1991: 327).** Правећи аналогију са кореографском формом у свету, он сматра да су ритам и покрет основа сваке кореографске структуралне јединице (Исто). Исто тумачење износи и румунска научница Лиз Мелиш, која проучавајући румунски традиционални плес који се обликује за приказивање на сцени, каже да је врло битно да покрет иде на ритам и да се изводи на ритам (Mellish 2013: 127).

У српској традиционалној пракси, аналогно изнетим ставовима, третман српске сценске народне игре је веома сличан. Поред дефиниција и ставова да је српска народна игра неодвојива од музике, значајна заједничка компонента која ближе објашњава однос музике и народне игре је ритам. Ритмички аспект није само пуки вид синхронизације у извођењу сценских народних игара, нити основна компонента за упоређивање игре и музике, иако је то једна од главнијих његових улога. Ритам има градивну и веома значајну улогу на пољу учења, вежбања и памћења традиционалне игре, односно кореографије народне игре.

У досадашњим истраживањима поменутих наука, првенствено на домаћој научној платформи, акценат је био на преиспитивању овог јединства на пољу традиционалне народне игре, али како се он остварује и на пољу сценске традиционалне народне игре,

⁹⁷ У домаћој етнокореолошкој литератури до сада свој допринос у научним радовима и књигама на питање узајамног односа музике и плеса дало је неколико аутора (Ракочевић и Ранисављевић 2007; Ракочевић 2011; Бајић Стојиљковић 2019, и други).

односно кроз процес учења, вежбања, памћења и извођења кореографије народне игре – што завређује додатну пажњу у овом раду.

2. Да ли је све у ритму у односу плеса и музике

На прву помисао шта је стуб везе музике и плеса, већина ће помислити: ритам, темпо и метар. Упориште у том гледишту да временски елементи омогућавају човеку да се



синхронизовано креће са музиком пропагира и већина аутора (Demos, Chaffin, Begosh, Daniels & Marsh 2012). Временски елементи укључују: *такт* – регуларно понављање серије звукова који се

доживљавају као временски знаци; *метар* – регуларно кружење јачих и слабијих акцентованих удара који су хијерархијски организовани (Palmer & Krumhansl 1990) и чија је примарна функција да допринесе ритмичкој организацији у музици. Трећи елемент, *ритам*, указује на образовање подељка метра или пулса, смисао у фразирању почетка и краја мелодије, који такође доприносе ритмичкој структури (Purnell-Webb & Speelman 2008). Генерално, ритам је целокупни осећај покрета у времену, укључујући дисање, пулс, фразирање, тоналитет и метар (Ape 1972; Lerdahl and Jackendoff 1983). Ритам је смењивање акцентованих и неакцентованих музичких деоница (Cooper and Meyer 1960), што нас даље упућује на то да се иста ритмичка шема може наћи у различитим метричким контекстима и да исти метар може подржати различите ритмичке организације.

Плесна музика представља сложену, структурирану звучну композицију која садржи мелодичне и ритмичке компоненте. Мелодијски фактори попут амбитуса, мелодијске линије, хармоније и других фактора, према речима мађарског етнокореолога Л. Фелфелдија,

имају мање значајну улогу у пратњи плеса од ритмичких фактора у одређивању квалитета и интензитета везе музике и плеса (Felföldi 1994: 192). Проматрање о овој и сличним теоријама изнетим на претходним страницама (Nilson 1995; Bodgani 1996; Mellish 2013; и други), али и претходно изграђено вишегодишње искуство у аматерској пракси учења, вежбања, памћења и извођења народних игара, одвело ме је том у смеру да ритму као значајној компоненти у односу музике и плеса, народне игре посветим већи сегмент рада у овом поглављу, на чијим ћу основама касније изградити и детерминисање временске меморије у концепту *кореографска меморија*.

Пре него се упустим у значај ритма као заједничког темпоралног елемента музике и плеса у погледу синхронизације музике и плеса, музичара и плесача, плесача и плесача, приложићу кратак дијахронијски приказ његовог тумачења, који ће скренути пажњу на његов уопштени значај у погледу плеса, музике, њиховог међусобног односа, који се потом латентно пресликава и на концепт учења, вежбања и памћења кореографије народне игре.

Када се о плесу и његовим основним елементима, односно ритму, покрету и простору, почело разматрати са теоријске стране код нас, најпре од стране тада младе активисткиње Маге Магазиновић (тридесетих година XX века), о ритму се писало из једног другачијег угла него данас: „Сваки телесни покрет савремених система телесне културе поред тога што је централистички, мора бити и ритмички, т.ј. мора у себи садржати оба битна момента космичког ритма: затезање (контракцију) и лабављење (релаксацију) мишића који суделују при извођењу покрета. Реч ритмички, у односу на телесни покрет, означава оне наше покрете који теже телесно да изразе ритам музички (агогично, мелодијски и динамички)” (Магазиновић 1932: 29). Према Ани Малетић, покрет који се остварује кроз динамику, односно ступањ његовог интензитета, брзина и временско трајање и просторна експанзија су суштински елементи ритма и чиниоци покрета (Maletić 1983).

О ритму и његовој вези са другим компонентама плеса говорио је и Жак Далкроз (Émile Jaques-Dalcroze). Са упориштем у теорији ритмичке гимнастике Ж. Далкроза, која је створена првенствено због музичара како би развили осећај за музички ритам, уведене су и методе повезивања телесних кретања и фигура са музичким ритмом (Dalcroze 1930: 95).⁹⁸ Он је полазио од претпоставке – да је тело човеково подложно принципима космичког

⁹⁸ Жак Далкроз је овом методом нагласио моменат везе музике са телесним покретом (Магазиновић 1932: 11).

ритма. Односно, да „човечије тело и сâмо поседује ритмичке законитости својих кретњи и да осећање телесне ритмичности чини техничку подлогу ритмичко-музикалних остварења у покретима тела” (Dalcroze 1921/1980).⁹⁹ Стварањем новог правца у уметности покрета и покретањем школе плеса „Еуритмија” (*Eurhythmics*), Жак Далкроз подразумева комплетно разумевање две компоненте: ритам и покрет. Он сматра да ритам мора бити организован и структурисан, иначе прелази у хаос (Исто).

Данас се у различитим научним областима које се баве плесом говори да ритам може бити слаб или јак, једнослојан или вишеслојан (Kaminsky 2014: 61), правилан или неправилан (Vukadinović 2019: 66). Као феномен, он може да се усваја и очима и ушима, и у оба случаја доводи нас до делова мозга повезаних са моторним функцијама, чија је поента да се декодира као ритам (Jordan 2011: 45). О ритму и процесу његовог опажања Миодраг Васиљевић, српски етномузиколог и музички педагог, педесетих година XX века рекао је да се помоћу акценатских слика врши опажање метрике – „ритам је постао из покрета, он изазива покрет, изводи се помоћу покрета и побуђује нас на покрет” (цитирано у Павловић, Јовичин 2012: 31). Помоћу наших покрета, он се једино може и опазити. Помоћу покрета руку, субјекат усклађује противуречност између онога што чује и онога што мисли да јесте. Ми смо присиљени да те две форме изједначавамо подударним сликама које чује ухо и види око – једно чуло врши контролу другог, а оба методички изграђују чулне слике једнакости или супротности предметне основе (Исто). Ипак, иако је ритмичка компонента одговорна за наше отелотворено телесно искуство и жељом за кретањем, ² поставља се питање: да ли је ритам и једини одговоран за функцију музике као покретног стимуланса?

У савременом плесу често се креира музика која није карактеристична по јасно организованом ритму. Разматрајући музички репертоар за балет и савремен плес, И. Дамшолт неопходност аспекта организованог ритма доводи у питање. С друге стране, ако се посматра концепт музике за традиционални плес у западној култури, препознаје се снажан утицај ритмичког аспекта (Damsholt 1999), који је по томе ближи форми балета, него форми савременог плеса.

⁹⁹ Интересантно је сведочење једне од његових ученица – Маге Магазиновић, која каже да су на часу код Далкроза форму игре и покрета креирали сами извођачи/студенти, иницирани повезивањем унутрашњег и спољашњег ритма (Magazinović 2000: 21). „Dalcroze je ukazao da su svi sposobni da sebe izgrade u harmoničnu ličnost kroz ritmički ples. Taj opšteobrazovni i vaspitni princip Maga Magazinović je anticipirala, prihvatila i prenela u Beograd” (Исто: 22).

Ритам је тако, према речима Питера Кука (Peter Cooke), у плесној музици главни чинилац (Cooke 1986: 97–98), што се посебно осликава у традиционалној плесној пракси. Једнако је важан и за плесаче и за свираче. Ритам мелодије је садржан и у метричком трајању плесног обрасца и у мелодијском акценту (Исто). На њега се надовезује и Кетрин Фоли (Catherine E. Foley), ирски етнокореолог, која каже да већина европских народних плесова, **без обзира да ли је** перкусиван **или не**, могло би **се** рећи да је у неком унутарњем музичком аспект; или пре, како се она слаже, кореомузиколошком (Foley 2008: 53).¹⁰⁰

О ритму као заједничком именитељу музике и плеса, Стив Рајх (Steve Reich) наводи следеће: „... музика и плес да би ишли заједно морају да деле исту ритмичку структуру. Заједничка ритмичка структура ће одредити дужину музике и плеса као и када ће се појавити промене и у музици и у плесу. Али, то неће одредити који ће се звукови користити у музици, као ни који ће се покрети користити у плесу” (Reich 1983: 337). Истраживања источноевропске теорије ритмичких шема плесних образаца доказују сличну теорију са указивањем на узрочно-последичну везу ритма плесних образаца и музике. Наиме, метар и темпо имају снажне утицаје на метричку структуру, баш као и ритам или друга морфолошка карактеристика плеса. Као резултат тих истраживања, јавила се идеја за проматрање различитих регионалних плесних образаца, стилова и њихове музике (Felföldi 2001: 164).

Дефинисање одређених ритмичких структура, а самим тим и дубље разумевање музике, одвело је пре више од пет деценија америчког етномузиколога Алана Ломакса (Alan Lomax) у правцу осмишљавања кореометријске методе,¹⁰¹ која би по његовој замисли, омогућила систематско поређење плесних стилова целог света (Lomax 1968: 13). У каснијим својим радовима он износи да сваки „ритмички стил” пролази генерацијско обликовање у које су укључени многи културни аспекти (Lomax 1982: 149–150). Ломакс овде пре свега мисли на културолошко тумачење везе музике и покрета, односно корен музичког ритма који се налази у телесном покрету, а остварује се уз помоћ ритма. Да би појаснио ову своју

¹⁰⁰ Етнокореолог Кетрин Фоли кореомузиколошки феномен „сусретање у удару” проширује са плесова северне Америке и на европске плесове, па у том смислу наводи мађарски традиционални плес (Foley 2008: 53).

¹⁰¹ Кореометријска метода тестира тврдњу да је плес најрепетитивнији, обилат и формално организовани систем телесне комуникације који се јавља у култури. Кореометрија игнорише проблем јединице; не односи се на корак по корак, фразу по фразу, већ даје могућност плеса да се репродукује у целисти из писаних извора. Досеже до другог нивоа, до нивоа идентификације, где сигнали, који непрестано теку у кинезичком току, карактеришу све присутне у погледу старости, пола, занимања и посебно културне припадности (Bishop 2002).

теорију, наводи уопштено примере традиционалне плесне праксе Африке који производе полиритмију покрећући рамена и ноге у различитом метру, затим оријентални ритам који садржи стабилну четворку у ногама док се рамена крећу у слободном метру мелодије као водећем инструменту (Исто).

О сличном културолошком концепту ритма пише и Кристина Роза (Cristina F. Rosa), која се бави стилем не само у плесу већ и у начину ходања код Бразилаца, о чему је писао и Г. Дауни у књизи „Learning Capoeira” (2005). Ауторка К. Роза своје становиште гради на примерима карневалских плесачица, фудбалера, глумице Кармен Миранде, плесачима самбе, капуере, у којима види слично, готово идентично кретање које се одражава у куковима. У Бразилу се ово кретање назива „гинга” и односи се на дијалог између појединих делова тела, нарочито кукова и ногу, у којем се јављају полицентризам и полиритмија покрета (Rosa 2015: 2).

У српским народним играма је такође у појединим етнокореолошким областима уочљива полиритмија у оквиру образаца покрета, остварује се на релацији плес – музика, а о њој је досад писано кроз анализу војвођанских народних игара (Ракочевић 2011; Лонић 2018). Добри играчи који изводе традиционалне игре Србије, подстакнути унутрашњим импулсом, на који делује музика и, наравно, окружење у којем се играч налази, даје, како каже кореограф Лонић, „изванредне ритмичке креације” (Лонић 2018: 86). У ту сврху он наводи једног од наших најбољих извођача војвођанских народних игара – Добривоја Путника (прва поставка играча Ансамбла народних игара и песама „Коло”). „Ритам који поред покрета ногу изводи колена, представља стилско обележје и специфичност српског народног плеса” (Лонић 2018: 86). Из искуства говори да када се учи народна игра, играчу треба прво поставити метроритмичку основу покрета ногу и метроритмичку организацију колена, која мора да се испољи на раменима (Исто). Потребно је истаћи да, иако су метроритмички обрасци у покрету ногу, колена и музичкој структури наизглед независни, они коегзистирају у ритмичкој синхроности плесног тока, што потврђује да је ритам константа и чврсти ослонац у односу музике и плеса (Исто).

Овакви и слични примери указују да се ритам може проматрати и из угла друштвено-културолошког фактора. Ритам из културолошке призме плеса указује да у различитим културама људи спонтано синхронизују покрете тела са музиком која има снажан, правилан ритам, који није ни сувише спор ни превише брз (Hagendoorn 2011). Проматрајући ритам

као друштвену одредницу, можемо рећи да свака култура и цивилизација покрет сматра интегралним делом стварања и слушања музике, а ритам је оно уз шта играмо, њишемо тело и добијемо ногама, како сматра Левитин (Levitin 2011: 69).

Когнитивна научница и музичарка Џесика Филипс-Силвер (Jessica Phillips-Silver) указује на значај ритма у вези између музике и плеса кроз међусобно перцептивно и друштвено искуство које потиче из заједничког отеловљења ритма кроз време и простор (Silver 2010). Према речима етномузиколога А. Ломакса, који се и данас често цитира, „ритам у повезивању људи обезбеђује заједнички систем препознавања. Ритам је, пре свега, примарни покретач у друштвеним везама. Важна улога ритма у групи предлаже обрасце понашања, и тако можемо увидети да су ритмички аспекти значајни као комуникација у друштву у основи – систем који везује индивидуалце у значајну групу, а групу повезује у заједницу и уређеност” (Lomax 1982: 149–150).¹⁰² Тако се малопређашње описан пример из књиге М. Лонића односи на етнокореолошку област Војводине, у којој се услед великог културолошког утицаја и асимилације становништва из средње и западне Европе (XVIII и XIX век) створила управо оваква занимљивост и препознатљивост у експресивној димензији, односно извођачком стилу.¹⁰³ Задржавајући се на теорији ауторке Џ. Силвер да је ритам заједничко отеловљење кроз време и простор у једној групи, наредне странице посвећујем управо ритму као значајном темпоралном заједничком елементу музике и плеса, који се огледа у синхронизацији и координацији плесног ансамбла.

¹⁰² У јединству музике и плеса не треба занемарити утицај ритма на гледаоце, односно публику, која у вези музика – игра – кореографија народне игре чини веома битну улогу. Да нема публике, сценски приказ кореографских дела не би имао ни своју примарну функцију, извођење ради представе. Публика, као (ин)директни учесник тог перформанса кинестетички перципира садржај на сцени и ствара у тренутку узрочно-последичне везе (степен експресије извођења кореографије народне игре, поспешују или умањују задовољство самих играча, али и музичара, што се аутоматски осликава и на квалитет извођења кореографије на сцени). Монотон ритам, који се у дужем интервалу не мења, делује успављујуће једнако и на играче, музичаре и на публику (Лонић 2018). Такође, брзе ритмичке промене у финалу кореографија или самог концерта могу имати снажан утисак и на публику, а играчу донети велико задовољство. О томе да публика прво примети/осети ритам док гледа извођење једне кореографије сведочи теренско истраживање које сам спровела 2010/2011. године за потребе дипломског рада на тему „Традиционална игра на сцени”.

¹⁰³ Овакав начин, стил, извођења народних игара није карактеристичан и не преноси се и на друге етнокореолошке области у Србији. Особеност српских народних игара карактериш **11** право различито стилско извођење народних игара, које се у овом раду тумачи као експресивна димензија, **о чему је било више речи у делу рада** „Учење експресивне димензије у плесу”.

2.1. „Ухвати ритам”

Поред ритмичке подударности у структуралној анализи музике и плеса на коју се највише ослањају етнокореолози и етномузиколози у својим истраживањима, ритам представља и основни елемент за синхронизацију и координацију музичара и плесача приликом извођења плесног перформанса. У студијама које се баве синхронизацијом направљена је разлика између ритма и метра. Ритам упућује на временску секвенцу музичких тонова, док је метар когнитивна временска мрежа или хијерархијско усклађивање сваког организованог удара, на пример јачег и слабијег удара (Himberg & Thompson 2011: 307).¹⁰⁴

У психолошким истраживањима који на нивоу експерименталних метода испитују утицај музике на партнеров покрет у виду спонтане интерперсоналне синхронизације раздвајају се два термина: *синхронизација* и *координација* (Demos, Chaffin, Begosh, Daniels & Marsh 2012).

Синхронизација према овој групи аутора јесте у блиској вези са музичком компонентом, док је координација усклађивање покрета унутар групе или у пару (Исто). Полазно питање које је ове научнике зантригирало јесте: ако музика подстиче и стимулише на покрет, да ли музика може обезбедити и поспешити координацију са другом особом? И док музика једносмерно утиче на кретање особе, дотле је координација заснована на двосмерном утицају, јер свака особа у координацији утиче једна на другу и то се развија временом (Demos, Chaffin, Begosh, Daniels & Marsh 2012: 49).

Истраживање синхронизације у стварном свету, конкретно при извођењу плеса и музике, често је занемарено, већ се одвија у лабораторијским условима. Разлог томе је што изучавање синхронизације музике и плеса захтева укључивање комплексне интеракције извођача како би се два или више субјекта синхронизовала један са другим, што се надаље детерминише као „ентрејнмент” („the entrainment”), или усклађивање/уједначавање (Clayton, Siger & Will 2004).¹⁰⁵ Ипак, значајна научна достигнућа постигнута су у

¹⁰⁴ Конкретно, из бестелесне перспективе, то подразумева знање и разумевање различитих ритмова и различитих метара (на пример, парни метар је марш, троделни метар је валцер), што се репрезентује негде у нашој свести и уму (Himberg and Thompson 2011: 308).

¹⁰⁵ „Ентрејнмент” (the entrainment) јесте аутоматски процес који је занимљив не само због механизма и детаља у вези са тим како функционише процес исправљања грешака, већ и због тога шта омогућава и шта олакшава.

појединим научним областима, где се издваја етномузикологија и психологија музике, која изучава заправо извођење у музичком ансамблу.¹⁰⁶ Такође, поједина научна истраживања о синхронизацији извођења у плесном ансамблу остварена су у области психологије музике, когнитивне психологије, неурокогнитивне науке о плесу, док се текстови на ову тему готово не могу пронаћи у етнокореолошкој литератури.¹⁰⁷

По мишљењу неуронаучника Џенете и Графтона, који се баве изучавањем музике и плеса, синхронизовање појединачног покрета уз опажени ритам у музици представља релативно једноставан ниво упаривања музике и покрета, док би у сложеније нивое спадали плес, певање или свирање инструмента (Janeta & Grafton 2003: 684).

Ипак, и наизглед једноставно тапшање руку захтева специјализован, комплексан процес који подразумева широк спектар веза аудиторне, моторне и префронталне мождане регије. Аудиторни систем детектује ритам, мускулаторни систем реагује и паријетално церебрални систем као систем одговора, интегрише улазак и излазак информација (Nanna 2015: 87). Овим процесом бави се интензивније когнитивна психологија, кроз концепт усклађивања, односно синхронизације ритма („the entrainment”), који је заинтригирао и теоретичаре у области етномузикологије, који овај концепт користе за објашњавање термина *координација*.

Са етномузиколошког становишта неколико научника сматра да перцепција, опажање и очекивање чине основни ритмички процес синхронизације (Clayton, Sager & Will 2004). Они појам усклађености, односно *ентрејнмент*, дефинишу из музичког угла и сматрају да ће перцепција и очекивања особе, и када не говори или не изводи музику, већ је само слуша, бити координисана њеним усклађивањем које та особа чује. Усклађивање је у том моменту од фундаменталног значаја, не само у координисању са другима већ и у

Једнако ментално стање које резултира координацијом индивидуалне намере (Tomasello & Carpenter 2007) води и позива на дељиву репрезентацију, имајући једнаку, коректну уједначену метричку и тоналну шему музике током извођења или репрезентацију обрасца покрета, када је плес у питању. То значи да извођачи имају исту метричку шему, имају исту идеју где се јављају јачи и слабији наглашени удари, и на тај начин су спремни за синхронизацију и концертно извођење (Himberg and Thompson 2011: 307).

¹⁰⁶ Група аутора у изучавању синхронизације приликом извођења дела у музичком ансамблу наводе значајна научна открића аутора Рудолфа Раша (Rudolf Rasch 1988), који је установио да ће извођачи у гудачком музичком ансамблу синхронизовати ноте у наступу у 30-50 милисекунди. Ове студије обезбеђују довољно информација за детаљно разматрање синхронизације, а истовремено недовољно разумљиво у сврху овог аутоматског и делимично јединствене људске вештине (Himberg & Thompson 2011: 307).

¹⁰⁷ Разлог томе је свакако недовољан број етнокореолошких истраживања посвећен процесу учења, вежбања и извођења традиционалног плеса.

перцепирању, реаговању и уживању у музици. Дакле, музика има недвосмислен утицај у координисању групе, или како каже група аутора (Demos, Chaffin, Begosh, Daniels & Marsh 2012), музика има моћ „друштвеног лепка”.

Координација уз музику, с друге стране, чини да други чланови у групи осете међусобну повезаност јер деле исти осећај синхронизације покрета на музику (Исто). Према етномузикологу Џон Блекингу (John Blacking), то се зове *телесна резонанца*, у којој је битан осећај свесности синхронизовања са физичким покретима других. Блекинг описује то као „искуство ’падања у фазу’ које извођачи деле” (Blacking 1983: 57). *Телесна резонанца* је осећај да је тело у емоционалној вези и физичком осећају координисаног кретања. Аутор аргументује свој став примером: када извођач свира његов део правилно и прецизно, „колективни напор производи нове културне форме за уши извођача и за слушаоце и богатије, телесно искуство за учеснике” (Исто).

Координација у плесу указује на истовремено извођење сваког покрета са другим плесачем, партнером, које се остварује и подудара са пулсацијом у музичкој пратњи (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 305). Координација захтева од плесача низ комплексних вештина, узрокованих многим факторима, као што је захтевна пажња, извођачко моторно искуство, и статус унутар ансамбла (Исто).¹⁰⁸ Музика плесачима даје основни ритам који их повезује, синхронизује са осталим плесачима у простору тако да изводе исти покрет у исто време, те се музика тако поставља као „директор” која извођачима говори шта и кад да изведу, а када да стану (Goodman 2012: 155).

Овакво мишљење, којем су приклоњени психолози у области музике, изузима различите традиционалне праксе које су већ напоменуте у раду, а у којима је ова улога обрнута, односно плес има улогу „директора” у музичком извођењу. Ипак, далеко је присутнија појава да плесач у условима музичке пратње свој покрет везује за музику (односно, ритам и темпо) која му указује када да започне и када да заврши покрет, што се свакако односи и на традиционалну плесну праксу Србије. У условима када нема музике,

¹⁰⁸ По мишљењу неуронаучника који се баве изучавањем усклађивања музике и плеса, синхронизовање појединачног покрета уз опажени ритам у музици представља релативно једноставан ниво упаривања музике и покрета, док би у сложеније нивое спадали плес, певање или свирање инструмента (Janeta & Grafton 2003: 684).

плесачу је потребно да је замишља (Halpern 2001), уколико се тај плес изводи уз музичку пратњу.

С обзиром на то да извођење народне игре најчешће карактерише колективност, а особито сценско извођење кореографија народних игара које почивају на колективности и примарном захтеву који се односи на синхронизацију и координацију унутар ансамбла, концепт *ентрејнмент* налази изузетну примену у проматрању односа музике и игре, која ће се у каснијем раду детерминисати као временска меморија и која ће свој даљи аналитички ток пронаћи у другом делу овог рада, који се заснива на резултатима теренског истраживања.

Оно што је занимљиво истаћи у овом теоријском приказу концепта синхронизације и координације кроз улогу ритма јесте да су научници истражили пажњу играча приликом захтевних комплексних плесних секвенци и утицај кореографске комплексности на плесачеву вештину усклађивања у солистичком наступу, указујући на то да кратка раздаљина у шетњи као једноставна моторичка радња и веома комплексни покрети повећавају грешке у синхронизацији услед нефокусиране плесачеве пажње (Minvielle-Moncla, Audiffren, Macar & Vallet 2008).

Још један фактор који се издваја као узрочник постизања координације ансамбла јесте и брзина темпа у којем се изводи дело: примери показују да је теже успоставити координацију у споријем темпу, него у бржем, због потребе сваког извођача да прати главну пулсацију (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 203). Отежавајуће околности у координисаном групном извођењу често настају кад су извођачи приморани да посвете готово сву своју пажњу властитим деоницама (због тежине плесних образаца или музичких секвенци), те нису способни да прате и укупну структуру. Пажња се тада теже усмерава на личну синхронизацију, односно сопствено извођење покрета, јер је потребно индивидуалне покрете и кретање ускладити и синхронизовати са осталим плесачима у групи (Minvielle-Moncla, Audiffren, Macar & Vallet 2008).

Пажња извођача у вештини одржавања синхронизованог извођења значајно може утицати и на плесачеву меморију. На крају, током самог плесног перформанса на сцени, проблем у координисању истомерног извођења поред промене темпа, отежавају и уласци на сцену праћени паузама и цезурама. У том случају, најбоље помаже групни сат за

заједнички почетак после паузе,¹⁰⁹ али и визуелна и контактна комуникација између плесача (Goodman 2012: 158).

Разумевање интеракције унутар плесног ансамбла је значајна у објашњавању како плесачи прихватају и одржавају координацију у пару или групи. Успешна сарадња, односно усклађивање, у плесном перформансу зависи од социјалне координације међу члановима.¹¹⁰ Правећи паралелу са извођењем међу музичарима у ансамблу, цитирам групу аутора која сматра да „половина битке за заједничко стварање музике се бије на социјалном плану” (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 204). Група аутора (Honisch, Roach & Wing 2009) истражила је међуљудске интеракције и њихове ефекте на координацију ансамбла. Резултати су утврдили да се плесачева вештина синхронизације обликује услед моторног искуства са одређеним покретима (Исто). На то се може надовезати мишљење групе аутора (Leman, Sloboda, Vudi 2012), по којима позитивна интеракција између плесача, као и њихова сигурност у извођење покрета, доноси виши ниво поузданости и несумњиво помаже групи у заједничком извођењу, односно једнакој синхронизацији.¹¹¹

Питањем координације бавили су се и домаћи научници у области физичке културе који изучавају покрет, његово учење и извођење. Према њима, као и већини претходно поменутих аутора, координација покрета захтева много више од пуког бројања и праћења темпа. Ритмичка прецизност којом плесачи изводе плесне обрасце зависи од њихове вештине држања ритма и подразумева моторичку репродукцију задатог ритма, која се може довести у везу са спољашњим аудитивним, визуелним, кинестетичким и тактилним сигнаlima (Мандарић, Московљевић 2019: 74). Према ауторкама у области теорије и методике плеса, координација у ритму уско је повезана и са кондицијом, интелектуалним

¹⁰⁹ Групни сат односи се на заједничку свест извођача о главној пулсацији у музичком или плесном делу. Тренер плесача има улогу диригента у великим ансамблима. Иако многи диригенти, у овом случају руководиоци ансамбла, желе да се њихова пулсација сматра апсолутним мерилем, групни сат је заправо интерно пулсирање које настаје у сваком извођачу понаособ. Сваки извођач укључује свој унутрашњи пулс у складу са основном пулсацијом (у музици се то некада може приметити по ударима ноге у темпу) (Goodman 2012: 158).

¹¹⁰ Најскорија истраживања указују на повезивање ентрејнмента и позитивног утицаја и афилације – припадности (Hove & Risen 2009). Ова претпоставка наводи да се ентрејнмент повезује са друштвеним и комуникативним процесом али и са емоционалним признањем, достигнућем, наградом. Тако, истраживање ентрејнмента у друштвеном контексту као што су музика и плес има велике потенцијале из угла когнитивне науке и неропсихологије (Himberg & Thompson 2011: 318).

¹¹¹ Сигнали (или симболи) се константно преносе у времену и простору кроз визуелни контакт. Када извођачи у ансамблу гледају и прате једни друге, то није само координација, већ и комуникација, идеја око експресије или интерпретације кореографског дела (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 204).

способностима и музичком обдареношћу. Због тога се она назива и „моторичком интелигенцијом” (Исто).

Разговарајући са својим саговорницима на тему синхронизације и координације у колективу и у вези са тим како их они доживљавају, добила сам различита мишљења: од тога да је битнија душа у колективу, него да сви „згазе ногом на земљу” у исто време, до тога да је управо тај покрет у истом тренутку најбитнији и онај који даје снагу и енергију ансамблу. О томе су сликовито изнели своје мишљење, те их преносим у овом делу у целисти.

Много је битније да се у извођењу кореографије осети душа, а не да сви заједно у исто време згазимо, а да не осећамо сви исто. Ако немамо исту базу како изводимо покрет, нећемо имати ни исту слику. Ако се усагласимо шта желимо, потребан је кратак временски период да се постигне заједнички сат. Наравно, ту постоје и социјални фактори, да ли неко жели то да прихвати или не. Треба наћи средину да би сви изгледали визуелно једнаки, јер нисмо ми два вентила које навијеш и раде нон-стоп исто док се не истроше. Организам, мускулатура, неиспаваност, све су то разлози који утичу на подешавање заједничког сата (М. Р.).

Много се ради на заједничком сату, али све зависи и од играча, јер неки не виде лепоту у томе, и снагу тог покрета који ми производимо у публици. Када ти имаш 40 играча који окрену главу на исти начин, то је већ стварно снажно! Фолклорна игра је групна и ако није једнака, губи на својој лепоти и снази. Када су долазиле колеге из балета на наше концерте, увек је био коментар како смо уједначени и изгледамо снажно на сцени. У балету је то јако тешко уједначити. Ми се овде држимо за појас, рамена, руке, а они сви раде своје елементе сами са собом, јер се не држе као ми. Фолклорни ансамбл има могућност за ту јаку колективну енергију, ако се она изгуби, треба јој пуно да се врати, то је јако деликатна ствар (М. Б.).

Све до сада наведене теорије из различитих научних приступа указују да је синхронизација и координација, тј. усклађивање плесног ансамбла једна веома комплексна појава, којој је потребно време да се стекне, односно да прође процес вежбања, било да се вежбање остварује у формалним или неформалним условима учења плеса.¹¹² Она се најпре гради на интерперсоналној интеракцији која подразумева уједначавање темпоралне димензије плеса, тзв. унутрашњих осцилатора (индивидуалних) са спољашњим (колективним) осцилатором. Уколико тзв. унутрашњи осцилатор плесача функционише, промене у извођењу ће бити минималне, а уколико је пак промена брзине извођења плесног обрасца видно различита у односу на друге извођаче, поједине плесне секвенце почеће да се губе у плесачевој меморији, а плесач ће их надокнадити неким другим, неадекватним, телесним покретом. Та временска димензија плеса остварује се путем пажње и експертизе плесача која се превасходно ишчитава као индивидуално, а ³ потом колективно памћење које се стиче процесом вежбања, о чему ће бити речи у наредним поглављима.

У даљем разматрању уједначавања ансамбла, не остварује се само добит на колективном нивоу унутар плесне заједнице, већ и на осећају припадности једном плесном жанру – традиционалној форми плеса која гради чврсту и нераскидиву везу са музиком управо кроз ритмичку формулу, и која се у својој основи односи на кинетичку димензију плеса, како је она дефинисана у овом раду.

Најзад, концепт синхронизације и координације извођења кореографије народне игре остварује се на кинетичкој, просторној, али и експресивној (драматуршкој и стилској) димензији плеса. Тако уједначен ансамбл приликом извођења плесног перформанса путем визуелних и аудитивних чула утиче и на кинестетички апарат гледалаца. У том погледу, занимљиво питање које покрећу научници у области психологије музике износим пред крај овог потпоглавља а односи се на илузију усклађености.

Сагласни са ставом да успешно плесно извођење у истомерној пулсацији јесте идеалан резултат између плесача појединца и ансамбла, у стварности то није тако

¹¹² Музичари у колективу, као и плесачи, имају виталан и комплексан задатак у настојању да своје музичке фразе интегришу са „обликом” и намером плесног покрета кроз ритмичке одговоре и одговарајућу артикулацију, док у исто време одржавају и музички интегритет и мелодије и кохеренцију целокуоног ритмичког оквира (Elliott 1994: 181).

једноставно. Извођење плеса, плесне кореографије у исто време у групи ограничава људске вештине и перцепцију. Прецизна синхронизација коју видимо је пука визуелна илузија, пошто извођење плесног обрасца унутар једне кореографије у апсолутно истом тренутку превазилази моћи људске перцепције и извођаштва. Увек ће бити малих одступања у времену (Goodman 2012: 158),¹¹³ односно синхронизацији у извођењу плесног обрасца који тежи да се изводи симултано. Међутим, гледаоци минимална одступања ретко могу приметити јер снажан пулс музике који доживљавају чини да сто људи изгледа потпуно синхронизовано у покрету, док у тишини они ни приближно не би изгледали тако синхронизовано (Damsholt 1999).¹¹⁴

Питање илузије усклађености могло би се пренети на питање експресивне димензије у плесу, односно изједначавања индивидуалног стилског извођења и колективног извођења одређене кореографије народне игре. Тако се, према речима мојих саговорника, враћамо на један од важнијих аспеката синхронизације и координације ансамбла, односно важност социјалног фактора унутар плесне заједнице: жеље да играчи свој стил извођења прилагоде колективном, или да употребим речи својих саговорника, „свест и прихватање да се разликујеш, и да прогуташ свој его” (А. П.), како би се уједначила индивидуа у колектив. Ипак, већина извођача, па и моји саговорници, који делују у једној групи, увиђају бенефиције извођења дела у једној интегралној средини, чиме се образују ширина осећања и емоција, насупрот ограничавању соло извођења.

Фолклорну игру доживљавам као колективну, и много је боље осећам када играм у групи, јер волим ту размену енергије (М. Б.).

Више волим у колективу да играм, немаш ту врсту одговорности као кад си солиста, када су све очи упрте у тебе (Б. Р.).

¹¹³ Истраживања су показала да су у синхронизацији покрета присутна минимална одступања (5%), која се дешавају и услед меморијског „изблеђивања” – оно у тренутку смањује усклађеност унутарњег сата (Stevens, Schubert, Wang, Kroos & Halovic 2009).

¹¹⁴ Слично овом тумачењу, Даниел Левитин износи мишљење о чулној илузији. О музици можемо, како наводи Левитин, да размишљамо као о некој врсти чулне илузије у којој наш мозак намеће структуру и поредак низа тонова. А како нас та структура доводи до емоционалних реакција – то је део мистерије музике (Levitin 2011).

Док солистички наступ, према речима теоретичара у области психологије музике, неким музичарима може донети посебну сатисфакцију, дотле практично сви уживају у лепоти групног стварања музике која пред извођаче поставља многе специјалне изазове и укључује разнолике социјалне чиниоце (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 203). Аутор Џон Блекинг дели ову теорију сматрајући да се директна веза између „телесне резонанце” и повећаног „осећаја партнерства” у односу према другима повећава током учествовања у групном музицирању, у ком се наглашава мотивација за идентификацијом и припадањем индивидуе колективу (Blacking 1983: 57).

На самом крају овог поглавља треба одговорити и на почетно питање: да ли је све у ритму у односу музике и плеса? Разматрајући структурални однос музике и плеса у традиционалној плесној форми, изграђеној пре свега на темпоралној димензији, затим приоритет уједначавања ансамбла за извођење кореографије народне игре (кинетички, просторно и експресивно) који се одвија у процесу учења и вежбања плеса, како би се тај доживљај пренео потом и на публику – *ритам* има веома значајну улогу и функцију у процесу од сале до сцене. Његову основну функцију користићу у конституисању концепта *кореографска меморија*, у оквиру чега ритам своју примену налази у виду дефинисања *временске меморије*. С друге стране, за музичку меморију поред ритма, важну, чак можда и значајнију улогу имају други музички аспекти (мелодијска компонента и тембр), уколико је у питању кореографија са музичком пратњом, и који остварују узрочно-последичне односе између више врста меморија (музичка и просторна, музичка и кинетичка, музичка и експресивна) које се налазе у кровном термину кореографска меморија (кинетичка, временска, музичка, просторна, експресивна).

3. Мелодијска компонента у односу плеса и музике

Већина европских традиционалних плесова која се изводи на музичку пратњу удружена је са неколико различитих мелодија, и једна мелодија се може употребљавати за неколико плесова (традиционална плесна пракса Србије, Мађарске, Македоније, Румуније итд.) – Felföldi 2001: 163. Мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди то објашњава тако што је већина плесних образаца изузетно сродна са метричким и ритмичким елементима музике. Одређене мелодије и кореографски плесови могу садржати снажне, перманентне јединице, али у већини случајева музика која се свира за плесање не креира константне, блиске или лако дефинисане жанрове у фолклорној традицији и, штавише, мелодије и плесне кореографије могу се померати из једне у другу функционалну категорију (Felföldi 2001: 163). То значи да плесне обрасце привлачи звук одређеног темпа, метар и ритам који се лако адаптира на ритам који је одговарајући плесу. Мелодије, поседујући различит ритам који није посебно компонован као плесна музика, може се применити на ритам плеса у тренутку извођења (Исто). Готово идентична ситуација је и у српској традиционалној играчкој пракси. Један исти играчки образац може се изводити на различите мелодије са којима дели исти метар, ритам и акценат (нпр. „коло у три”, „чачак”, „власинка”, „бугарка” и др.).

Фокус у овом поглављу је на мелодијским компонентама у музици и њиховом утицају на извођење покрета код плесача, односно на подстицање извођења специфичног стилског обележја одређених кореографија народних игара (експресивна димензија плеса), који се такође „бележе” у плесачевој меморији. Да ли музика која се изводи у традиционалној плесној пракси, односно на традиционалним музичким инструментима, може имати утицај на квалитет везе музике и плеса, и колико?

Покушавајући да пронађем што прецизније одговоре који су у корелацији односа музике и плеса, а ради јаснијег објашњења како је ова веза нераскидива, наишла сам, у мањој количини, на текстове чији су аутори сведоци потпуно другачије праксе. ¹ Ауторка Ни Бриан (Orflaith M. Ní Bhriain), која се бави изучавањем ирског традиционалног плеса и музике, везу музике и плеса поставља у три нивоа, на основу теренског истраживања. Први ниво се односи на питање да ли музика и плес чине једнако партнерство. Други ниво

подразумева историјску перспективу односа музике и плеса и њихову међусобну зависност, док трећи ниво представља одвајање музике од плеса у тој вези (Ní Bhriain 2009).

На првом нивоу, ауторка прави паралелу у вишедеценијској разлици и наводи два различита става када је у питању однос музике и плеса. Сведочења из касних двадесетих година XX века о ирској музици која се изводила на традиционалним инструментима и ирског народног (степ) плеса указују на то да због сценског наступа не може да трпи ни плес ни музика. Скоро седам деценија касније, у разговору са академским плесачима ирског плеса, ауторка сазнаје да им је много лакше да плес изводе на чист мелодијски звук који им не даје ништа више до основних ритмичких јединица са апсолутно минималном орнаментиком. Они сматрају немогућим да изводе плес ⁴² на музику која се изводи на традиционалним инструментима, неки од њих би били, како кажу, срећни да изводе плес само уз пратњу метронома (Ní Bhriain 2009: 113). Да ли то значи да музика извођена на традиционалним инструментима више нема свој одрживи удео у партнерству са плесом, или је плес достигао своје границе и почео да се удаљава од свог извора/корена у традицији?

С друге стране, на истом плесном подручју, постоји традиционални плес који руши митове о, широм света популарном, ирском степ плесу. То је плес „sean-nos” који у преводу значи „стари стил”.¹¹⁵ Ирски етнокореолог Кетрин Фоли, бавећи се кроз свој научно-истраживачки рад свим облицима традиционалног ирског плеса, написала је да се ирски плес „sean-nos” изводи како музику осети плесач, на његову идеју и замисао. Плес по њој „улепшава музику, додаје музику” (Foley 2008: 52). Традиционални „sean-nos” плес не рефлектује ритмичку структуру и музичке фразе, већ доказује музику кроз игру динамике и синкопирања, где музика постаје интегрални део плеса и, обрнуто, плес постаје интегрални део музике (Исто). Она тиме истиче општи значај звука и покрета, везе музике и плеса у аналитичкој категорији плесне праксе.

У српској сценској пракси извођења традиционалне музике у кореографијама народних игара уочава се константна тежња за употребом традиционалних инструмената.

¹¹⁵ Традиционални ирски плес „sean-nos” / „стари стил” је много мање познат од ирског традиционалног степ плеса, који је широм света распрострањен. Плес „sean-nos” представља солистичку форму, неформално и спонтано изражавање покрета од стране плесача. Више о овом плесу видети на <http://www.irishmusicanddanceassociation.org/resources/seannosdance.html>.

Готово откад су забележени први помени народних инструмената у књигама сестара Јанковић, 1933. године, потреба за присуством звука традиционалних инструмената у пратњи народних игара била је, може се рећи, континуирана. Међутим, та потреба у кореографијама народних игара никад није и преовладала тако да оркестар који изводи музику једне кореографије буде састављен већином од традиционалних инструмената.¹¹⁶

У последње две деценије јавља се све већа тенденција да се у оркестар уведе бар један или више традиционалних инструмената, који најчешће имају своју солистичку деоницу, тзв. импровизацију и на тај начин долазе до изражаја (фрула, кавал, гајде, двојнице, окарина, зурле).¹¹⁷ У прилог томе износим и своје лично искуство које сам изградила интензивним свирањем на традиционалном инструменту – кавалу (2007-2015) у различитим културно-уметничким друштвима у Србији и дијаспори. Ипак, та пракса извођења кореографске музике на традиционалним инструментима није сасвим преузела водећу улогу на музичкој сцени, из многих оправданих разлога (непостојање адекватног образовног система за свирање на традиционалним инструментима, па самим тим и недостатак довољно школованих извођача; немогућност „штимовања” традиционалних инструмената са осталим оркестарским инструментима, који неретко имају исте музичке деонице, нпр. кавал и флаута; непостојање расписаног музичког аранжмана за традиционалне инструменте; али и можда најбитније – континуитет у традицији да у извођењу кореографија народних игара Србије преовладавају класични инструменти).

Из разговора са испитаницима о томе да ли им значи и у ком смислу присуство звука традиционалних инструмената закључује се следеће: сви су се изјаснили да много боље могу доживети и креирати менталну представу о кореографији народне игре коју је потребно извести, стилско обележје и поднебље које треба да презентују публици када у

¹¹⁶ Оркестри националних ансамбала у нашем окружењу негују различите праксе. Оркестар националног ансамбла Македоније „Танец” састављен је искључиво од традиционалних инструмената, док оркестар националног ансамбла Хрватске „Ладо” у свом саставу сличан је Ансамблу народних игара и песама „Коло” и већином се састоји од класичних инструмената.

¹¹⁷ На одрживост традиционалних инструмената и њихову примену у кореографијама народних игара утиче и релативно до скоро актуелна пракса на терену. Средином седамдесетих година XX века на терену су се још увек могли наћи народни извођачи, који су неговали своју свирку у изворном облику. Међутим, време високе технологије и развијеног маркетинга у великој мери мења структуру културе, што се одражава и на музику. Са аспекта инструменталне музике, одвија се интензиван развој, а све више традиционалну инструменталну музику изводе професионалци, односно школовани музичари (Krasin Matić 2016: 226).

оркестру постоје гајде, кавал, фрула, зурла, тамбурице или неки други традиционални инструменти.

Мој доживљај кореографије је много интензивнији када постоји звук традиционалних инструмената. Они дају боју одређеним регионима, мелодијама. Није исто када се одсвира гајдашко коло на виолини и на гајдама. Неке мелодије не могу ни да замислим без традиционалних инструмената (М. В.)

Када је оркестар састављен од традиционалних инструмената осећај је сјајан. Освежење, чистији је некако и стил играња који треба да изведеш. То много помаже и у смислу слушно-визуелног ефекта који у нама, мени као играчу, буди нешто што треба да покажем. Доноси пулс игри (Д. Ч.)

Звук традиционалних инструмената утиче на експресију моје игре. Мислим да тада играмо растерећеније, јер тај звук сâм даје одговор како треба да играш. Као што ти тапан тражи да будеш пун енергије, тако те тамбурице растерећују и траже да играш ниже. Кад фрула засвира у Шумадији, дође ти да полетиш (М. Р.)

Када су убацили саксофон у Румуне, мислим да су сви добили потпуно јасну слику шта треба да играју и дали тој игри посебан шмек. Осећам ту игру много комплетније са звуком традиционалног инструмента. Кад чујем гајде у Пчињи, осећам тај јужни сетан темперамент, саксофон ми буди ширину, да ми ветар у леђа, а фрула у Шумадији даје ми врцовост корака (М. Б.).

Наведени искази недвосмислено говоре о значају тембра не само приликом извођења кореографије народне игре већ је значајно његово опажање и у процесу од сале до сцене. Ако тембр описује квалитет звука, можемо наћи аналогију у плесу гледајући

квалитет кретања или како се покрет креће (McMains & Thomas 2013: 203). И музичари и плесачи могу употребљавати придеве за описивање квалитета звука (нпр. оштар, мрачан, јасан) или покрета (нпр. нежан, флуидан, френетичан).¹¹⁸ Како је кореографско дело веома сложена, структурисана, звучна композиција која има мелодијске и ритмичке елементе, мелодијски фактор – као што је амбитус, мелодијска линија, и хармонија – показује се, према речима Л. Фелфелдија, важним за плес како би се остварио квалитет и интензитет у вези музике и плеса (Felföldi 2001: 164), али ипак не и најважнијим.¹¹⁹ У овом смислу највише долази до изражаја оно што филозоф Роџер Скрутон (Roger Scruton) назива „замишљен простор музике”,¹²⁰ и у исто време чини да је музика у „стварном простору” извођења (Scruton 1997).

Замишљен простор музике је према њему свака физичка геста, покрет који достиже перфектно музичко отеловљење. У садејству са музиком, покрет у плесу, или како га поједини теоретичари дефинишу – „геста”¹²¹ (Leman and Naveda 2010) може се тумачити као одговарајућ покрет који долази као одговор на музику у виду једног геометријског обликовања који сумира путање репетитивног обрасца (Nettheim & Becking 1996).¹²² У пренесеном значењу, то би се односило на остваривање кинестезије приликом извођења кореографије народне игре, што су моји саговорници изнели претходно. Оно што је тежишно питање у овом раду јесте: колико мелодијске компоненте могу, и на који начин, утицати на кореографску меморију?

За разлику од претходно изнетих димензија плеса у досадашњем излагању, које пролазе кроз процес учења и свесног перципирања од стране плесача, о утицају музике на памћење плеса и плесне кореографије постоји много више научних радова и истраживања

¹¹⁸ Поред тога, и плесни и музички научници су развили специјализоване теоријске системе и припадајућу терминологију која се може користити за описивање квалитета покрета или тембра (McMains & Thomas 2013: 203).

¹¹⁹ Мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди у свом раду ипак уочава најзначајнију окосницу јединства музике и плеса у ритмичкој структури (Felföldi 2001: 164).

¹²⁰ Позивање на идеју да је музика „замишљен простор” и плес „стваран простор” је навођење да се перцепција оба медијума у односу један на другог, и у рефлектовању на потенцијални трансфер атрибута између њих, метафорички позива (Duerden 2007: 79).

¹²¹ Геста може бити непоуздан термин, али у контексту односа музике и плеса може функционисати на начин сличан метафори. На пример, у покрету рамена горе доле, може се метафорички осликати покрет у музици, нпр. глисандо (Duerden 2007: 80).

¹²² Репетитивна плесна форма је заснована на просторно-временској референци обликујући тзв. основне гесте који обликују репетитивне плесне обрасце који се дистрибуирају као једноставна геометрија заснована на музици (метар, јачина) и телу (брзина) – Leman and Naveda 2010: 71.

у појединим научним областима, те ћу из тог разлога овом сегменту посветити и јасно одвојено наредно потпоглавље.

4. Музички аспекти у својству меморизације плеса

Музику мораш да имаш у глави да би памтио корак, без обзира да ли си га учио на разбрајање, јер не можеш механички да бројиш. Корак би могао да разбројим, али бих себи аутоматски у глави певао мелодију. Музика у кореографији ми помаже да запамтим кад је промена слике. Ти на концерту не можеш да размишљаш чега колико има у игри, већ памтиш на музику. (Д. А.)

Упркос огромној етнокореолошкој литератури приметно је одсуство текстова о односу музике и меморије плесача, која само додатно упућује на то да је музику, као и плес, ипак немогуће „уоквирити” у једну дефиницију. Вишегодишњим искуством као играча, музичара и теоретичара у етнокореолошкој и етномузиколошкој области, сматрам да се у овој узрочно-последичној вези крију многа питања која би могла бити почетно полазиште за будућа истраживања и преиспитивања одређених етнокореолошких и етномузиколошких догми.¹²³

Идеја о повезаности музике са меморијом плесача није новина у теоретском смислу. Значајни помаци на ову тему се развијају у не тако сродним етнокореолошким и етномузиколошким научним областима. У протеклих неколико година, тачније почетком XXI века, ова тема заокупира стране научнике из области когнитивне и неурокогнитивне психологије музике (Stevens 2004; Cross 2010; Blässing 2010 и други). Основна питања која их воде већ две деценије у истраживањима јесу: По чему се сећања на музику разликују од

¹²³ У домаћој етнокореолошкој литератури, Селена Ракочевић је до сада једина која даје значај овој теми у тексту „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса” (2015), али која свој даљи рад не фокусира и не развија у овом смеру. С. Ракочевић експлицитно наводи да њено тело није било у стању да произведе покрет без одређене звучне компонентне, након дужег временског периода (4 године) који је прошао од теренског истраживања, у којем је и сама узела плесно учешће са испитаницима, истражујући плесну праксу Срба у селу Свиница у Румунији. Изостанак музичке компоненте утицао је на њено заборављање телесних покрета (Ракочевић 2015: 59).

осталих сећања? Како то да музика у нама може да пробуди успомене за које мислимо да су дубоко закопане или чак изгубљене? Како препознајемо песме које смо већ раније чули (Levitin 2011: 151)? Како плесач успева да уз помоћ музике врати кореографске кинетичке елементе у „реално стање“?

Данијел Левитин износи у својој књизи „Музика и мозак“ схватање о музици из угла когнитивних неуроунаука – области која је на раскршћу између психологије и неурологије. Препознавање мелодије обухвата низ сложених нервних прорачуна који су у интеракцији са памћењем. Памћење захтева да наш мозак занемари одређене карактеристике а да се усредсреди само на оне особине које су исте у различитим слушањима – и на тај начин екстрахује непроменљиве особине дате песме (Levitin 2011: 152). То значи да „moždani sistem za procesiranje mora da razdvoji elemente pesme koji ostaju isti svaki put kada je čujemo, od onih elemenata koji su samo jednokratne varijacije, ili pak od onih koji su specifični za određenu izvedbu. Kada naš mozak to ne bi radio, svaki put kada bismo čuli tu pesmu nešto pojačanu ili utišanu doživeli bismo je kao potpuno drugačiju” (Исто). Другим речима, препознавање мелодије представља сложену функцију унутар нервног система који је задужен за обраду музике.

Оливер Сакс (Oliver Wolf Sacks), неуролог, сликовито то објашњава на следећи начин: „... niko se ne seća od reči do reči svega što je rečeno na nekom predavanju ili odsvirano u nekom komadu. Ali ako ste ga razumeli jednom, sad imate sopstvene mreže znanja, o svakoj temi, i kako se ona menja i dovodi u vezu s drugim temama... nekad puki delić zvuka, sad su one poznata stvar – mesto na mreži svega drugog što znamo, a čija značenja i smislovi zavise jedni od drugih” (Sacks 2007: 197).

Питање музичке меморије интригирало је и теоретичаре из области не тако блиских уметности. Жак Атали (Jacques Attali), из области економије, у књизи „Бука” музику дефинише у исти мах као чисту теорију, облик друштвеног израза и трајање, превазилажење и разоноду, молитву и трговину. У једном делу књиге, Атали истиче значај памћења звукова које је битно за разумевање музике, а почиње у добу најранијег детињства. „Ako muzika upućuje na pamćenje, to je zato što ona vrlo dugo igra važnu ulogu u opstanku čovečanstva” (Jacques 2007: 35). У корелацији са неуронауком и ауторима у овој области, Атали такође афирмише теорије да се музичке сензације поново групишу у мозгу, анализирају, пореде са звучном лексиком која се чува негде у памћењу, она их препознаје

ако их је већ чула, или их бар ставља наспрам већ запамћених звукова, боја, ритмова, мелодија. Он такође наводи да је могуће виртуелно поново чути један запамћен звук, само ако мислимо на њега; на неки начин можемо га у себи певушити. Када поново слушамо дело које смо већ запамтили, не чујемо само њега већ и контекст у којем смо га чули, стварно и виртуелно (Исто).

Ову појаву аудиторног подсећања моји саговорници препознају као подсећање кинетичког материјала на следећи начин:

Музика је иницијална каписла при враћању наученог у реално време стање ствари. Можда музика и више значи него што мислимо. Када чујем редослед мелодија, па чак и у једној игри, довољан је подстицај да се човек сети редоследа корака, и не треба да му се прича шта иде даље. Када знам да отпевам кореографију у глави пред спавање, тада знам и кореографију да одиграм. (М. В.)

Слично овом исказу мог старијег саговорника из Ансамбла „Коло” сматрао је и Рудолф Лабан, који је говорио: „Dok niste u stanju da u sebi otpjevate vaše koreografije, niste raščistili njihov ritam” (цитирано у Maletić 1983: 55, оригинални извор). Музички упути као што је метар и јачина, темпо могу бити пројектовани на плесне обрасце обезбеђујући тако просторне референтне контролне оквири минималног утицаја (Leman and Naveda 2010: 85). Они постоје као обрасци меморије у менталном и/или моторном домену, спремни да буду динамички трансформисани у плесне обрасце (Исто).

Научна истраживања показала су да музика директно има утицаје ⁵ на *мождане таласе*. Она побољшава ⁵ њихову *синхронизацију*, а то *побољшава процес памћења* (Паладин, Митровић 2012: 183). ⁵ *Додатним дејством на поједине моторне структуре мозга, музика утиче и на побољшање квалитета примања информација и самог памћења. Овакво дејство музике директно утиче на нашу концентрацију. Дејством на наш мозак, пре свега путем чула, музика побољшава циркулацију, постиже се тако боља исхрањеност можданог ткива*, као и тренутно побољшање свих можданих активности. Овај процес је изузетно значајан, јер се њиме повећава и праг памћења (Исто).

Теоретичари у области психологије музике истраживали су памћење наизглед две одвојене компоненте – мелодије и текста (Purnell – Webb & Speelman 2008). Према ауторима, свака од ових компоненти може се научити и упамтити независно једна од друге, међутим, када се науче заједно као песма, чини се да се појављују обрађене на неки другачији начин него када се уче одвојено (Purnell – Webb and Speelman 2008: 928). Другим речима, мелодија и текст песме обрађују се као интегрисана целина, формирајући тако интегрисан приказ у меморији. То ће затим додатно обезбедити упут у проналажењу путоказа у меморији, било кроз мелодију или кроз текст (Serafine, Davidson, Crowder & Repp 1986).

Слична ситуација одвија се и у процесу учења кинетичке димензије, односно каснијем вежбању кореографије народне игре којим се поспешује складиштење плесног



материјала у дугорочну меморију. Утицај музике на процес памћења кореографског покрета у традиционалној пракси и његово дуже опстајање у меморији извођача рефлектује се и у томе да извођачи у присуству музике не размишљају о покретима и евентуалним

кинетичким, просторним грешкама које могу настати услед пада коцентрације или несигурности. Како каже Баланшин, „не размишљај, само играј” (цитирано у Hanna 2015: 9). То је стадијум када ум и тело више не размишљају о покрету, већ о креирању и доживљају уметности на сцени оствареној кроз јединство музике и плеса. Музика тада има, могло би се рећи, улогу „трамвајских шина”, како је то сликовито објаснила Дебора Виринг (Deborah Wearing), музиколог.¹²⁴ Музика, по њој, обезбеђује ток, само у једном правцу и

¹²⁴ Дебора Виринг била је удата за Клајва Виринга, диригента и композитора, коме је дијагностикована амнезија, као једна од најекстремнијих случајева забележених до данас. Године 1985. вирус је потпуно

извођач тачно зна где је, зато што је у свакој фрази контекст имплициран ритмом, кључем, мелодијом (Sacks 2007: 196), а који су груписањем научени и увежбани као целина. Сведочења мојих саговорника на терену говоре у прилог томе да се брже сете играчких образаца када чују музику, јер су на тај мелодијски образац учили и вежбали кореографију народне игре, а потом је тако као интегрисану целину и меморисали.

Музика ми много помаже да и корак остане у мојој меморији. Она ме подсећа шта треба да играм и како. Ако би ми неко показао корак без музике, можда би ми изгледало познато, али када би музика кренула, све би ми било јасно. Кореографије које играмо, знала бих да одиграм без музике, али бих је сигурно певушила у себи. (Б. О.)

Резултати из бројних студија у вези са музиком и плесном меморијом дају сличне закључке. Према неким истраживањима, музика понекад може имати значајну улогу код појединих плесача за подсећање плесних образаца и кореографских просторних шема, што код неких других плесача не мора бити случај (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765).¹²⁵ На пример, код плесача који се дуже време баве плесом појављује се много већа, ефикаснија употреба музике него код нових плесача. Искусни плесачи употребљавају динамику, време и фразирање који се као знакови налазе у музици у виду „меморијских клинова”, на пример: повезивање корака на високе или ниске звукове, на боју инструмената и ритам (Poop & Rodgers 2000). То се дешава услед њиховог брзог обрађивања плесних кореографија, то јест ослобађања когнитивних ресурса током обрађивања музике. Међу новим плесачима, истраживања су показала да приликом учења класичног, модерног балета или традиционалног плеса, поред тога што уче нове моторне вештине, они су оптерећени и са новим, донекле непознатим музичким жанром (Исто). Управо једном таквом примеру учења, односно подсећању кореографског дела сам била сведок у Ансамблу „Коло“. Након

уништио део његовог мозга важног за меморију: <https://www.penguin.co.uk/authors/1015044/deborah-wearing.html>.

¹²⁵ Постоје бројне контрадикторне хипотезе које су изнете да би се објасио бенефицирани утицај комбинације нпр. вербалног материјала са музиком у меморији. Неки предлажу да репетиција мелодије у рефренима води ка побољшању меморије (Wallace 1994). Други указују на значај познавања мелодије (Chazin and Neuschatz 1990; Rainey and Larsen 2002). Постоје и бројне тврдње у чијем фокусу памћења је ритам (Rubin 1977; Wallace 1994), односно утицај груписања на мелодијско фразирање (Dowling 1978; McElhinney & Annett 1996).

више од десет година, на репертоар се враћало/постављало кореографско дело које су изводиле само старије чланице Ансамбла, којих је у изабраној екипи за извођење било свега три или четири, док су осталих дванаест биле млађе чланице, које кореографију никад нису изводиле. Док је старијим чланицама музичка подршка много помогла да се присете свих комбинација и варијација, како кинетичких, тако и просторних, млађим чланицама она није била од знатне помоћи јер су биле оптерећене учењем најпре кинетичке димензије, односно учењем играчких образаца. Више о овом процесу подсећања, односно учења биће речи у другом делу рада, када будем представила своју студију случаја.

Један од кључних момената удруживања музике и плесне меморије је концепт груписања и фразирања (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765). Груписање је врста хијерархијског „сажетка” који се јавља када је потребно дешифровати секвенце плесних образаца, односно познавање структуре плесних образаца, од плесних елемената до плесних фраза. Познавање структуре плесних образаца и њихово груписање омогућава и складиштење већих квантитативних знања и веће и ефикасније подсећање, чиме плесач креира своје процедурално знање и памћење тога како се и по којим правилима одређени плесни елементи групишу у целину (Miller 1956). Уз музику, звукови и мотиви су груписани у фразе, фразе су груписане у секвенце, а секвенце су груписане у целокупно дело (Palmer & Krumhansl 1987; McElhinney & Annett 1996; Schmidt-Jones 2012). То значи да би, ако се плес посматра као кореографско сложено структурисано дело које одговара и подударно је фразирању музичког дела, мелодијским и ритмичким елементима, музика требало да се активира као неодвојив, континуирани знак који призива у сећање кореографске плесне фразе (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765). Другим речима, мелодија побољшава меморију садржаја више од самог ритма јер омогућава груписање материјала у фразе (Wallace 1994),¹²⁶ али да би до овог стадијума у поменутом примеру нови плесачи дошли, потребно је да се ослободе фазе учења кореографског покрета и да пређу на фазу вежбања кореографског дела на музику.

¹²⁶ Утицај груписања на мелодијско фразирање представља доказе да су мелодије груписане у меморији на исти начин као и нпр. остали вербални материјали, односно да се појединачни подаци сакупљају перцептивно и когнитивно у веће интегрисане целине. То повећава капацитет кодирања краткотрајне меморије и побољшава процесе складиштења и преузимања из дугорочне меморије (Miller 1956).

Поједина научна истраживања расветљавају пут процесирања, па тако знамо да се представа мелодијске кривуље у целини ствара у десној хемисфери, док је локализација ритма још увек загонетна (Jacques 2007: 35). У другим студијама аутори додају да мелодија има већу улогу у дешифровању и откривању карактеристичних ритмичких структура (Hébert and Peretz 1997).¹²⁷ Једна група аутора у области когнитивних наука се држи идеје да ритам има значајнију улогу у присећању плесних образаца, него што то може да обезбеди како кажу „пун музички звук”, („full music”), (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765).

У домаћој литератури која је усмерена на музичку педагогију, синтеза „распеваног” и „разиграног” ритма има велики значај у настави ритма приликом поставке или утврђивања одређене ритмичке врсте или фигуре (Паладин, Митровић 2012: 185).¹²⁸ Често су аудитивни ритмички обрасци/патерни идентични одговарајућим обрасцима и графичком приказу. Па је тако за усвајање одређене фигуре или врсте ритма укључена аудитивна, визуелна и кинестетичка меморија. Оваквим приступом још више се повезује звук са сликом и поспешује се боље схватање, усвајање и памћење. У даљем току композиције, образац се понавља и тело се укључује у равномерну пулсацију кроз простор и време. Осећај понављања тада постаје неприметан и пажња се усмерава на емоционални и естетски доживљај, изазван хармонизацијом покрета уз музику (Исто). Управо процес понављања је један од значајнијих фактора за памћење плесних образаца не само код извођача већ се може пренети и на памћење одређених кореографских дела код публике. То значи да, у кореографијама, понављајуће секвенце, мотиви, обрасци пружају могућност публици да

¹²⁷ До овог закључка су дошли упоређујући истоветне услове тестирања – учење покрета на ритам и учење покрета на музику. Применом специфичног кодирања плесног материјала у свести плесача откривен је различит утицај учења на ритам и музику, који се појавио у фазама тестирања. Наиме, група која је учила на ритам била је напреднија у смислу подсећања плесног материјала, него она која је учила на музику. Музика је ометала учеснике чак и под идеалним условима. Музика није била научена и зато је збуњивала учеснике у фази тестирања (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 300–308). У супротном случају, ритам није било неопходно учити јер је његова регуларност покренула усклађивање („ентрејнмент”) и мрежу временских очекивања за сваки равномерно распоређен догађај. Аутори сматрају да би увођење различитог ритма или метра као тест на неки начин могао у будућим истраживањима да испита мрежу хипотеза концепта „ентрејнмент” (Исто).

¹²⁸ Термин „распеван/разигран” је један од колоквијалних термина који се користи за описивање квалитета плесног ритма у извођењу (McMains & Thomas 2013). „Подизање” („lifting”) јесте други термин који се користи у народу за способност плесача да игра у складу са темпом и акцентом који музичар свира (Cooke 1986: 98–100), чиме се доказују различити задаци плеса и музике.

складишти те мотиве у својој меморији, повезује са сличним примерима и изграђује референтни оквир за извођачки догађај (Friedman 2005: 42).¹²⁹

Емитовањем одређеног наученог плеса и његове музике са носача звука или извођењем на инструменту активираће се аутоматски одређени плесни покрети код слушаоца (Паладин, Митровић 2012: 185).

Кораци и музика некако остају у сећању. Када ме млађи питају за неки корак који дуго нисам играо, замолим их да ми отпевају мелодију. Меморија везана за музику је по мени најтачнија што може да постоји, јер ако вежбеш све што треба да одиграш на музику, ти ћеш се снаћи у свакој ситуацији (Д. Ч.).

Слично овако говорио је и најпризнатији степ плесач Вили Фрејзер (Willie Fraser), који је сматрао да плесач, ако не може да отпева мелодију, не може ни одиграти тај покрет (Melin 2008: 123).

⁵ Како музика делује на наш мозак и ⁵ утицај темпа на нашу мождану активност јесте само једно од питања у овом поглављу које је вредно поменути. Студије су показале да се мождани таласи прилагођавају ритму музике, односно да бржи темпо може довести до побољшања пажње, концентрације, док спорији темпо смирује и доводи до опуштајућег стања, када се мозак релаксира користећи само основни, базални метаболизам, чиме се регенерише (Паладин, Митровић 2012: 185). Постоји тврдња да груписање или здруживање бројних ритмичких удара у музичкој фрази поспешује кодирање и проналажење (Dowling 1973).

Водећи вишесатне разговоре са својим саговорницама на тему односа музике и игре уопште, чинило ми се као да имају много више да кажу о тој вези, него о самој игри. Док смо разговарали о елементима игре и свести о њиховом телу током процеса вежбања и сценског извођења, изгледали су као да „опипавају” одговоре, мислећи да можда дају одговоре који нису пожељни, или нису тачни, иако им је на почетку сваког разговора речено да тачних и нетачних одговора нема. Када би их навела у разговору на тему везе

¹²⁹ Тај процес се често именује као „подсећање”, одржавање етимолошких веза са телесним коренима памћења, тј. мишићном меморијом (Friedman 2005: 42).

музике и игре у функцији памћења кореографије, на њиховим лицима приметно је било растерећење, чак и промене у ставу тела, који се из „школског седења” мењао у лежернији и опуштенији став. Осећали су се као да су на „свом терену”.

Када сам сигурна у корак, препуштам се музици, не размишљам колико неки корак има понављања, да ли има прелазе, само слушам музику. Музика сама уђе у мозак и у тело (М. Л.).

Много се више оријентишем на музику, него на бројање. Музика много помаже за присећање, јер се за њу везујемо. Ми овде имамо купљене кореографије, неко дође, посложи то све, кораке, слике и ти то тако меморишеш као целину, која се не мења. Имамо напамет попаковане фразе и музичке целине у смислу 5 мелодија, 5 корака и то је то (М. В.).

У разговору смо однос музике и игре посматрали из различитих углова. Било је мишљења да музика може и да има негативан ефекат на памћење играча:

Има тренутака у кореографији где музика може и да те погуби, уколико се јако дуго понавља један исти мелодијски образац, нпр. 'моја дика оре на волове' у Шокачким. Ти ако не пратиш текст песме, или бројиш строфе, погубиш се и у простору и у кораку, па мораш да знаш корак и на бројање, и да будеш пажљив. Сада након толико година играња, ја имам временски осећај када је крај, односно колико је прошло од почетка неког играчког обрасца и када прелазим на други (А. П.).

Из свега до сада реченог формира се теоријско становиште, на основу коришћене литературе и на основу теренског сведочења, да се музика у процесу памћења посматра као иницијални корак, она служи као окидач у процесу присећања кореографских елемената. Однос музике и игре у процесу од сале до сцене је врло флексибилан, јер се музички значај различито испољава у свакој фази припреме дела од сале до сцене, од тога колико је музика битна за рад у сали играчима, или током извођења кореографског програма на сцени, до тога колико музика помаже за учење и евентуално боље памћење и „складиштење” самих

кореографија народних игара. Међутим, сагледавајући детаљно процес учења, вежбања и извођења кореографије народне игре, наговестило се питање ко има водећу улогу у симбиози плес – музика, и како се она остварује у процесу од сале до сцене. Такође, потпитање које се јавља јесте: који музички аспекти и у ком тренутку процеса од сале до сцене имају примарну улогу, и како се они остварују у датом тренутку учења, вежбања, памћења и извођења кореографије народне игре?

Одговор на ово питање прво ћу покушати да предложим из теоријских оквира и постављањем „водећих” улога у вези – плес и музика, а потом и из практичног угла, кроз сагледавање ситуације мојих саговорника на терену, да бих у другом делу рада приказала и резултате теренског истраживања на ову тему.

5. Плес и музика у функцији пратње

Какав је однос плеса и музике, тј. ко и шта има водећу улогу – музика или плес – увек је актуелно питање за све оне који се баве овим уметностима било у пракси или теорији. Музика и плес, музичари и плесачи, какав је њихов однос? Шта долази прво, музика или плес? У којим условима се то може увидети? Ова и још многа друга питања се намећу из различите перспективе сагледавања односа музике и плеса. ¹ С тим у вези, у литератури се могу пронаћи и различите корелације које упућују на однос улога музике и плеса, „плес на музику”, „плес уз музику”, „плес за музику”, „плес супротан од музике”, „плес у вези са музиком” (Damsholt 1999: 133). Питање „лидерства” у вези између музике и плеса има значајну позицију у овом раду, јер се провлачи као лајтмотив у свим сегментима процеса од сале до сцене, укључујући учење, вежбање и извођење кореографије народне игре, а потом и као најзначајнији елемент у конституисању концепта *кореографска меморија*. Као могуће одговоре на почетна питања приложићу сведочење музичара Ансамбла народних игара и песама „Коло”, сведочење играча Ансамбла „Коло”, своје лично искуство, као и неке примере из доступне литературе на ову тему.

¹ „Јасно је да плесачи изводе покрет на музику, и да музичари свирају за плесаче” (Ronström 1999). Овим ставом шведски етнолог Ув Ронстром (Owe Ronström) само још више отежава већ довољно тешко дефинисан однос музике и плеса. Из многих разлога тај

однос је тешко испитати. Кратак осврт на однос музике и плеса у свету открива да је могуће и да плесачи прате музичаре и да музичари прате плесаче. Пре свега, понекад – у појединим временима и епохама – музика и плес су били једнако важни, као на пример у XVII веку у Француској где се ниједна кореографија није изводила без музичке пратње, нису били одвојени ентитети, интерпретација једног зависила је од интерпретације другог (Mullins 1982: 53). Друго, постоје примери где је музика много више рангирана у односу на плес, где су на пример оперски певачи плаћени много више од балетских играча (Sanger 1989: 68).¹³⁰ Треће, у многим културама – музичко извођење са плесом је секундарног значаја за плес (текст), као и када се музичари пореде са плесачима. Музика се често описује као наративна која прати или следи плес (Sanger 1989: 68).

Шведски етнолог Ув Ронстром сматра да се јединство музике и плеса најбоље може видети на неком догађају, искључујући у том посматрању контекст плеса и музике који се одвија кроз простор и време, већ усредсређујући се само на текст, односно музику и плес као догађај. Посматрајући забаве југословенских досељеника у Шведској осамдесетих година XX века, Ронстром брани став српског етнолога Оливере Младеновић, који гласи „почни да играш кад пожелиш, заврши кад можеш”, што имплицира да плесачи прате музичаре (Младеновић 1973). За разлику од српске традиционалне плесне праксе, аутор сведочи да је за извођење шведских полки за њега као музичара потпуно неважно шта и када плесачи плешу, све док он може да свира шта жели (Ronström 1999). Улогу плесача и музичара види као нешто што је условљено контекстом. Уколико је то извођење одређено унапред неким правилима, плесачи прате музичаре, док у тренутку одвијања неформалног плесања и музицирања, они се међусобно прате и чине јединство, без водећих улога (Исто). Овакво раслојавање односа музике и плеса уводи нас и у проматрање концепта који се односи локалну терминологију у вези са музиком и плесом једне културе, која може веома варирати од културе до културе. Управо кроз тај однос и терминологију може се сагледати и како се извођачке уметности виде унутар културних носиоца (Sanger 1989: 60). Такође, у свакој култури релативан статус музике и плеса, музичара и плесача може некад веома

¹³⁰ У пракси Народног позоришта у Београду, према сведочењима балетских играча, оперски певачи и балетски играчи су једнаки на платном списку и не постоји таква разлика између њих која би указала на различит третман музичара (оперских певача) и играча (балетских).

¹ варирати између извођачких жанрова и између различитих регија културног простора (Исто).

¹ Ауторка Ни Браин (Orflaith M. Ní Bhriain), која се бави односом музике и плеса у ирској традиционалној плесној пракси, расветљава ово питање везе музике и плеса сведочењем ирских музичара. Наиме, извођачи ирске традиционалне музике на гајдама истичу да су свирање за слушаоце и свирање за плесаче две различите ствари. То су два различита начина размишљања. Постоји, како кажу, „музика која се свира за слушање и на коју се ни не помишља плесати, јер је сувише добра за то. Била би штета користити тако добру музику за плес” (Ní Bhriain 2009: 115).¹³¹

¹ Проматрајући однос музике и плеса, слична размишљања истиче и теоретичарка плеса Џудит Лин Хана, која каже да у западној култури плес има најчешће улогу „слуге”. Другим речима, износи исти став као и ауторка Ни Браин: што је музика „комплетнија”, то је „лошија” за плес (Hanna 1982: 60). Наводећи занимљив дијалог између балетског кореографа и композитора Сергеја Рахмањинова средином XX века – када је композитор кореографа удаљио са пробе због питања да ли може да направи кореографију за балет на његову музику, Хана потврђује идеју да постоји музика на коју се ни не помишља плесати (Исто).

С друге стране, тамо где је плес доминантнији у тој вези музике и плеса, плесачи имају контролу у свим аспектима извођења: трајање, које зависи од времена које је потребно плесачу да изведе покрет на сцени од једног до другог покрета, број понављања секвенци које он/она изводе; динамика, ритмички образац музичке пратње (Sanger 1989: 63). Слична ситуација, говорећи из личног искуства и сведочења музичара који свирају у Ансамблу народних игара и песама „Коло”, може се пресликати и на српску традиционалну музичку праксу.

¹ Свирајући за многобројна културно-уметничка друштва у Београду, Србији и српској дијаспори, осетила сам управо ту разлику када сам свирала музику за кореографију и када оркестар наступа солистички без играча на концертима, фестивалима, смотрама. Разлика је у томе што се, док се изводи музика за кореографију, свира, могло би се рећи, прорачунато, метрономски, без икаквих могућности у одступању. Свира се тако да се

¹³¹ ¹ Казивачи се у овом тексту фокусирају на извођење ирске традиционалне музике.

1 стигне извести сваки играчки образац, који је већ временски „научен” и меморисан, а свирање се одвија по аутоматизму. То даље доводи до појаве која се често јавља у аматеризму, али и професионализму, да музичари не прате шта играчи изводе. То се дешава услед дужег периода рада на истој кореографији народних игара, музичари знају напамет где се играчи крећу и колико им треба да стигну до неке тачке, па упадају у фазу „искључивања” и „одсутности” приликом свирања. Ситуација је слична и у обрнутом правцу, када је кореографија народне игре музички нова и непозната члановима оркестра, те се константним гледањем у нотни запис фокус са играча смањује и занемарује. Ипак, усред сценског наступа, без обзира на олакшавајуће околности индивидуалне природе (дугогодишње међусобно познавање музичара и играча и рад на истим кореографијама), предвиђање извођења плесних покрета не би смело да се догоди од стране музичара (Elliott 1994: 180), јер је оно флексибилно и под утицајем природе сваке ситуације током извођења (укључујући публику, плесну површину на којој се изводи кореографија, временске услове, умор, трезвеност и коцентрацију плесача, или мањак исте).

1 С друге стране, ако музичари имају соло деоницу у кореографијама, морају у том тренутку да прате играча и његово темпо играња, нема места музичкој импровизацији. Често сам била у прилици да имам соло деоницу на традиционалном дувачком инструменту, кавалу, у кореографијама са Косова, када тзв. импровизацију на инструменту усмеравам према играчевој техници, његовој просторној кретњи по сцени и извођењу играчких образаца. Свој музички осећај, као и технику свирања и дисања, морала сам да прилагођавам играчевој техници и умећу извођења играчког обрасца. Морала сам да узимам дах тамо где се његов играчки образац или мотив завршава, иако је то било некад ван мојих могућности. За разлику од оваквог третмана извођача на традиционалном инструменту, када сам изводила своју соло деоницу у искључиво оркестарској нумери, имала сам много већу слободу изражавања музикалности и свест да звук иде ка слушаоцима, не ка играчима, те је, чини ми се, и осећај музичког изражавања био много шири и далекосежнији.

1 Музичари из Ансамбла „Коло” такође у први план стављају своје извођење оркестарске нумере у односу на музику коју свирају када прате кореографије народних игара. У тим тачкама постоји могућност изражавања динамике од „piano” до „forte”, што

се апсолутно не поштује када се свира музика за кореографију, иако ознаке за динамику постоје у нотним записима. Јер како кажу:

Нема неког смисла. Играчима је потребно да нас добро чују, тако да се наша динамика шета од mezzoforte до forte, ако би свирали piano, играчи нас не би добро чули, и аутоматски не би били тачни у својој игри (А. Л.).

Како однос музике и игре виде играчи на самој сцени приликом извођења кореографије народне игре и постоји ли заједничка нит која их води или је она само привидна?

¹ Кореографије народних игара најчешће почињу музичким уводом, након чега се убрзо прикључују/појављују играчи у кореографији и настављају да играју у увежбаном темпу, са јасно одређеним моментима у којима се јављају кинетичке и кореографске промене на музичку пратњу. На први поглед, то јединство изгледа нераскидиво на сцени, међутим, теренска истраживања, лично дугогодишње искуство свирања у оркестрима, сведочење мојих саговорника показују да музика и игра физички суделују независно у том извођењу, што можда и није далеко од истине. ¹ Играчи често не виде музичаре на сцени, музичари су усредсређени на своју деоницу и не прате играче, па није редак случај да се деси мимоилажење у темпу музике и игре. Да у овом контексту, када се посматра на колективном нивоу, музика и игра чине две одвојене целине сведоче и искази мојих саговорника:

Ми и оркестар, два различита света. Увек смо гледали како у професионалним ансамблима из других земаља музичари гледају у ноге играчима и прате их, свирају без нота. Код нас музичари свирају своје, а ми како се снађемо. Пробе са њима треба да буду чешиће, а не само пред концерт. (Б. Р.)

Треба да постоји инспицијент, кад већ не вежбамо заједно, који ће да има комуникацију са шефом оркестра и шефом играча. Ми смо овако у

њиховим рукама, и веома је тешко ако крену да осцилирају са темпом, врло ремете и љуљају ансамбл опструктивно. Ми немамо грешку према њима, него према публици, а њихова информација иде и ка нама и ка публици. Ја ако погрешим корак нисам проузроковао и хармоникаша да погреши, а он ако погреши, грешимо ми и то иде ка публици. (В. С.).

Увек се њима прилагођавамо, а требало би они нама да свирају. Ми смо ти који играмо на музику, а они ако промаше целу фразу, шта ми да радимо? (З. М.)

Док играчи сматрају да улоге требају да буду јасно подељене, да се зна ко кога прати у сваком тренутку, музичари на ситуацију извођења кореографија народних игара на наступима гледају потпуно другачије. Њихово мишљење је да су музика и игра, али и музичари и играчи на сцени као једно тело, јер би се у супротном то одмах приметило на сцени, а публика би била немилосрдни судија те ситуације. На питање које сам поставила музичарима, проузроковано ставовима мојих саговорника да музичари треба да свирају без нота и да прате њих, уследио је одговор:

Ми држимо ноте испред нас, не зато што не знамо да свирамо напамет, већ мени лично то даје коцентрацију и фокус, да знам тачно у сваком тренутку где сам и шта свирам. Уколико се деси неко мимоилажење да ли на колективном плану или да сам ја сама из неког разлога погрешила, увек одројим и знам тачно одакле могу да наставим да свирам кореографију (А. Л.).

Као што се може видети, мишљења саговорника су подељена и неуједначена, па се одговор на то да ли је музика та која прати играче или играчи прате музику не може јасно формирати нити се могу дати неке чврсте основе за евентуални закључак са теренског рада. Њихови искази указују на то да они донекле засебно функционишу на оваквим извођењима. Евидентно је да су играчи приморани да прате музичаре, односно основну ритмичку пулсацију и темпо, а условљени контекстом. Основни постулат јавног плесног извођења

јесте да се обезбеди синхронизација ансамбла. Иако на музику произведену од стране ансамбла утиче више фактора, укључујући музички жанр, вештина музичара и индивидуална интерпретација, ритмичка синхронизација је основа музичке интеракције (Hennig 2014: 12974), која се истовремено синхронизује са плесним извођењем ансамбла.

Чињеници да ова два колектива функционишу одвојено на неки начин свакако иде у прилог и то да се њихове пробе, играча и музичара, одвијају у различитим салама, немају контакт једни са другима све до генералне пробе пред концерт, ³³ о чему ће детаљније бити речи у другом делу рада. То није случај само у Ансамблу народних игара и песама „Коло“, то је пракса и у аматерским друштвима. ¹ Музичари имају своју просторију за вежбање, играчи своју салу, и састају се најчешће на генералној проби.¹³²

Различити примери у традиционалним културама бележе слично изграђен однос између музике и плеса, музичара и плесача. Етномузиколог Анета Сангер (Anette Sanger), проучавајући традиционалну праксу острва Бали, приметила је да плесачи имају виши статус у односу на музичаре на Балију. ⁵¹ Претпоставка од које се у том случају полази јесте да је плес много више у оку посматрача, извођење као индивидуална улога која се види, пре него што се чује. Томе доприноси и чињеница да су сви обучени исто, тако да се индивидуалци не могу лако препознати. Музичари су често позиционирани са стране сцене, у углу где се ретко кад могу уочити од стране публике.

¹ Оваква пракса је присутна готово у свим приказима традиције у форми сценске кореографије (Украјина, Бугарска, Румунија, Македонија, Грчка, Турска, и друге) као и у српској извођачкој пракси кореографија народних игара.

У српској кореографској извођачкој пракси оркестарске нумере на целовечерњим концертима једног фолклорног или професионалног ансамбла имају само једну тачку и тако падају у сенку играча и извођења кореографија народних игара на сцени. Њихова позиција на сцени је углавном у углу бине, или испод бине како не би ометали играче у извођењу кореографија народних игара.¹³³ Њихово позиционирање на тај начин ствара неравнотежу

¹³² У појединим плесним културама, најчешће западној плесној школи, често се дешава да плесач сам себе прати ¹ на неком инструменту, фламенко на кастањетама, капуера на беримбауу или се прате песмом у покрету.

¹³³ Кореограф Бранко Марковић прибегавао је понекад и одвајању музичара од играча спуштањем беле провидне завесе испред оркестра, ако је сцена била довољно дубока да то омогућава и на тај начин је гледаоцу пружао првенствено визуелно-кинетичку сензацију, а потом и аудитивно-кинетичку (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017).

1 на сцени, а публика готово да не обраћа пажњу на њих.¹³⁴ Не само једном су гледаоци у публици рекли да више воле да виде плесно извођење, него да слушају само чисту музику.¹³⁵ Етномузиколог Сангер даље износи веома занимљиве чињенице које децидно раздвајају улогу музичара и плесача. Наиме, музичари су другачије плаћени, готово дупло мање од плесача, а притом састав од двадесет пет музичара је присутан током целог извођења концерта, док су плесачи на сцени по 10–15 минута. Плесачи се индивидуално плаћају, а музичари групно. Чак и на крају концерта, када је организована вечера, плесачи прво добијају храну, па тек онда музичари. Уколико се концерт изводи ван места одакле су, музичари добијају последња места у бусу, или возило са отвореним кровом, док је плесачима обезбеђен мини бус (Sanger 1989: 66).¹³⁶ 11 Не може се рећи да је оваква подела уобичајена и у српској извођачкој пракси, једино што се може уочити у појединим најпре културно-уметничким друштвима у том односу музичара и играча јесте да се ретко кад њихове групе спајају у неформалном дружењу, већ свака група функционише за себе, њихова веза се остварује само на техничким и генералним пробама.

134 Данска ауторка Ингер Дамшолт овакав третман музике назива принципом „нечујности“, конструишући занимљиву паралелу слушања филмске музике са слушањем музике за плес. Принцип „нечујности“ базира се на идеји да се филмска музика успешно одвија када нисмо свесни да је слушамо. Подржано традицијом Горбмана (Gorbman), која се заснива на теорији аудио-визуелне перцепције која у суштини говори о томе да ми тежимо да чујемо музику свесно када гледамо нпр. холивудски филм. У том смислу, филмска музика делује као естетска уметност која пацификује гледоца и омогућава пријемчивост филмских радњи. И. Дамшолт ипак предлаже да ако смо сконцентрисани на плес или филм, активност слушања музике није уобичајен процес у којем слушаочева пажња је у потпуности зависна од свих музичких елемената већ пре на неке детаље који су ближи садржају који пратимо (Langkjaer 1998: 34). Дамшолт развија ту теорију у смислу да звук и музика не указују на визуелну представу али слушаоцу/гледаоцу помажу током перцепције замишљеног универзума (Damsholt 1999).

135 Теренско истраживање које сам спровела за потребе писања дипломског рада на тему „Традиционална игра на сцени – очување традиције или спектакл“ пружило ми је увид у ситуацију какву улогу оркестарске нумере имају на концерту културно-уметничких друштава или професионалног Ансамбла „Коло“. Инструментални део на концертима КУД-ова има најчешће конструктивну улогу, односно за то време играчи се пресвлаче иза сцене и припремају за извођење наредне кореографије. Не тако мали број пута сам била сведок у тренутку када наступи инструментални део на концерту, публика углавном међусобно почне да прича о кореографијама које су прошле, како су их играчи одиграли, врло често проверавају своје мобилне телефоне, одлазе до тоалета, итд. Тако, овај инструментални део поред тога што пружа одређено време потребно играчима да се пресвуку у другу ношњу, има и улогу паузе у свести публике. Када сам усмено разговарала, најчешће са познаницима, добијала сам највише одговора: *па то не морам да гледам, то само слушам, тако да могу да прокоментаришем нешто са пријатељима; не морам нон-стоп да гледам на сцену, као кад су то извођења кореографија* (Красин 2011).

136 У овом тексту ауторка на крају закључује у аналитичке сврхе да су музика и музичари одвојени од плеса и плесача, али не одбијају њихову независност у свеукупном друштвеном и уметничкој слици извођења на Балију.

С друге стране, ако се плес и музика посматрају на прославама/свадбама/веселима, као што је то радио Ронстром на свом терену, ситуација је веома слична ставовима мојих саговорника из оркестра. ¹ Музичари започињу своју свирку на коју се укључују плесачи, баш као и у кореографији, ¹ који плешу на музику, с тим што музичари тада прате групу плесача и у складу са њиховим могућностима и физичком издржљивошћу мењају темпо, ритам и мелодију (Ronström 1999). Није редак случај и да се музичари прикључе групи плесача и праве интеракцију са њима и у покрету, гестикалацији, па чак и у плесању. Тада музичари прате добре плесаче из групе, свирају у складу са њиховим плесом/импровизацијом, остварује се интеракција очима и гради се јединствена целина музика – плес, која у том тренутку добија прави свој смисао и значај (Green 2016: 8).

Шта се онда дешава са односом солисте и музичара који има фиксну/програмирану импровизацију у кореографијама народних игара током извођења? Из теренског истраживања и посматрања јавних наступа може се закључити да је ситуација доста слична као и на колективном нивоу из угла играча.

Трудим се да тамо где ми је потребно да ме музика прати као солисту да ми изађу у сусрет. Забораве се и они и крену у темпу у којем су годинама вежбали, па је сулудо и тражити да им се мења нешто. Линија је веома танка, ако се убрза или успори, ја као солиста већ губим фокус на игри. Али опет енергија коју преноси музика и кад музичари дају све од себе, играч дупло више даје (М. Р.)

Према мишљењу музичара, ситуација је веома слична претходној:

Када пратим вокалног солисту, не гледам у ноте, ако је не видим на сцени, пратим свог шефа, а ако је видим, онда гледам њене покрете тела, имамо сигнале и знакове (А. Л.).

¹ Опречност у ставовима играча и музичара очигледна је ¹ на свим корелацијама: музичари – играчи, музичар солиста – играч солиста, условљена, рекло би се, највише техничком природом, односно изузетно малим бројем заједничких проба. То је супротно

од теоријских дефиниција у којима се истиче да наша традиционална играчка пракса, народна игра, још увек не може егзистирати без музичке пратње, осим пар изузетака који се сврставају у неке кореографије, поменуте у претходним потпоглављима. Нове кореографије народних игара и даље се базирају на традиционалним мелодијским обрасцима и играчким обрасцима. Још се нико није усудио да оде толико далеко у креирању кореографија народних игара на нашим просторима да их ствара без музичке пратње.

¹ Преузимајући метафору шведског етнолога Ув Ронстрема „да плес и музика најчешће не чине танго, односно паровни облик, већ су ту индиректно или директно присутни и други чиниоци ове везе, односно граде кружни плес од четири или више чинилаца” (Ronström 1999), у последњем сегменту овог потпоглавља, однос музике и плеса сагледавам кроз кореографски приступ у српској традиционалној играчкој пракси. Како они доживљавају однос музике и игре, да ли кореографију праве на музику, што би директно указивало на важност музике у том јединству, или музички аранжер „кроји” музику наспрам играчких образаца коју обликује кореограф, што би указивало да игра има примат над музиком?

Сваки кореограф се руководи могућностима ансамбла при стварању кореографског дела, као што се диригент оријентише спрема свог оркестра и спрема тога како ће музика „говорити” у том колективу. Кореографи представљају на неки начин „преводиоце” одређених музичких аспеката, као што то чине и диригенти у раду са оркестром (Carroll & Moore 2008: 431). У источној школи плеса најчешће се плес ствара на музику, док је у западној школи ситуација обрнута. Скоро два века уназад музика се компонује за плес у западној школи, без обзира да ли је у питању покрет у модерном или традиционалном плесу (Hanna 1982: 62).¹³⁷

¹ Некадашњи кореографи на домаћој фолклорној сцени који су обележили и остали узор у кореографисаном раду народних игара имали су различите приступе музици и игри. Маестро Бранко Марковић је музику сматрао као основу свега у традиционалној плесној уметности. Његов систем стварања полазио је од музике, а не од игре – од покрета

¹³⁷ У новије време, и на српском играчком подручју јављају се жеље за оваквим принципом рада у традиционалној играчкој пракси. Тако је 2018. године расписан конкурс за оригиналну музичку композицију а потом на одабрану композицију и за кореографију при Ансамблу народних игара и песама „Коло”.

или простора. Када је говорио о својој првој кореографији „Македонско оро“, истакао је управо то: „Инспирисала ме је музика Пордеса и македонски народни елементи које сам прилагодио музици, што иначе увек чиним” (цитирано у Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017: 149). Без обзира да ли је радио кореографије народне игре или балета, принцип је увек био исти. „Надахнут музиком, када дишем са музиком, правим кореографски цртеж...” (Исто).¹³⁸ Овај принцип је важио не само за њега, већ за читаву кореографску елиту у послератним годинама коју су чинили и Олга Сковран, Добривоје Путник, Драгомир Вуковић – Кљаца. Њихови каснији следбеници, од којих у овом раду издвајам рад Десанке Ђорђевић, следили су овај принцип кореографисања народних игара, а знали су и да кажу: „без музике, лепе и добре, цаба ти табанања” (цитирано у Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2014: 151).¹³⁹

Свакако треба напоменути да у приступу кореографисања код нас постоје два правца: сценска народна игра се креира на оригиналне записе већ постојећих традиционалних музичких мелодија или се постојећи музички запис обликује према потребама кореографа и њихове идеје обликовања сценске народне игре.

Много сличних примера из кореографске праксе других народа би могло да се издвоји, али требало би истаћи оно што је од суштинске важности, а то је да однос музике и плеса није танго, не постоји „лидер”, већ тај однос зависи од контекста у којем се они остварују, карактеристике плесне традиције, новог уметничког плесног правца, али и друштвених фактора.

6. Однос плеса и музике у пар речи

Постављање теорије о музици и плесу и њиховом односу није једноставан задатак, нити може дати јасан и прецизан закључак. У разматрању односа музике и плеса данас можемо рећи како музичка теорија постаје плесна теорија и како плес и тело, користећи

¹³⁸ Музику за кореографије Бранка Марковића писали су – наменски или ненаменски – познати композитори класичне музике, али у духу народне, са елементима фолклорних мотива или са таквим аранжманом да одговара идеји кореографије (Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017).

¹³⁹ Поменута кореографкиња, Десанка Деса Ђорђевић, такође је следила пример својих узора и савременика да кореографију прави на музичку подлогу, о чему је детаљно писано у монографији посвећеној њеном животу и раду (Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2014).

ангажовање соматских принципа, могу утицати на музички доживљај и мишљење о музици (Jordan 2011: 43).¹⁴⁰ Музика покреће и на физички покрет, али провучена кроз културолошку, историјску и индивидуалну призму даје одговор да само одређена врста у релацији са овим категоријама покреће одређене људе на покрет. Музика и плес се могу користити у откривању тога како перципирамо свет и како друштвени и културни процеси обликују људски експресивни систем (Mason 2009).

Из свега до сада наведеног у овом поглављу, може се рећи да музика и плес деле бројне заједничке карактеристике, али чврсту везу гради темпорални аспект који подразумева ритам, метар, темпо и артикулацију. Управо расветљавање темпоралне димензије и компаративно истраживање односа музике и плеса довело је до значајних помака у етнокореолошкој науци. Издвојили су се различити регионални плесни обрасци, стилови и њихове музике. Такође, музичка перцепција-продукција ритма јесте и попут „осигуравајућих скела” у учењу, задржавању, и присећању музике у меморији (Rubin 1996). Многи (али не сви) музички системи су у том контексту означени, али усмено преношење музике и плеса даје увид у људско краткорочно и дугорочно памћење. Тако се постављају нека од следећих питања. Колико дуго може да траје музичка фраза, зашто се ритмови понављају, зашто се мелодије крећу постепено, које перцептивне и меморијске користи произилазе из хијерархијске организације?

Бројна тумачења у теорији плеса и музике показују да само временски организовани елементи у односу музике и плеса могу допринети њиховом јединству, тј. синхронизацији и координацији заједничког сценског извођења кореографије народне игре. Потребно је напоменути да у српској традиционалној плесној пракси постоје кореографска остварења која се изводе без музичке пратње, у којој се још више истиче значај ритмичког аспекта у синхронизацији, односно концепту „ентрејнмент”, који ће се на основу изнетих теоријских гледишта у следећем поглављу детерминисати као *временска меморија*, која се најпре вежба и опажа прво на индивидуалном, а потом и колективном плану.

Мелодијски аспект као други најзначајнији моменат у форми памћења плесног садржаја остварује се на плану груписања кинетичке, просторне и експресивне димензије у интегралну целину која се као таква касније много лакше призива из дугорочне меморије

¹⁴⁰ Током последњих пет година било је више од осам конференција које се баве укрштањем музике и плеса, те других тема, односа музике и тела, као и више повезаних публикација (Jordan 2011: 43).

у „реално стање” и чини основу за концептуализацију *музичке меморије* у следећем поглављу.

Следећа шема би јасније могла да објасни значај ритмичког и мелодијског аспекта у музици у изградњи односа музика и плес, односно изградњу временске и музичке меморије у концепту кореографска меморија:

Ритам → синхронизација и координација плесног ансамбла на индивидуалном и колективном нивоу; концепт *ентрејнмент*; концепт *временска меморија*.

Мелодијска компонента → груписање плесног материјала у фразе на индивидуалном нивоу; интегрисана целина се складишти у плесној меморији; *музичка меморија*.

Испитивање значајности улога музике и плеса и испитивање које од то двоје има примат (не само у процесу учења, вежбања и извођења кореографије народних игара, већ у и разматрању концепта ⁴ кореографске меморије) имају посебну важност у овом раду. Успостављање ових улога **зависи од контекста у којем се и реализују.** У њиховом даљем узајамном проучавању уводи се термин *плесна музика*, која ближе објашњава да ли свака музика подстиче на покрет, а затим и читаво поље истраживања кореомузике и кореомузикологије. Водећи аутори у овој области сматрају да у плесном перформансу постоји снажна замисао о два одвојена феномена (музика и плес) која се дешавају у исто време, а што је засновано на општем ставу да „музика покреће плесаче на покрет” и да „плесачи желе да плешу уз музику”. Теза И. Дамшолт јесте да гледање како се плес изводи подразумева значајно искуство доживљаја или очекивања које се заснива на основном познавању популарне музичке културе; музика се ту јавља као разлог плеса (Damsholt 1999).

Када се плес и музика налазе у свом првобитном културолошком исходишту, они се узајамно допуњују. Преласком у формалне услове учења и јавног извођења, скривена главна улога се може наслутити у плесу приликом процеса од сале до сцене, док приликом подсећања на плесни садржај музика преузима примат. Свакако, ово тумачење не може бити једнозначно, нити се сме тако третирати, јер да би се плес на сцени извео, потребна је

подршка у музици, која плесачима „говори” како и где да се крећу у кореографској форми. Музику плесачи не перципирају свесно, као што то раде док уче компоновани образац покрета. Усвајање музичке компоненте се одвија највећим делом на имплицитном, односно несвесном, процесу памћења, које се не може вербализовати, постаје аутоматизовано и иманентно је само емском доживљају, аутобиографском сећању плесача, као део дуготрајне меморије које се заснива на личном искуству.

У наредном поглављу – „Кореографска меморија” – покушаћу да интегришем досадашње излагање о учењу кинетичке, просторне и експресивне димензије, али и о опажању музичких темпоралних и мелодијских компоненти од стране играча, на чијим основама, односно „блоковима”, меморија предлажем нови концепт у етнокореолошком и етномузиколошком дискурсу – *кореографска меморија*.

VI КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА

1. Уводна разматрања

На досадашњим странама овог рада више пута сам споменула да концепт *кореографска меморија* третирам и посматрам као кровни термин под којим се налази више нивоа, односно врста меморија – *кинетишка, музичка, временска, просторна и експресивна*, што се може видети и на илустрацији испод (илустрација бр. 17):



Циљ овог поглавља јесте да се обједине закључци претходних двају поглавља, која су са теоријске стране указала на појединачни значај ових димензија за изградњу кореографске меморије, у различитим сегментима учења или опажања.

До сада се више пута у раду видео значај имплементирања когнитивних наука у етнокореолошки и етномузиколошки фокус, а како би се појаснио однос музике и покрета,

успоставиле основне методолошке смернице у процесу учења, описале перцепције кинетичке, просторне, експресивне димензије, те опазили и мелодијски и темпорални аспект. У промишљању о концепту кореографске меморије и њеног раслојавања на више нивоа поставља се питање: како знање из когнитивних наука пружа нове увиде о начинима спознаје и опажања покрета и плеса, његовог памћења а који су у корелацији са главним токовима истраживања етнокореологије и етномузикологије?

Иако је когнитивна наука сама по себи интердисциплинарна област, јер обједињује више области из природних и друштвених наука, нека од конкретних питања когнитивних наука јесу како функционише мозак, како се одвијају виши психички процеси (пажња, мишљење, памћење, учење), на који начин примамо ⁴ и обрађујемо информације о спољашњем свету, како их претварамо у знања и памтимо, ⁴ на који начин се информације и знања користе у решавању проблема (Милојевић Апостоловић 2012: 17), ⁴ о чему је било речи у претходним поглављима овог рада.

У тежњи да се успостави јединствени термин *кореографска меморија*, који ће упућивати на одређену плесну кореографску праксу, суочила сам се са приметним разликама у приступу приликом истраживања памћења плесних покрета.

Ауторима који се баве процесом памћења покрета из области неуронауке, антропологије плеса, когнитивне психологије и области теорије и методике плеса измештен је фокус са музичког аспекта у поспешивању памћења покрета. С друге стране, теоретичари из области етномузикологије, етнокореологије, музикологије који се баве односом музике и покрета не подражавају истраживање у вези са меморизацијом покрета. То значи да је било потребно објединити научна достигнућа у овим наукама са донекле различитим правцима истраживања. У том погледу, као што смо видели, издвојили су се радови из области психологије плеса, затим појединачни радови из области кореомузикологије, етномузикологије и етнокореологије. Из тог разлога, у овом поглављу ће бити представљена и категоризација меморије са општег теоријског поља, да би се потом они имплементирали у научни дискурс етномузикологије и етнокореологије, те дефинисао концепт *кореографска меморија* у студијама плеса. Оваква бројност теоријских извора у изналажењу детерминисања концепта кореографске меморије представља само још једну потврду дефиниције О. Младеновић да предмет проучавања у етнокореологији – однос музике и

игре – континуирано тежи да своје теоријске оквири шири и тако залази у домен других наука (Младеновић 1973).

Удруживања когнитивних наука у научним гранама блиским етнокореологији и етномузикологији по питању истраживачког фокуса у прошлости су се већ догодила. Данас постоје научне поддисциплине као што су когнитивна антропологија¹⁴¹ и когнитивна етнографија,¹⁴² те не изненађује потреба за фузијом когнитивне науке и њених сродних научних дисциплина са етнокореологијом и етномузикологијом.

Тежња које се може приметити у последњих неколико година и деценија у областима које се баве когницијом у плесу јесте интересовање за изучавањем плесне меморије (dance memory) и меморијског процеса приликом учења плесне кореографије. Учење плеса и памћење су подручја у којој су плесни експерти, као што смо већ могли видети, посебно вешти, јер једва да постоји било која друга дисциплина покрета у којој учење сложених нових покрета има пресудну улогу (Bläsing and Schack 2012: 111). Као последица тога, плесна меморија заокупира многе ауторе да се упусте у њено истраживање²² (Cross, Hamilton, Kraemer, Kelley, & Grafton 2009; Opacic, Stevens, & Tillmann 2009; Stevens, Ginsborg, & Lester 2011; Vukadinović 2019).

На моје основно полазно разматрање кореографске меморије утицао је текст аутора Томаса Шака (Thomas Schack) у којем се излаже учење плеса и његова ментална репрезентација која изграђује блокове и архитектуру плеса (Schack 2010): она се складишти по принципу блокова, односно раније поменутих шема, у дугорочну меморију. Водећи се наведеном литературом и термином *блок*, који аутор Т. Шак користи у вези са учењем

¹⁴¹ Когнитивна антропологија је наука која истражује на које начине ⁷ људи разумеју и организују материјалне објекте, догађаје и искуства која ⁶ мињавају њихов свет, онако како га у културном смислу опажају. То значи да је акценат на томе како људи осмишљавају стварност према сопственим когнитивним категоријама, а не према категоријама ¹⁶ трополога који их проучавају. Основни циљ когнитивне антропологије јесте да поуздано представи *логичке системе мишљења практиковане у одређеној култури*. Елемент који заокружује интересовање и усмерења когнитивне антропологије представља учење, тачније учење културе која каже да се ради о усвајању образаца понашања и мишљења научених од других (тј. припадника своје заједнице) и њиховом даљем преношењу (томе треба додати уобличавање, преобликовање и слично), те постаје основна претпоставка да се појединачне људске културе разликују не само захваљујући томе што им се разликују садржаји, већ и по томе што су различити начини на које се ти садржаји преносе до појединачних припадника културе, усвајају од стране њих, и у крајњем случају – обликују даље (Жикић 2012: 9-47).

¹⁴² Когнитивна етнографија је научна област која подразумева да се људска спознаја прилагођава свом природном окружењу. Стога је улога когнитивног етнографа да трансформира опажајне податке и интерпретацију у смислене репрезентације, тако да когнитивна својства система постану видљива (Hutchins 1995, 2010).

плеса и његовим памћењем, о концепту кореографска меморија почела сам да размишља као о могућим појединачним „блоковима” меморија, који се потом интегришу и чине „архитектуру плеса”, односно „архитектонски” граде кровни појам – *кореографска меморија*.

Основу за овакву идеју да се кореографска меморија темељи на „блоковима” меморије, аналогно елементима у кореографији народне игре који се свесно уче и вежбају (кинетика, простор, изражајност) и који се (не)свесно опажају (музика и време), подупрели су и интервјуи који су вођени са кореографима народних игара у протеклих десет година, за потребе писања дипломског рада на тему „Традиционална игра на сцени”,¹⁴³ а потом и за писање двеју монографија о српским кореографима народне игре.¹⁴⁴ Док сам покушавала да проникнем у срж компоновања кореографског дела, не само у области народне игре, већ и у сфери класичног балета, ти интервјуи имали су пресудан утицај на моје даље тумачење и дефинисање концепта кореографска меморија. Управо кроз ове разговоре, најпре ми је скренута пажња на значај музичког аспекта у процесу памћења покрета, а потом и на кореографске елементе, димензије, које је неопходно добро савладати да би се такав кореографски покрет везао даље за музику у плесачевој свести.

Ишчитавајући и презентујући теоријске оквире у вези са учењем кинетичке, просторне и експресивне димензије, а потом и уочавајући значај темпоралног и мелодијског аспекта у музици, најпре сам схватила да је потребно раздвојити синтагме „кореографска меморија” и „плесна меморија”. Децидно раздвајање *кореографске меморије* (формално), с једне стране координатне осе, и *плесне меморије* (неформално), с друге стране, утицаће на прецизније дефинисање концепта *кореографска меморија*.

¹⁴³ Дипломски рад на тему „Традиционална игра на сцени – спектакл или очување традиције” одбрањен је на Катедри за етномузикологију 2011. године. Делови рада се могу наћи у научним зборницима, а цео текст је у рукопису.

¹⁴⁴ Интензивно теренско истраживање за потребе писања монографије „Десанка Деса Ђорђевић” (2014) и „Маестро Бранко Марковић” (2017) трајало је осам година. За то време урађено је преко 60 интервјуа са кореографима и играчима народних игара.

2. Кореографска меморија – плесна меморија

На самом почетку овог поглавља потребно је изнети опште теоријске смернице у различитом тумачењу и употреби термина *кореографија* и *плес*. Без тенденције да и дефинишем термин *кореографија* у традиционалној плесној пракси, јер је он већ више пута био предмет проучавања у домаћој и страној литератури, изнећу само неке релевантне теоријске оквири, који ће даље олакшати дефиницију и употребу синтагме *кореографска меморија* у раду.

¹ Према речима Вилијама Форсајта (William Forsythe), плесача и кореографа, кореографија и плес су две различите праксе – кореографија често служи као канал жеље за плесом, а то је и основно стање организације које припада класи идеја кроз могуће токове телесних акција. С друге стране, плес се односи на креирање покрета без унапред одређеног моторичког програма (цитирано у Hagendoorn 2003). Балетски педагог и кореограф ² Хенрик Неубауер (Henrik Neubauer) кореографију дефинише као сваку осмишљену и заокружену целину у којој је кинетика, односно покрет човековог тела главни структурални елемент, који се реализује у одређеном времену и простору. Његово указивање на устројство кореографије – кинетика, простор и време, преноси се и на аналитичко поимање структуре кореографије народне игре у традиционалној играчкој пракси: кинетика – простор – време ² (Giurchescu and Bloland 1995: 83; Rakočević 2011: 35). Такође, Неубауер кореографију плеса карактерише као уметност стварања, ¹⁴⁵ измишљања и састављања плесова и музике у складну, уметничку уобличену целину (Neubauer 2006: 7). Из ове перспективе ¹ полазе и неки аутори који сматрају да постоје две врсте плеса: „jedna је *ples kao spontano izražavanje sebe*,

¹⁴⁵ Теоретичар Ненад Љубинковић појам уметничког дела сматра двоструко зависним. С једне стране, од властитог творца дела, а с друге стране, од рецепције прималаца. Он настоји да објасни да се дело може сматрати уметничким само ако га је творац свесно и са јасном жељом створио. У таквом случају недостаје нужна узајамност: стваралац-примаца, већ постоји само рецепција дела, односно квалитет примања поруке од стране примаоца. Уметничко дело може имати такву одредницу искључиво ако је рецепцији гледаоца-примаоца обликован одговарајући доживљај. Другим речима, уметничко дело траје онолико дуго колико га ¹ таквим доживљава рецепција. Овакав, рекло би се, мутан, збуњен и збуњујући став тврди заправо следеће: уметничко дело, па тиме и сама уметност, настаје као резултат активне узајамности ствараоца и примаоца. Без потврде гледаоца, слушаоца, речју – примаоца поруке, уметничко дело не постоји. Па тако, ослањајући се на једну од основних сврха кореографије народне игре која се остварује у њеном јавном представљању гледаоцима – примаоцу поруке, може се закључити да кореографија народне игре испуњава основни постулат уметничког дела према домаћем научнику Н. Љубинковићу (са предавања професора Ненада Љубинковића из школске 2008/2009. године).

aktivnost koja služi ličnom zadovoljstvu i razvoju, i druga vrsta plesa kao *estetski oblikovane i simbolima pokreta izražene poruke* namenjene gledaocima” (Maletić 1983: 196).

Усмеравајући концепт *кореографска меморија* најпре у домену традиционалне плесне праксе, концепт *плеса* преносим на концепт *традиционални плес* из више разлога. Најпре, традиционални плес посматран на терену као контекст (Cohen – Stratynier 2001: 121) или као текст у којем се музика и плес одвијају као догађај (Ronström 1999) већином заוקупира теоретичаре, док традиционални плес измештен са терена и кореографски обликован за сценско извођење, односно реконтекстуализован (Cohen – Stratynier 2001: 122), остаје највише у домену праксе. Слично овој поставци, своје тумачење традиционалног плеса и кореографија традиционалног плеса износи и теоретичарка у области антропологије Едријен Кеpler (Adrianne Kaeppler), која раздваја традиционални плес који се одвија у контексту ритуала и у контексту театра као два различита перформанса – према стварању и преносу поруке. Према Е. Кеpler, у ритуалу се порука ствара и преноси у току извођења, док је у театру порука резултат перформанса или извођења (Kaeppler 1995: 105–110). О томе сведоче и бројни аутори који су своје ставове изнели у зборнику „Authenticity – Whose Tradition?” (2002).

Тако плесни антрополог Тереза Бакленд (Thereza Jill Buckland) раздваја традиционални плес („folk dance”) од сценске кореографије традиционалног плеса („staged choreography of folk dance”), указујући на то да је концепт аутентичности за коју се везује традиционални плес комплексан проблем. Он добија различито значење у вези са сваким традиционалним плесом који се обликује за фестивалско такмичење традиционалног плеса (Buckland 2002: 73).¹⁴⁶ Лин Манерс (Lynn D. Maners), говорећи о сеоским групама, наводи да њихов продукт није уметничко дело прављено за сценску намену (Maners 2002: 81), а и Ласло Фелфелди наводи да сценски традиционални плес не кореспондира само са фолклором, већ и са сценском плесном традицијом, културном политиком оживљавања традиције и педагошким приступом (Felföldi 2002: 115).¹⁴⁷ Поменути ауторима се

¹⁴⁶ Тереза Бакленд детаљно бави концептом фестивалског такмичења кореографије традиционалних плесова који свој развој бележе након Другог светског рата. У овом концепту пресудну улогу добијају чланови жирија. Они одлучују о нивоу аутентичности приказане кореографије једне традиционалне плесне праксе (Buckland 2002: 70-78).

¹⁴⁷ Весна Бајић Стојиљковић посветила је део свог докторског рада сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру, предочавајући детаљан приказ стране и домаће литературе на овом пољу истраживања (Бајић Стојиљковић 2017).

придружује и Лизбет Торп, етнокореолог, која у књизи „Chain and Round Dance Pattern” (1990) дефинише сценско приказивање традиционалног плеса као форму која захтева одређену адаптацију плесног материјала у односу на расположиви простор, време и друге факторе (Торп 1990: 58).

Традиционални плес Андриј Нахачевски поставља у почетку према Хоербургервом (Felix Hoerburger) концепту традиционалног плеса из 1965. године и дели га на његово првобитно и секундарно постојање (Nahachewsky 2001: 18). Првобитно постојање се односи на традиционални плес као интегрални део живота заједнице; плес који није фиксиран, већ свако ново извођење доноси могућност импровизације, без дефинисане форме; учи се неформално, неретко од раног детињства; представља плес у „оригиналној традицији”, која опстаје из генерације у генерацију несвесно. Овакав концепт може се видети на друштвеним догађајима, нпр. на венчањима. Презентовано широко тумачење првобитног постојања плеса несумњиво би оправдало коришћење концепта *плесна меморија* у литератури.

У секундарном постојању плес се третира као форма која више није регуларни део заједнице, већ само одређене групе заинтересованих људи; постаје фиксиран у фигурама и покретима који јако мало варирају; учи се од стране специјализованих учитеља или плесних лидера; постаје свесно обнављање или култивација традиционалног плеса (Исто).¹⁴⁸ Секундарно постојање традиционалног плеса тиче се највише сценског извођења, већином у кореографисаном оквиру и служи као симбол националног или етничког идентитета, укључујући пробе, костиме и концерте.

Аналогно поменутој разлици може се успоставити и разлика између плесног обрасца у традиционалној сеоској пракси и у кореографисаној пракси. Сагледавање јасних смерница које неколико деценија раније (1939) у српској још незваничној етнокореолошкој научној дисциплини дају сестре Јанковић о томе шта је народна игра у српској традиционалној пракси помаже нам у ближејем тумачењу раздвајања традиционалног од сценског (кореографског). Оне су народну игру из тадашње перспективе поистовећивале са одредницама које важе у науци и за народне умотворине (Јанковић 1939: 13):

¹⁴⁸ Канадски етнокореолог Андриј Нахачевски каснијом применом концепта Феликса Хоербургера на украјински традиционални плес, и учећи многе друге плесне традиције, почиње овом концепту да прилази са много резервисаност, о чему је детаљно писао у раду „Once Again: On the Concept of Second Existence Folk Dance” (2001).



1



мелодију или певани текст. Игра је свако ко зажели, за себе, за своје задовољство. Притом се труди да игра што лепше (према својим могућностима и таленту) и да се уклопи у заједничку игру са осталима. Игра док му се хоће, или док музика свира (Сковран 1976: 19).

² Иако спорадична, употреба термина кореографија у етнокореологији у Србији показује изузетну хетерогеност (Бајић Стојиљковић 2017: 158).¹⁴⁹ У домаћој етнокореологији, питањем кореографије народне игре детаљно се бави Весна Бајић Стојиљковић и дефинише је као „уметност компоновања, стварања и обједињавања народних игара уз музику у складну уметничку целину” (Бајић Стојиљковић 2011: 59). Такође, она концепт кореографије народне игре (у којем предлаже коришћење скраћеног облика КНИ) даље објашњава као јединствени феномен уметничког изражавања у коме су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени покрет и звук, односно, народна игра и музика, кроз садејство других, за драматуршку реализацију такође битних елемената (попут костима, драмских дијалога, певаних делова, сценографије и др.) – Бајић Стојиљковић 2014: 406.

Недавно теоретско проучавање кореографске форме, а у прилог богаћењу етнокореолошке литературе на домаћој сцени, даје кореограф М. Лонић, који каже да се појам кореографија данас користи за „традиционалне игре на сцени које испуњавају комуникационе, естетске и уметничке критеријуме, без обзира на ниво стилизације” (Лонић 2018: 30).

Отуда, након минуциозног тумачења изнетих одредница традиционалне народне игре, указала ми се потреба за јасним сагледавањем разлика које се јављају у корелацији

¹⁴⁹ Разлике су кроз историјски угао посматрања испољене у виду термина кореографски и кореографија. Према речима етномузиколога-етнокореолога Весне Бајић Стојиљковић разлоге за то треба тражити, најпре, у усмерености научне, односно, професионалне активности теоретичара. Па тако, сестре Јанковић и Оливера Младеновић етнолог које су биле склоне употреби термина кореографски, чиме су означавале структуру појединачне игре и њене дескрипције, нису биле кореографи, ни професионални играчи, те су овај феномен сматрале из перспективе истраживача и научника. Са друге стране Маја Магазиновић и кореограф Олга Сковран које су се активно бавиле кореографским стваралаштвом, су користиле термин кореографија у значењу „стварање плесне композиције”. Више о дефинисању термина кореографија видети у докторској дисертацији Весне Бајић Стојиљковић, одбрањеној на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду 2017. године.

народна игра – сценска народна игра (кореографија народне игре), из данашње перспективе:

- 1) *кореографска творевина*, јер је народну игру / играчки образац за сценско приказивање уредио кореограф;
- 2) *формална творевина*, јер се преноси у формалним условима, салама за пробу, више пута недељено увек исти компонован, односно моделован покрет играчи вежбају из генерације у генерацију са минималним изменама које одолевају времену;
- 3) *индивидуална творевина*, јер упркос колективности која се манифестује у њеном извођачком смислу, њено обликовање (стваралаштво, кинетичко, просторно и временско) за сценски наступ потиче на индивидуалној творевини познатих аутора – још увек не постоје кореографије народних игара у чијем потпису је група аутора;
- 4) *сценска игра*, јер подлеже законима сцене¹⁵⁰, сценског понашања и унапред преодређеним правилима, далеко је од свог исходишта;
- 5) *фолклорна сценска игра*, јер се у кореографији често приказује само део или скраћена верзија народних обичаја и обреда, чиме се гледаоцу шаље порука и приближава култура и традиција одређеног краја;
- 6) *огледало кореографског сценског уређења*, јер се пажња посвећује просторним композицијама у делу при самој творби, светлосним ефектима на сцени, постизању спектакла;
- 7) *сценски израз кореографских дела*, јер постаје временом одраз духа народа, времена и културе у којој се кореографско дело стварало.¹⁵¹

¹⁵⁰ О законима сцене аутор Јулијан Страјнер даје занимљиво тумачење да је оно „² мишљено” од стране извођача. Он под законима сцене издваја „правила” категоризована у три нивоа: 1) структуралне елементе кореографије (устаљени број и пол играча, симетрично ³ фигура); 2) естетске (одређена висина играча, одећа, шминка, понашање играча на сцени); 3) драматуршке (обавезно извођење темпераментног финала), при чему наглашава свој критичан став према „устаљеном” сценском изгледу који се очекује од сваког извођења (Strajner 1986: 554–554).

¹⁵¹ Данас су кореографије на скали спектакла високо позициониране уколико је бржа промена кореографских просторних композиција, бржи темпо извођења играчких образаца, него кореографије које се стварају у умереном темпу са умереном брзином промене кореографских слика (Красин 2012).

Оваква подела даље може послужити за уочавање разлика народних игара у сеоској пракси и сценске народне игре обликоване за јавно приказивање. ¹ Данас, поједини домаћи аутори концепт традиционалне игре постављају слично већ поменутом изнетом концепту Хоербургера, за који се може рећи да опстаје и у анализи српске традиционалне играчке праксе, односно у раздвајању тумачења традиционалног играчког обрасца у руралној средини и традиционалног играчког обрасца обликованог за сценско извођење.¹⁵² Наиме, у традиционалној сеоској пракси играчки образац се реализује у својој структуралној основи са тенденцијом за импровизацијом, он нема одређен редослед и број понављања. У кореографисаној сфери играчки образац има шире значење, јер га карактерише својеврсна одређеност у кореографском току, другим речима, примењени су у тачно одређеном облику, редоследу и одређеном броју понављања. Играчки обрасци у кореографисаној форми и њени варијантни облици нижу се један за другим, повезују се прелазним сегментима и другим обрасцима корака, те на овај начин често долазе у контакт са новим мотивским садржајем (Бајић Стојиљковић 2017: 186).

Наведене разлике у тумачењу традиционалне народне игре и традиционалне народне игре за сценско приказивање сугеришу даље и питање различитог приступа учењу традиционалне игре на терену и учењу и вежбању сценске народне игре у сали, односно формалном и неформалном учењу. Да подсетим: у неформалним условима учења играчки ¹ образац се учи као део контекста, као импровизациони облик, без тенденције за прецизном поделом на варијанте и њихове реализације. У формалним условима играчки образац се учи као јасно дефинисана форма у смислу његовог трајања са свим варијантним облицима, и само као такав може имати конструктивну улогу у одређеној кореографији народних игара. Овако стечено знање у формалним условима често своју примену не може имати у руралној средини и обротно.¹⁵³

Дакле, кореографска форма је унапред обликована и осмишљена уметничка композиција, која се учи у формалним условима, чији је циљ сценски перформанс, док се традиционална форма одвија у контексту ритуала без унапред осмишљеног уметничког

³ У етнокореологији реч *сцена* подразумева доминантно просторну димензију – позорницу, док се реч *сценски* везује, пре свега, за садржај, што је обухваћено синтагмом „сценско приказивање” (*staging*) или придев „сценски” (*staged*) – Бајић Стојиљковић 2019: 37.

¹⁵³ Децидно раздвајање форме традиционалног плеса, начина учења, контекст, традиционални плес приближава другим традиционалним плесним праксама али и класичним плесним формама (класични балет).

плана, која се учи неформално и наслеђује, а чији је циљ да пренесе поруку својим извођењем. Традиционални плес сагледан кроз ову димензију постојања, који ближе упућује на феномен „сценско” могао би бити водиља за даље разматрање концепта *кореографска меморија*.

Детаљнијим разматрањем и децидним раздвајањем концепта *кореографија* и (*традиционални*) *плес*, могу се схватити и раздвојити термини „кореографија”, „компонован покрет”, „кореографисана меморија” од „плеса”, „плесног покрета” и „плесне меморије”, као генеричког покрета испољеног у одређеној традиционалној пракси и меморије која се јавља као историјски, културни и друштвени аспект.

Разноврсном (вишезначном) и честом употребом термина *плесна меморија* аутори теже да опишу одређене особености у вези са учењем и памћењем која се најпре односи на сагледавање и меморисање кинетичке димензије у плесу, али не и да дефинишу синтагму *плесна меморија* у својим радовима. Из тог разлога настала је и потреба за децидним раздвајањем употребе и коришћења термина *кореографска меморија* и *плесна меморија* у студијама плеса, која ће олакшати даље разумевање концепта *кореографска меморија*, на који се жели указати у овом раду.

Према теоријској бази у когнитивној науци која пружа веома плодносна истраживања, *плесна меморија* се може детерминисати као општи и широки термин, меморија коју сваки плесач треба да савлада приликом учења и вежбања кинетичке димензије најпре, како би се плесни перформанс извео једнако добро и квалитетно. Она се даље не дели, нити умрежава са другим основним садржајем плесне *кореографије*. Па тако, аутори који се баве плесном меморијом, или је само помињу у својим текстовима, најчешће и не образлажу, нити дефинишу евентуалну потребу за дефинисањем и раздвајањем концепта *кореографска меморија* од концепта *плесна меморија* у смислу другачије и вишеслојне меморије.

Праву реткост у литератури чини италијанска ауторка Аналиса Пичирило (Annalisa Piccirillo), која за почетак плесну меморију дефинише као складиштено телесно знање које се стиче у различитим облицима, културама, групама, или учењем у сали за плес (Piccirillo 2012: 1), док са друге стране износи тезу да је за феномен *кореографије* и *кореографске „меморије”* битно управо тело које архивира. У таквом окружењу у којем функционише тело плесача, како А. Пичирило сматра, учење *кореографије* може се дефинисати као

систем знакова и меморија који су готово увек „другачији”, тј. представљају нов материјал, плесне обрасце, које се уче, и „дислоцирани”, измештени у простору и времену, што претендује на указивање другачијих кореографских просторних решења.¹⁵⁴ Другим речима, она жели да укаже на то да знање стечено у сали – кроз учење одређених плесних образаца из кореографије – није примењиво у некој другој кореографији, или чак у неком другом простору, другој средини, нпр. руралној средини, позорници и друго.

Из наведених разлика које несумњиво указују на различит контекст у којем се ствара (учи), развија (вежба) и одвија (изводи) традиционални плес, може се рећи да *кореографски* у синтагми *кореографска меморија* имплицира на фиксиран, научен, свестан и утеловљен аспект за јавно приказивање кореографије народних игара, који као такав не може имати своју апликативну форму у, на пример, некој другој кореографији, док термин *традиционални* у вези са плесном меморијом има далеко ширу и виталнију употребу.

Синтагма *кореографска меморија* (пре свега, придев – *кореографска*) указује да се ради о кореографској форми која се јавно изводи пред публиком, а то значи да се и меморија односи на „сценску” меморију, и да је различита у односу на меморију која се у руралној пракси народних игара развија на неки начин у народу прећутно, реализовано кроз историјски, културни и друштвени контекст.¹⁵⁵ Такође, дефинисањем процеса у којем се кореографска меморија остварује, **а који ће бити приказан у овом раду, јасно** се раздваја учење компонованог обрасца покрета у кореографији од учења плесног/играчког обрасца који се одвија у сеоским срединама и условима, ван формалног учења и формалних услова проба у салама, што је у директној вези о проматрању о концепту кореографске меморије. Тиме се враћам на уводни део овог поглавља, и теорији о изградњи „блокова” – фиксираних елемената – и „архитектури плеса”, према аутору Т. Шаку, код плесача приликом учења, вежбања, памћења, а потом и извођења кореографија **народних игара, о чему ће бити речи** на следећим страницама **у** виду категоризације меморије и система њеног функционисања.

¹⁵⁴ Своју теорију италијанска ауторка је изградила на основу методолошког концепта „распротраћености”, који је понудио француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida), објашњавајући како „кореографија” унутар и изван своје различитости, историјске традиције или вишестилског – може се дефинисати као систем знакова и меморија који су увек „различити” и „дислоцирани” у времену и простору (Piccirillo 2012).

¹⁵⁵ Извођење кореографије народних игара подразумева и присутност сцене **као термин преузет из позоришне терминологије, из кога је изведена синтагма сценско приказивање. У ужем значењу сценски контекст** подразумева разматрање новог простора у којем су транспоновани елементи из играчко-музичке фолклорне грађе, док се у ширем значењу овог појма имплицира **сплет „социјалних, временских, просторних, економских и општекултурних чинилаца” (Закић 2008).**

3. Категоризација меморије и систем њеног функционисања

*Меморија – термин се употребљава у разним системима у мозгу са различитим карактеристикама. У свим примерима, меморија указује на способност поновног опозивања или понављања специфичних менталних представа или физичког деловања. То је својствен систем који зависи од промена у синаптичким снагама (Gerald Edelman, *Wider than the Sky: The Phenomenal Gift of Consciousness*, 2005).*

Термин *меморија* дефинише се као „лепак” који веже наш ментални живот заједно, било да је то одговор на уметност или на друге догађаје у нашем животу (Kandel 2012). Меморија се најчешће посматра као когнитивни систем, односно учење и памћење посредством нечега, која је до скоро била проучавана кроз психологију и њену субдисциплинску грану – когнитивну психологију. Когнитивна психологија ставља нагласак на универзалност људског ума и когнитивних процеса, не узимајући у обзир евентуалне културне и социолошке разлике или контекст у којем се одвија процес учења, те из тог разлога примена ове младе научне гране у домаћој етнокореологији још увек није заживела. Међутим, храбри искорак у томе, крајем XX века, чини већ поменути мађарски етнокореолог Јанош Фугеди, који се бави утицајем когнитивних фактора на људски покрет који му помажу да ближе објасни анализу људског покрета уз помоћ плесног писма – лабанотације.¹⁵⁶ Фугеди се, за образложење повезивања младе научне гране психологије – когнитивне психологије и етнокореологије, позива на ставове пионира америчке филозофије и психологије, Вилијама Џејмса (William James), у вези са учењем покрета, те узима његово мишљење као релевантно о томе да „када се секвенце покрета уче у почетној фази, то је искључиво когнитивни утицај” (Fügedi 1999). Коришћењем ове литературе која

¹⁵⁶ Лабанотација или Лабанова кинетографија је писмо за записивање и анализу људског покрета коју је осмислио аустроугарски балетски играч Рудолф Лабан (Rudolf von Laban, 1879–1958). Нотација је први пут представљена 1928. године у Есену. Овај систем је један од водећих система записивања покрета који се користе за анализу, едукацију и проучавање људског покрета. Графичким симболима може се прецизно записати покрет, путања кретања, темпо и динамика. Године 1959. у Енглеској је основана међународна група „International Council of Kinetography Laban”, која данас броји преко хиљаду чланова у преко више од двадесет земаља у свету.

чини прави раритет у етнокореолошким радовима, анализом процеса учења, вежбања и извођења кореографије народне игре, проширујем и даље објашњавам неке од изнетих идеја овог мађарског етнокореолога у свом раду. Пре тога, у овом поглављу желим да представим теоријске концепте о меморији и њеној категоризацији.

Меморија или сећање је једна од најстаријих тема у психологији која се користила у експерименталној анализи у XIX веку (Corballis 2001). Проматрањем о меморији намеће нам се питање: какав је однос прошлости и садашњости? А за тим питањем следи и питање: који је статус прошлости и да ли је то на нивоу психолошког статуса (Ansell-Pearson 2010: 63–64)?

Ако на самом почетку меморију разматрамо као биолошку функцију, то ће нас одвести у схватање да је меморија у ствари исход садашњости и будућности, не и прошлости (Boyer 2009: 3). Психолог Мајкл Корбалис (Michael Corballis) истиче да ако учимо материјал и не покушавамо да га поново освајамо или учимо, наша способност памћења материјала опада како време пролази. Можда се чини очигледним, међутим, резултати могу варирати за различите аспекте, као што су речи, звукови и покрети (Wachowicz & Stevens 2011). У различитим научним доменима праве се разлике у схватању меморије као „индивидуалне” (за психологе) или „културалне” (за историчаре и антропологе), као фасцинантни феномен који се јавља у индивидуалној креацији културне и историјске репрезентације (Boyer 2009: 1).

Међу теоретичарима памћења током последњих стотинак година води се велика расправа о питању да ли је људско и животињско памћење релативно или апсолутно. Релативисти сматрају да наш систем за памћење похрањује информације о односима између објеката и идеја, али не нужно и детаље о самим објектима. То се гледиште назива још и конструктивистичким, јер подразумева да, у недостатку чулних специфичности, ми од ових односа у памћењу конструишемо представу реалности (допуњену са много детаља или реконструисану на лицу места). Конструктивисти сматрају да је функција памћења да одбаци ирелевантне појединости а да чува суштину.

Конкурентна теорија зове се теорија архивирања. Заступници овог гледишта сматрају да је памћење попут магнетофона или дигиталне видео камере, јер прецизно и готово савршено верно чува све наше доживљаје или већину њих (Levitin 2011: 154). Архивистичко становиште наставља се на стару идеју гешталт психолога, који су рекли да

сваки доживљај оставља траг, односно талог у мозгу. Доживљаји се, кажу они, складиште као трагови који се поновно активирају када из меморије призивамо неке епизоде (Исто: 156).

Британски филозоф Кит Ансел Пирсон (Keith Ansell-Pearson), тумачећи еминентног француског филозофа с краја XIX века Хенрија Бергсона (Henri Bergson), сматра да је Бергсонов приступ меморији био врло иновативан (Ansell-Pearson 2010: 63). Наиме, Бергсон је указао на важност у промишљању о различитим типовима меморија (епизодно, семантичко, процедурално) и константно је тражио да демонстративно прикаже зашто се меморија не може сматрати само разблаженим или ослабљеним видом перцепције (Исто).¹⁵⁷ Тумачећи његове идеје, Паскал Бојер (Pascal Boyer) семантичку меморију дефинише као складиштење апстрактних информација и чињеница. Она је декларативна, и садржи примењиво знање о средини, које нам дозвољава да екстрахујемо релевантне информације о тренутној ситуацији из прошлих ситуација. На сличан начин, различите форме процедуралне меморије (вештине, очекивања) имају снажну биолошку функцију. Оне обезбеђују брзе, одговарајуће одговоре обликоване прошлим искуствима. Епизодичка меморија упућује нас на догађаје из прошлости и даје одговоре на питања „шта, где и када” (Boyer 2009: 3).

Када је у питању меморија плесача који вежбају једну одређену кореографију дуги низ година и када раде на врхунцу свог професионалног поља, они интегришу менталне и физичке капацитете на начине који су супротни физичким праксама (Stevens, Vincs, deLahunta & Old 2019). Њихова способност да се присете покрета који ће им бити од помоћи у креирању, затим вежбању и извођењу кореографије више пута, ретко је проучавана јер пркоси експерименталном протоколу. Ипак, најновија научна стремљења у студијама плеса на ову тему дају плодноносне резултате.

8
У књизи *The Neurocognition of Dance – mind, movement and motor skills* група аутора посматра појам меморије као когнитивни систем, што за плесаче подразумева промишљање и учење покрета који искључиво припадају телу (Blässing, Puttke, Shack 2010: 75). Аутори се меморијом плесача у овој књизи баве на начин који је својствен когнитивној психологији, што подразумева да се интеракција људског ума са физичком средином

¹⁵⁷ Хенри Бергсон меморију назива „привилегован проблем” јер адекватна концепција нечега омогућиће нам да озбиљно говоримо о несвесним психичким стањима (Ansell-Pearson 2010: 63).

остварује посредством тела. Когнитивна психологија односи се на све процесе ⁹ помоћу којих се улазни чулни подаци (инпут) кодирају (идентификују и прерађују), свODE, разрађују, складиште, поново покрећу и користе (Neisser 1967).¹⁵⁸ Способност кодирања и задржавања информација стечених током посматрања је од пресудног значаја за извођење дела код плесача, као и за кинетичке и просторне информације. „Из овог угла, плесна експертиза може се посматрати као резултат кинестетског кодирања, што је посебно погодно за памћење моторичких акција, без обзира на то колико је материјал структуриран” (Jean, Cadopi and Ille 2001: 328). У светлу ових тумачења, аутори предлажу да плесачи експерти користе знање стечено и кроз намерно учење (експлицитно) и ненамерно или несвесно учење (имплицитно), и кинестетичко кодирање за памћење моторних секвенци (Исто).

Психолози категоришу различите врсте свесности које су повезане са више врста меморије: сензорна и непосредна, радна (оперативна) и дугорочна (декларативна меморија чињеница и знања, и процедурална меморија како се нешто ради). Према америчкој теоретичарки у области антропологије плеса Џ. Л. Хани, која у своја истраживања обилато умрежава научна достигнућа из других биолошких наука (неуронаука), постоји преклапање у областима мозга где се архивирају различите врсте меморија, а неуронски организатори омогућавају њихово коришћење за решавање проблема (Hanna 2015: 50).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Когнитивна психологија разматра универзалност људског ума и његов когнитивни процес који је окренут „ка унутра”, односно занемаривање реалних, свакодневно значајних, за културу везаних околности у којима се сваки когнитивни процес испољава. Такав приступ није еколошки ваљан и стога нема снагу предвиђања понашања у реалним, животним ситуацијама (Read 1990). Тако се током седамдесетих година XX века поље истраживања шири ка вишим когнитивним процесима и контроли сложених видова понашања. Захвата дубљи ниво феномена, почиње проучавање когнитивних феномена у стварним животним ситуацијама (уместо издвојених дражи проучава се смислени материјал), проучавају се развојни видови когнитивних активности и проучава се зависност когнитивних активности од културних услова (Исто). На овим резултатима критике своје теоријске и методолошке приступе је изградила когнитивна антропологија која разуме когницију из перспективе културно специфичног контекста, и „која види културу као идеацијски когнитивни систем, што значи као систем знања, веровања и вредности који постоји у умовима њених припадника, односно чланова неког друштва” (Жикић 2008: 119). У култури плеса, то је отеловљење плесног знања које се активира приликом визуелизације, менталне представе и перцепције плесног покрета у процесу учења.

¹⁵⁹ У том смислу Џ. Л. Хана истиче важност функције хипокампуса који је тренутно складиште за наше информације (Hanna 2015). Хипокампус (hippocampus) јесте подручје мозга у облику потковице које игра важну улогу у спајању информација из краткорочног памћења у дугорочно памћење. Део је лимбичког састава, састава повезаног са емоцијама и дугорочним памћењем. Хипокампус учествује у комплексним процесима као што су ⁴¹мирање, организација, похрањивање сећања. Хипокампус се налази у обе хемисфере (лева и десна). Извор: <http://www.bioteka.hr/modules/lexikon/entry.php?entryID=437>.

Аутори у области когнитивне науке у плесу постављају питање: да ли је плесачева меморија за рад и извођење неколико пута – моторна вештина и процедурално знање? Или је декларативно знање и више налик епизодичкој и семантичкој меморији? Или су у питању оба нивоа меморије (Jean, Cadopi and Ille 2001)? Они сугеришу да је памћење прва фаза у учењу плеса, а игра кључну улогу током ове фазе.

Како би се расветлиле и успоставиле врсте меморије које имају значајну улогу у процесу формирања кореографске меморије, прво ћу изложити опште теорије о врстама меморије, а потом приложена објашњења дати и кроз графикон, а на крају и његово завршно тумачење. У општој категоризацији меморија (Matlin 2002), дакле, постоје три различита нивоа: сензорна меморија (СМ) или чулна меморија, радна меморија (РМ) или оперативна меморија и дуготрајна меморија (ДМ).

3.1. Сензорна меморија (чулна меморија)

Сензорну меморију од других меморија одваја количина, трајање и осмишљеност задржаног материјала (Костић 2014: 59). Сензорна меморија је облик меморије који траје само делић секунде (Matlin 2002). У зависности од модалитета, оно варира од пола секунде до неколико секунди (Костић 2014: 59). Поред тога, сензорна меморија је део система краткорочне меморије који прима целокупан материјал који су регистровала наша чула, чува их кратко време, а затим део прослеђује у дубље нивое обраде. Стимулус прво доживљавамо у сензорној меморији, првом складишту меморије (Aschcraft 2007: 230), који се непосредно након излагања задржава као целокупна информација коју је регистровало чуло и врло често – неосмишљена (Костић 2014: 59).

У овој меморији веома битну улогу за даље обрађивање информација на дубљим нивоима има систем тзв. препознавања облика. Како су информације у сензорној меморији неосмишљене, дотле је оно што опажамо осмишљено и има значење (Костић 2014: 70). Александар Костић се детаљније овим питањем бави у књизи „Когнитивна психологија” и објашњава да начин на који осмишљавамо оно што опажамо јесте само конкретније постављено питање начина на који препознајемо објекте. Наводећи почетке истраживања препознавања објекта, аутор објашњава да је за препознавање објекта и придавање смисла

неосмишљеном материјалу неопходно усаглашавање опаженог објекта са његовом представом у дуготрајној меморији (Костић 2014: 71). Ипак, у будућим радовима когнитивних психолога (шездесетих година XX века) ова теорија бива напуштена и проузрокује поновно (ре)дефинисање менталне репрезентације, тј. низ теорија (усаглашавање с узорком изграђен на структуралној реплици, теорији детекције одлика, теорији прототипа, препознавање на основу компонената).

За потребе овог рада, сензорна меморија по својим карактеристикама одговара првој етапи учења плеса, односно етапи у којој се одвија визуелизација. Да подсетим, то је први моменат у учењу, показивању плеса, када се он демонстрира и објашњава и који као такав примају играчи. Колико ће брзо играч креирати своју менталну представу показаног играчког обрасца зависи управо од једне од поменутих теорија, односно усаглашавања с узорком и препознавање структуре играчког обрасца. Уколико је играчки образац потпуно нов, играч ће највероватније приступити обради те информације као препознавању на основу компонената, што је свакако неопходно, и доказати путем експерименталне методе у неком будућем раду.

3.2. Радна меморија (оперативна меморија)

Други ниво систематизације меморија је радна меморија (РМ), односно оперативна меморија, која се односи на привремено складиште (20–30 секунди) за информације које су потребне за обављање одређеног задатка (Reed 2010) и које су у датом тренутку предмет наше пажње. На пример, гледање и репродуковање низа нових фраза плесних покрета.

У опсежној студији посвећеној учењу плеса, Џ. Л. Хана износи теорију да људи стичу различите врсте знања које се обрађују у различитим деловима мозга. Већина се обликује и процесира ван нашег свесног стања. Прелиминарно знање је у радној меморији човека (Hanna 2015). Марк Ашкрафт (Marc Aschcraft) каже да „неки ментални процеси који се догађају у радној меморији нису откривени свести”, односно да су људи свесни садржаја који се одвија у РМ, али не и процеса који се дешавају (Aschcraft 2007: 230), те се тако радна меморија декларише као меморија у којој је материјал осмишљен, односно има значење (Костић 2014: 107).

У даљем дефинисању радне меморије, ограничења њеног капацитета не свде се само на временско ограничење, већ према когнитивним психолозима, и на количину материјала којим је могуће оперисати у радној меморији, а који се односи на тзв. „магичан број седам, плус/минус два” (Костић 2014: 115). Према Џорџу Милеру (George Miller), није у питању само седам јединица/елемената, већ седам смисаоних јединица која представљају целину која може (али и не мора) да се састоји из елемената, јер и један елемент може да буде смисаона јединица (Miller 1956). Груписање елемената у смисаону јединицу подразумева и претходно знање или учење, што значи да је у оба случаја неопходан контакт са дуготрајном меморијом. Груписање елемената у смисаоне јединице Милер назива рекодовањем (recoding), а у пренесеном значењу потребном за овај рад то реферира на познавање структуре традиционалног плеса. Па тако, у радној меморији, пажња се распоређује на секунде или минуте, када, на пример, плесач гледа (визуализује) и покушава да процесира садржај у свом првом покушају (имитацији). Уколико се то не дешава одмах након прве етапе, визуелизације, материјал се губи и играч више није у стању да репродукује виђено. О овом феномену, А. Костић пише као о теорији губљења трага у оперативној меморији и чиниоцима који утичу на задржавање материјала у оперативној меморији (Костић 2014: 109).

Даље, радна меморија је битна у стварању нових плесних дела као кореографске/плесне слике или ментално увежбавање фразе, секвенце, просторне позиције и путање соло плесача, која има могућност обнављања.

Последња у низу категоризације радне меморије омогућава кореографу или плесачу да истовремено имају на уму многе димензије и односе (Halford, Wilson, & Phillips 1998) и уско је повезана са способношћу људи да замисле и да путују ментално „напред и назад” кроз време (Stevens, Ginsborg, & Lester 2011), односно да манипулишу са материјалом.

Радна меморија, дакле, подразумева привремено складиштење информација док се њима манипулише садржајем који чулно примамо, али и садржајем који је похрањен у дуготрајној меморији, и на тај начин се решавају проблеми у новим ситуацијама (усклађивање нових информација са старим које су део дуготрајне меморије). У томе се огледа и основна разлика радне и дугорочне меморије, у његовом временском капацитету чувања информација.

Радна меморија је пролазни облик за нова искуства, краткотрајно свесно складиштење за памћење, преуређивање и процену онога што се налази у групи, да употребим тумачење ауторке Хане – радна меморија је попут рефлектотра на малом делу позоришне сцене (Hanna 2015). У категоризацији процеса од сале до сцене, радна меморија обухвата процес учења, прву фазу, или унутар те прве фазе, визуелну представу, имитацију, односно другу етапу, према Е. Роту – покушај и испољавање кинетичке перцепције.

3.3. Дуготрајна меморија

Последњи ниво у овој систематизацији меморије је дуготрајна меморија (ДМ), и односи се на складиштење информација и сазнања која расту са годинама (Hanna 2015).¹⁶⁰ Дуготрајна меморија продире у радну меморију са чијим се садржајем тада манипулише (Исто). Ова категорија меморије има велики капацитет и чува у сећању сва искуства и информације које људи стичу током живота (Matlin 2002). Део тог садржаја дуготрајне меморије обухвата чињенично знање, знање о појмовима и информације различите врсте које се називају декларативно знање. С друге стране, обављање неке операције и постављање у односе који дају смисаону целину представљају операције ² за које је потребно знање о процедури ⁶ да би се дошло до жељеног исхода, односно процедурално знање (Костић 2014: 148). Оваква ⁴ подела на процедурално и декларативно знање је, према речима аутора А. Костића, само један од могућих критеријума на основу којих можемо да ⁴ разликујемо различите врсте садржаја дуготрајне меморије (Исто).

Велики део онога што доживимо остаје код нас у облику ДМ, те се наше знање повезује са доживљеном прошлoшћу и осећајем ко смо (Corballis 2001);¹⁶¹ то је наше лично искуство и односи се на епизодичку меморију. С друге стране, за прелазак информација из радне у дуготрајну меморију важно је вежбање, понављање и асоцијативно учење, односно

¹⁶⁰ Ово нагомилано знање и стручност укључују хипокампус и кортекс, кортикалне структуре које га окружују и неуронске путеве који их повезују са кортексом. Јачање синапсе између нервних ћелија током дужег временског периода пружа основу за дугорочно памћење (Hanna 2015).

¹⁶¹ Људи се не могу увек (елсплицитно) сетити догађаја који су се догодили пре треће или четврте године живота (Corballis 2001).

процедурално знање које чини семантичку меморију (Tulving 1972, 1983). Основна разлика између епизодичке и семантичке меморије јесте у садржају који је у епизодичкој меморији увек конкретан јер се односи на појединачне догађаје и стања које смо имали у свом искуству, а у семантичкој меморији је апстрактан (Костић 2014: 149) и у њему усвајање нових појмова није могуће без већ постојећих знања.

Даље, различити процеси могу бити у основи меморијског процеса у ДМ и она зависи од структурних промена у мозгу. Јавља се у виду два облика: *имплицитни* (несвесни) и *експлицитни* (свесни) – Corballis 2001. Главна разлика између експлицитне и имплицитне меморије је ниво свести повезан са сваким од њих.

Експлицитна меморија, као што име наговештава, односи се на стицање сећања из догађаја који су се догодили у спољном свету на начин који је јасан и директан. Експлицитна меморија је врста меморије које смо свесни и коју можемо свесно довести у процес тумачења. Експлицитна меморија указује на већ поменуто декларативно знање јер садржи ствари које се могу декларисати или изразити речима (Corballis 2001), али и знање о процедурама, процедурално знање. Експлицитна меморија је свесно подсећање на свакодневне чињенице и доживљена искуства, који како смо видели чине епизодичку меморију. Они су даље хронолошки поређани и смештени у секвенце и асоцијације, као део семантичке меморије. Плесни полазници најпре стичу декларативно знање о чињеницама, концептима, историји, речнику покрета, и правилима изградње плеса, њене граматике. Тако они касније, према речима антрополога Џ. Л. Хане, изражавају декларативно знање у кореографији (Hanna 2015).¹⁶²

Имплицитна меморија је процес добијања информација у којима претходна искуства помажу у обављању задатка без свести о тим претходним искуствима (Matlin 2002). Ова меморија се ослања на процедурално знање које се не може вербално артикулирати, али се може изразити кинестетички, когнитивно и емоционално кроз плес. У плесу се то манифестује у моторичким вештинама, проприоцепцији која се осећа у телу и когнитивним вештинама и стратегијама које омогућавају примену образаца у

¹⁶² Десна хемисфера мозга је важна за сећање на лична искуства која су се десила у одређеном месту и времену. На крају, кортикалне регије активирани током догађаја постају тако снажно повезане да им хипокампус више не треба да би обављао ову функцију сећања. Тако, сећање на плесни покрет изведен на неком догађају могао би бити довољно да врати цео плес у реално стање свести. Такви знакови делују као унос индекса који нам омогућава да друге знакове пронађемо у свести (Hanna 2015).

комуникацији идеја и осећања (Hanna 2015). Ова имплицитна меморија чува моторичке и сензорне функције које се проширују вежбањем. Понављање покрета креира дугорочно моторичко учење, тзв „мишићну меморију”, која се изводи без свесног напора и омогућава мозгу да складишти енергију (Lee & Schmidt 2005; Krakauer & Shadmehr 2006).

Заправо, плешући, учењем и вежбањем, људи стичу процедурално знање („знање у себи”, телесно знање или утеловљено знање). Када плесачи почну да уче како да плешу, почињу да изграђују сопствене телесне обрасце, који укључују просторне способности, као што су покрети, држање, гестови (Hagendoorn 2006). То се постиже путем перцепције (аудио и визуелна перцепција), нарочито кинестезије, која се односи на пријем информација из мишића зглобова, односно на пријем информација о покрету удова и тела.¹⁶³ Плесачи тада стичу процедурално знање (утеловљено знање), које даље изграђује епизодичку и семантичку меморију, да би се потом ти подаци, сачувани током живота, повлачили из дугорочне меморије. То потврђује чињеницу да је дугорочна меморија повезана са имплицитним и процедуралним знањем, да је потребан дуг временски период да се стекне, али се исто тако тешко изгуби када се научи (Stevens & McKhnie 2005).

Складиштене информације у дугорочној меморији су од пресудне важности и корисне једнако за аматерске играче и професионалне играче, дају разумевање и пружају ново објашњење телесне моторичке контроле, равнотеже, и контроле вртења око сопствене осе, прецизности одређених делова тела, самопоуздање у извођењу, и постизање жељеног циља. Меморија плесног покрета се тако дефинише као имплицитна и експлицитна, односно процедурално и декларативно знање и припада највише фази вежбања (друга фаза) у процесу од сале до сцене.

Сумирајући изнете теорије о врстама меморије, учењу и опажању различитих кореографских елемената у поглављима „Учење плеса” и „Плес и музика”, а према основном когнитивном моделу који је приказан на слици бр. 3, како функционише меморија (Sutton, Harris and Barnier 2010: 212), спољни догађаји и информације се „опажају” или

¹⁶³ У учењу плесних моторичких/когнитивних вештина, процес у мозгу се помера са когнитивне фазе рефлексије у учењу ка процедури посматрања или описивања. То би у методологији учења плеса представљало прву фазу односно имагинацију и менталну представу обрасца покрета који треба да се научи. Након тога се мозак, према речима Џ. Л. Хане пребацује на развијање методе за извођење вештине (Hanna 2015), што би значило на имитацију и репетицију, а затим прелази на рефлексивни аутономни стадијум у којем вештина постаје аутоматска, научена навика, несвесно сећање.

доживљавају чулима и опстају као богатство детаља и података, али само кратко, у чулној меморији. У пренесеном значењу, то значи да се показивање обрасца покрета као спољна информација, опажа и доживљава аудитивно и визуелно у чулној меморији. Трајање овог кратког периода варира од једног чулног система до другог, али вероватно није дужи од три или четири секунде за било који од њих. Након тога се већина информација у чулној меморији губи, уколико се не понављају. Међутим, информације на које обраћамо пажњу или које привлаче нашу пажњу преносе се у краткорочну меморију (Sutton, Harris and Barnier 2010: 212). Код играча народних игара пажња је у чулној меморији усмерена највише на визуелни модалитет и, како моји саговорници, кажу „скидање корака”, док се на аудитивни (који се у овој пракси односи на мелодијски звук) не обраћа пажња у том моменту. То нас враћа на део у раду где је писано о пажњи („Учење плеса”), о томе да пажња утиче на то које ће се информације обрађивати у складу са садржајем и потребама самог задатка. Код плесача су примарни у првој и другој етапи учења (визуелизација и имитација) кинетички задаци, што узрокује занемаривање осталих садржаја које региструју наша чула.

Као резиме категоризације меморија које су до сада изнете предлажем следећу шему преузету и преведену од аутора (Sutton, Harris and Barnier 2010) који на једноставан и сликовит начин објашњавају процес који се одвија од примања информације (инпута) до њене завршне фазе, складиштења у дугорочној меморији и затим њено поново рекодовање (илустрација бр. 18). Ова шема проналази своју примену и у кореографској извођачкој пракси и процесу који се одвија од сале до сцене, на чему се гради и крајњи концепт овог рада – кореографска меморија, заснован на теоријском упоришту и практичној провери на теренском раду.

Током овог кратког времена, неке информације се могу одмах покренути као подсећање, односно опозвати или претворити у понашање. То се манифестује код плесача који су те обрасце покрета већ изводили у неком ранијем периоду, па краткотрајна меморија служи за подсећање и повлачење информација из дугорочне меморије. Као алтернатива, неке информације могу бити увежбане и рекодowane; које се затим у тој форми „пакују” и допуштају складиштење у дуготрајној меморији (Sutton, Harris and Barnier 2010: 212).

Краткотрајна (радна) меморија држи информације „онлајн” (online) у смислу да се плесач сећа почетних информација, у овом случају – плесних елемената са почетка плесног обрасца како би се разумео и „скинуо” образац од почетка до краја.

Информације које доспевају у дуготрајну меморију могу остати трајно, организовано на основу његовог значења а не насумично, и доступно за преузимање и коришћење када је то потребно. Такво преузимање се остварује преношењем „материјала”, информација у радну меморију (из које они могу бити опозвани и враћени у реално стање, односно садашњост).

Дуготрајна меморија, као што смо видели, дели се на епизодичку и семантичку меморију, при чему семантичка меморија обухвата процедурално и декларативно знање (Tulving 1972, 1983). Дуготрајна меморија своје право значење код играча народних игара остварује у процесу извођења кореографије народне игре у целисти, било то у сали на проби или на позорници пред публиком.

За сам крај овог поглавља осврнућу се на још једну категорију меморије која се означава према аутору Раселу (Russell 2006) као колективна меморија, што може имати значаја и у проматрању концепта *кореографска меморија*.

3.4. Колективна меморија

На самом почетку овог поглавља поменуто је тумачење меморије из угла психологије која се односи најчешће на индивидуалну способност меморизације догађаја, дешавања, искуства које се заснива на конструктивистичком процесу. Приказана шема примања информација, процесирања, складиштења и њеног позивања се односи на индивидуалну меморију. Међутим, за проблематику овог рада занимљиво је и тумачење

меморије на начин на који јој приступају антрополози и историчари, а то је питање колективне меморије и шта она подразумева. Да ли се успешно подсећање може заснивати на интерперсоналним и другим подршкама?

И док поједини психолози заобилазе ову друштвену димензију меморије, јавља се нови тренд у когнитивној психологији који је упућен на мерење и руковођење друштвеног процеса у подсећању који пружа могућност ширења когнитивних модела и парадигми на истраживање меморије са друштвеног аспекта (Sutton, Harris and Barnier 2010: 220). Са друге стране, културни антрополози и поједини историчари прате ставове Емила Диркема (Emile Durkheim) и других утемељивача модерне социологије и заобилазе људску психологију која је упућена на појединца (Boyer 2009: 11).¹⁶⁵

Колективна меморија се односи најпре на друштво или људску групу, и манифестује се баш као што и индивидуалци одржавају сећање, односно, дешифровање догађаја на одређене начине и преузимање истих у служби решавања одређених циљева (Boyer 2009: 11). То нас наводи на неко будуће испитивање везе између индивидуалне и колективне меморије и у каквом су они међусобном односу у једном плесном ансамблу. Колективна меморија не даје јасне упуте ко ће се сетити одређене фигуре, или радње у једној групи, али све док су ове меморије вечне или у неком смислу безвременске, специфична природа групе и колективног искуства образоваће колективну меморију (Russell 2006: 796). Специфична природа групног искуства креира дељиву меморију и идентитет. Као резултат, свака група има сопствену колективну меморију и та колективна меморија се разликује од колективне меморије других група (Исто).

Шта колективна меморија може значити у тумачењу кореографске меморије код играча народних игара? Најпре ако се водимо да је кореографија народне игре намењена за колективно извођење, односно да се одвија у групној средини, први елемент да се колективна меморија повеже са кореографском меморијом је задовољен. Други пример који нам може помоћи да колективну меморију повежемо са кореографском, јесте што се учење и вежбање кореографије народне игре одвија у колективној средини. Ако се вратимо на

¹⁶⁵ *Колективна меморија* се као термин појавио средином 20-их година XX века, када је француски социолог и филозоф Морис Халбвакс (Maurice Halbwachs) развио концепт колективног памћења у објављеној студији „Mémoire collection” (1925). Према појединим теоретичарима концепт колективне меморије постоји много векова уназад (Russell 2006: 792), пре него што је званично објављена и утемељена.

становиште да колективна меморија не даје јасне назнаке ко ће се у групи сетити обрасца покрета, кореографске слике и просторне композиције, то испуњава и трећи услов: да је повезивање кореографске меморије са колективном меморијом оправдано по принципу дељиве меморије. На крају, али ништа мање значајно, јесте да се меморија креирана у колективу као вид дугорочне меморије (епизодичка меморија) ослања на аутобиографско сећање, али и на проверу која се тражи као потврда од других учесника догађаја (Field 1981). Колективна меморија се везује за појединачну кореографију народне игре, креира се у одређеном ансамблу (аматерском или професионалном) и разликује се од колективне меморије других ансамбала. На то упућује чињеница да често кореографија народне игре са својим базичним елементима (кинетика, музика, простор, време, експресија) на коју се сада додаје и састав ансамбла није иста из вишеструких разлога, па тако не може ни бити иста колективна меморија у другим ансамблима. Другим речима, кореографска меморија стечена за одређену кореографију народне игре у једној сали у одређеној групи људи није примењива у некој другој кореографији, чак ни међу истим људима, услед различите кинетичке, музичке, просторне, временске и експресивне димензије. То даље наводи на то да меморија, кореографска меморија, није само индивидуална већ и колективна, јер је широко распрострањена у плесном ансамблу.

Дакле, иако су неки когнитивни психолошки модели традиционално индивидуалистички, постоје и области психологије која имају дугу историју истраживања односа између појединца и друштвеног у меморији. Нека од тих истраживања указују да група меморише другачије у односу на појединца који је чине, као и да су међуљудски фактори и утицај околине важни фактори при самој меморизацији. Ово су емпиријска питања, али још увек претежно неистражена. У овом раду желела сам да истакнем значај индивидуалне и колективне меморије у корелацији са концептом кореографска меморија.

4. Концепт кореографска меморија

Указујући још једном на изворе у литератури, желим да објединим сагледавање памћење плеса, односно – сада кореографије – које је изнео неуробиолог Антонио Дамасио (António Damásio). Он објашњава кроз пример шта се дешава када памтимо неки сусрет.

Више од пuke визуелне структуре која се мапира у оптичкој представи у мрежњачи је укључено: сензомоторна шема која је удружена са посматрањем плеса (као што је око, врат, цело тело у покрету, додир), претходно стечене меморије и осећаји и емоције које су релативне са плесом (кинестезија). Он говори о важности ангажовања и мултисензорног/моторног учења, „ми перципирамо ангажовањем, пре него пасивним примањем информација” (Damasio 2010: 18).

Полазиште да се основни елементи кореографије народне игре (кинетика, музика, простор, време и експресивност) опажају, вежбају, меморишу, али и уче, налази своју потврду у достигнућима когнитивне психологије. Ако се ослонимо се на почетну идеју да је то „блок” меморија, како сам навела у уводном делу овог поглавља, повезујући са излагањем о учењу кинетичке, просторне и експресивне димензије, са усмерењем на полазиште да је плес неодвојив од музике у традиционалној плесној пракси и њиховој заједничкој нити која се очитава у темпоралној димензији, онда можемо рећи да су се издвојиле: *кинетичка меморија, музичка меморија, просторна меморија, временска меморија и експресивна меморија*. У наредним редовима, сублимираћу досадашња појединачна излагања у вези са поменутим елементима кореографије народне игре, инкорпорирајући то у когнитивни систем меморија, и покушаћу да их ближе одредим према томе којим категоријама меморија припадају. Редослед дефинисања појединачних меморија је уједно и покушај да се меморије категоришу према значају истоимених елемената у кореографији народне игре.

4.1. Кинетичка меморија

Кинетичка димензија, као што је било речи у поглављу „Учење кинетичке димензије плеса”, сагледана из различитих теоријских углова, са усмерењем на етнокореолошку научну базу, односи се на покрете који се дистрибуирају у доњим екстремитетима и који су у овом раду као такви третирани и сагледани кроз призму учења, перцепције, менталне представе, технике учења и етапе кроз које пролази сваки плесач свесно учећи кинетичку димензију плеса (визуелизација, имитација, репетиција). Сходно томе, учење, вежбање, памћење и извођење кореографије народне игре се посматра као *кинетичка меморија*.

Кинетичка меморија се, аналогно учењу и перцепирању кинетичке димензије, гради као низ покрета који се „обрађују” у краткорочној меморији а вежбањем и аутоматизацијом се преносе у дугорочну меморију која се обликује као ¹⁰ груписање, сегментирање (Miller 1956; Cowan 2000; Oberauer 2009) и повезивање покрета (Allard & Starkes 1991; Jean, Cadopi, & Ille 2001; Wachowicz, Stevens, & Byron 2011). Груписање у дугорочној меморији је тако, најчешће, хијерархијско, у којем се сегменти покрета групишу у фразу, фразе се групишу у делове, а делови у комплетно дело (Jordan 2011), односно кореографију народне игре.

Поједини теоретичари (Jean, Cadopi & Ille 2001) сматрају и да управо плесни жанр утиче на овакво хијерархијско кодирање плесних покрета, односно играчких образаца у кинетичкој меморији. Они своје тумачење демонстрирају кроз употребу меморијских механизма професионалних плесача, нпр. у балету где се показало да се секвенцијална структура покрета боље кодира у меморији од неструктурираних секвенци (нпр. савремен плес) – Исто. Еквивалентно овом примеру, кинетичка меморија у апликативној сфери етнокореологије се дефинише као хијерархијска и структурална меморија традиционалних плесних образаца.¹⁶⁶

Теорије указују да се људска меморија покреће помоћу ознака/импута – што је више знакова који су присутни док се информација обрађује (кодирање) а који су такође присутни у времену преузимања информација, то је боље подсећање (Surprenant & Neath 2009). Аутори ову теорију објашњавају на следећем примеру: редослед плесних образаца бити боље меморисан у сали где се учи и вежба у присуству музике и других плесача, него

¹⁶⁶ На аналогију између процеса учења, вежбања и извођења класичног балета и сценског традиционалног плеса је већ указано у овом раду, и могућа је из више разлога. У обе плесне праксе заступљено је најчешће учење путем визуелизације и имитације. Учење захтева систем когнитивних способности које доводе до отеловљења плесног знања, експертизе и других плесних вештина. Затим, ако упоредимо основне музичке аспекте у класичном и традиционалном плесу, јасно је да ритам као темељно „средство” приликом учења и вежбања класичне форме, има директну импликацију и на учење и вежбање друштвеног плеса (Damsholt 1999), односно кореографије народне игре. Даље, природа оваквог процеса „од сале до сцене” узрокована је последицом што савршенијег јавног извођења у којем се тежи прецизном техничком, стилском, синхронизованом покрету, без значајних импута на импровизициони процес током извођења, са јасно програмираном експресијом на лицу, телу и у покрету уопште, што се не може рећи да је у природи извођења народне игре у народу. Овакав приступ се заснива и на организационом плану ансамбла који изводи класичан балет и професионалног ансамбла који изводи кореографије народних игара (свакодневно одлажење на пробе, односно посао, вежбање истог репертоара најчешће са истим колегама и партнерима у игри и други аспекти формалног учења). На крају, сами играчи Ансамбла „Коло” чине паралелу у својим исказима у смислу „природе” посла са ансамблом балета при Народном позоришту, указујући на све наведене аспекте, додајући још и технику загревања у којем су поједини сегменти „извучени” из загревања извођача класичног балета.

ако се учи на некој новој локацији, средини, без присуства музике и других плесача (Wachowicz, Stevens and Byron 2011: 452).

Кинетичка меморија је, дакле, хијерархијски структурисан систем, изграђен на основу секвенци, фраза, делова и комплетног дела од стране плесача. У корелацији са досадашњим излагањем, кинетичка меморија се у почетку одвија по принципу декларативног знања, да би вежбама прешло у процедурално знање које ће на основу епизодичке меморије обезбедити чување у дуготрајној меморији. Другим речима, кинетичка меморија је знање које је објашњиво и утеловљено, а његовом аутоматизацијом има тенденцију да временом у садејству са другим компонентама кореографске меморије, до чега се стиже процесом вежбања (Himberg & Thompson 2011), прерасте у процедурално знање. Кинетичка меморија се заснива најпре на индивидуалној меморији, односно епизодичкој, али која у процесу вежбања и извођења кореографије народне игре не би могла да се одвија без присуства колективне меморије.

4.2. Музичка меморија

Готово једнако место по значају са кинетичком меморијом, према сведочењима мојих саговорника на терену, али и теоријски релевантним упориштима, дели *музичка меморија* у дефинисању кореографске меморије. Музичка меморија у процесу од сале до сцене на основу исказа мојих саговорника и теренског сведочења има потпуно другачији третман од кинетичке меморије. Наиме, музички ток се не перципира и не учи као процес код играча, као што се то дешава са кинетичком, просторном, експресивном, па донекле и временском димензијом. Присуства музичког звука у виду мелодијске компоненте чланови ансамбла ретко када су свесни, учење се одвија „на бројање” или уз музичку пратњу која даје ритмичку и метричку подлогу у процесу учења, услед чега мелодијска и хармонска линија не стиже одмах до свесне обраде података у когнитивном систему меморије. На тај начин, музички садржај се код чланова ансамбла осваја на несвесном нивоу и формира се као имплицитни процес, градећи семантичку меморију која се одвија по принципу асоцијативног учења и чини дуготрајну меморију. Имплицитно памћење у овом контексту

музичке меморије помаже у повезивању информација, садржаја, који се појављује са њом, а то је кинетичка, просторна и временска меморија.

Музика као вишедимензионална и мултимодална обухвата аудиторне, визулене, кинестетичке, моторне, вербалне, експресивне и емоционалне димензије. То је можда и разлог стимулације као кључног одговора на музику (Cuddy and Duffin 2005).¹⁶⁷ Тако се музика, као моћан контекстуални кључ за присећање у традиционалном плесном жанру, поставља у каснијој фази припремања дела за сценско извођење, када је кретање „навика“, као један од важнијих импулса који је центру мисли или перцепцији потребан да се пошаље, према речима мојих саговорника. То значи да је довољно да музика има исте елементе у ритму, метру, такту и мелодији.¹⁶⁸ Музички елементи се даље кодирају као иницијални импулс, команда за почетак, где праксом и вежбањем, серијски покрети чине један ланац у којем један сегмент покрета постаје стимуланс за следећи (Fügedi 1999).¹⁶⁹ Некада је довољно да у музици постоји подстицај само у смислу ритма, мелодије, динамике да би се постигао жељени узрочно-последичан однос музика – покрет. Али, исто тако, неадекватна музика може толико лоше утицати на играче, и то не само на њихову идеју о покрету (Mellish 2016) већ и на опозивање информација, када је боље да изводе покрет без музике.

¹⁶⁷ Неуронска основа за ову изненађујућу прецизност вероватно је у малом мозгу, за који се сматра да садржи систем за организацију времена у свакодневном животу и да се синхронизује са музиком коју слушамо. То значи да је мали мозак способан да запамти параметре које користи за синхронизовање на музику док је слушамо и потом користи те исте параметре када хоћемо да отпевамо ту песму по сећању. Он нам омогућава да свој певање синхронизујемо са сећањем на прилику када смо претходни пут певали ту песму. (Levitin 2011: 73).

¹⁶⁸ Иновација у савременој кореографији превазилази стварање нових корака, често желећи да развије нове начине конфигурирања и концептуализације самог тела. То може, на пример, укључивати ометање уобичајених и / или друштвено препознатљивих парадигми покрета као што су ходање усправно, представљање лица према напред (олакшавање комуникације говором и изразом лица) или гестикулирање рукама (Loirre 2010). Савремени плес је такође често импровизиран и компонован у тишини или са звучним пејзажом или музиком која није део финалне представе и која се стално може мењати. Стога, иако је присутна у стваралаштву, музика можда неће постати поуздан знак или окидач у асоцијационом памћењу. Кореограф и плесачи често развијају аспекте дела у колаборативни и дистрибуиран начин (Kirsh, Muntanyola, Jao, Lew, & Sugihara 2009; Stevens & Leach 2015).

¹⁶⁹ Истраживања и резултате до којих је дошла когнитивна наука у последњих неколико деценија у свом научном раду користи мађарски етнокореолог Јанош Фугеди (János Fügedi). Аутор се бави темом утицаја когнитивних фактора на људски покрет који му помажу да ближе објасни анализу људског покрета уз помоћ плесног писма – лабанотације.¹⁶⁹ Људски покрет третира као когнитивни процес, који чини реконструкцију свесне кортикалне менталне активности шаљући координационе команде лимбичком систему и кичменој мождини које су одговорне за већину мишићних покрета (Fügedi 1999). Фугеди се, за образложење и повезивање младе научне гране психологије – когнитивне психологије са науком о плесу, етнокореологијом, позива на ставове пионира америчке филозофије и психологије Вилијама Џејмса (William James) у вези са учењем покрета, те прихвата његово мишљење: када се секвенце покрета уче у почетној фази, то је искључиво когнитивни утицај.

Музичка меморија користи аудиторне репрезентације звука (Deutsch 1980; Hubbard & Stoeckig 1992), мелодију и ритам (Jones 1995), темпо и хармонију (Halpern 1992), метричку структуру (Sloboda & Parker 1995), и комбинацију њих (Deutsch 1970; Sloboda 1989); користи и емоционалне, кинестетичке и визуелне репрезентације (Sloboda 1989; Intons-Peterson 1992). То изгледа као да визуелна, аудиторна и кинестетичка представа, као и емоционално представљање и модална презентација временских односа, може служити као мост у меморији између временског раздвајања опсервирања плеса и аудиторног искуства музике која инспирише.

Музичка меморија, за разлику од кинетичке меморије, јесте искључиво епизодичка меморија заснована на аутобиографском сећању. Свакако, даље истраживање музичке меморије би могло да буде у домену експерименталних метода, чиме би се јасно и прецизно утврдило и измерило који музички елементи (ритам, метар, такт, мелодија, тембр) као део музичке меморије имају најзначајнији утицај у корелацији са кинетичком меморијом у традиционалној плесној пракси, а потом да се њихово преиспитивање и мерење пренесе и на остале категорије меморија (просторна, експресивна и временска) које су садржане у концепту кореографска меморија.

4.3. Просторна меморија

Вишегодишњом и интензивном опсервацијом извођења кореографије народне игре, и на основу исказа мојих саговорника, као трећи елемент кореографске меморије се издвојила *просторна меморија*. Просторна меморија пролази кроз свесни процес учења плеса, у смислу позиције играча у кореографском делу, изградња формације и путање кретања, те из тог разлога припада декларативној меморији, иако је њено утеловљење и спознаја код самих испитаника ближа имплицитној меморији. На то указују већ поменута сведочења саговорника који поједине кореографије народне игре декларишу као „кореографија таме”, чиме јасно доказују да свест о томе где се и како крећу у простору није јасно изграђена, те је зато и ближа несвесној обради и памћењу информација. Ипак, због њеног формалног учења у сали, категорише се као декларативна меморија, чијег су

садржаја плесачи свесни, мада често не и самог процеса којим долазе до замишљене просторне димензије.

Промишљање о просторној меморији, морам признати, постоји од самог почетка развијања идеје о концепту кореографска меморија. То што сам посматрала процес од сале до сцене у претходних петнаест година у аматерским друштвима у Србији и дијаспори утицало је да просторна меморија нађе значајно место у дефинисању кореографске меморије. Ова категорија меморије пре се одређује као колективна меморија, него индивидуална (иако је такође значајно да се оствари на индивидуалном плану), јер се позиције играча, креирање формација, повезивање играча формира и обликује у садејству са другим члановима ансамбла.

4.4. Временска меморија

Кореографија народне игре се реализује у одређеној временској форми,¹⁷⁰ односно темпоралној димензији која у ³ етнокореолошким наративима углавном подразумева артикулацију трајања покрета кроз ритам и метар, што се конкретизује кроз метроритмичке обрасце. У оквиру њих могуће је сагледати и њихово агогичко нијансирање и брзину извођења покрета – темпо (Giurchescu and Bloland 1995: 83, 96–113; Rakočević 2011: 36, 38). Ритам, метар и темпо три су важне временске координате музике које стоје у нераскидивом ² јединству и у међусобној зависности (Božanić 2007: 28).¹⁷¹ На нивоу ритма се, заправо, на најбољи начин манифестује блискост покрета и музике, односно, уметност организације покрета и звука. Временска меморија у овој студији подразумева уједначавање ансамбла у виду координације, подражавање временских координата у виду синхронизације извођења кореографије, постизање заједничког „ентрејнмента” у ансамблу, односно главног темпа кореографског дела који се може обликовати као унутрашњи осцилатор или метроном код плесача. Меморисањем овог унутрашњег осцилатора, ствара се осећај код играча за

¹⁷⁰ Кореографије народних игара обликују се тако да се најчешће приказују у временском трајању до десет минута.

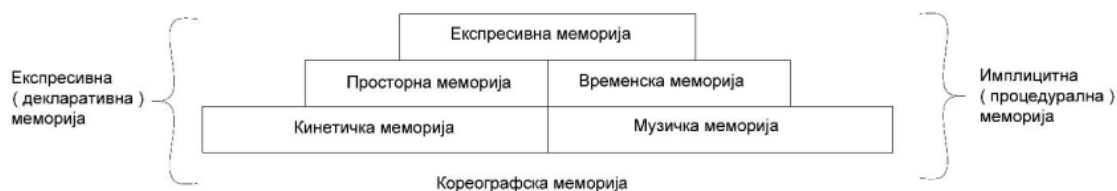
¹⁷¹ Плес и време, који стоје у блиској вези, конституисани су у западном позоришном плесу, који нам указује да се плес тада, крајем XVI века, почео све више кретати унутар механизма нечега што се назива *кореографски* (Lepeski 1988: 120).

³⁶ временско трајање неког играчког обрасца са свим његовим варијантама, без обзира на то да ли постоји музички импут или не, што се дефинише као *временска меморија*. Временска меморија је тако најпре индивидуална, а потом и колективна меморија и декларише се у почетку као експлицитна меморија, а увежбавањем прелази у имплицитну меморију.

4.5. Експресивна меморија

И на крају, али ништа мање значајно место у дефинисању меморија које своје место налазе у концепту кореографска меморија, заузима *експресивна меморија* која се у овом раду третира у две димензије: глумачки сегменти у кореографији народне игре и изражавање посебног стила кореографија народних игара. Глумачки елементи у кореографији могу се категоризовати искључиво као колективна меморија, јер се одвија у интеракцији са осталим члановима групе. Експресивна меморија се заснива на декларативном знању и припада експлицитној меморији, јер се свесно и фиксирано одвија у одређеном тренутку извођења кореографије народне игре, чега су и сами извођачи свесни и унапред размишљају о овом сегменту. С друге стране, меморизација извођачког стила кореографије народне игре се третира као индивидуална меморија која се најпре схвата као кинетичка. Другим речима, стиче се декларативно знање о експресивној меморији, да би вежбањем прешла у процедурално и формирала се као имплицитна и експлицитна меморија у дуготрајном чувању информација.

Као резиме претходно изложених дефинисања меморија, који се могу приказати у виду „архитектонске” шеме блокова меморија, чиме се јасно указује на најзначајније елементе који граде темељ за реализацију кореографске меморије, односно призивање кореографије народне игре у реално стање извођења (илустрација бр.19).



Дакле, у детерминисању концепта кореографска меморија, основу чине *кинетичка* и *музичка* меморија, које се раслојавају на *временску* и *просторну* меморију, а на самом врху је *експресивна* меморија која се често поистовећује са уметничким доживљајем самих извођача.

За сам крај овог поглавља, желим да укажем на елемент који се јавља у свакој кореографији народне игре: играчи пролазе кроз исти третман учења и опажања као што је случај и са другим нивоима меморије, а који је можда на почетку развијања идеје о концепту кореографска меморија неправедно занемарен. У питању је традиционални костим, који веома битно утиче на препознатљивост кореографског дела у оку публике, утиче на доживљај извођења кореографије народних игара код самих играча и чини интегрисан део сценског приказивања народне игре. На први утисак, традиционални костим није деловао тако да се може третирати или обликовати као *костимска меморија*. У овој студији фокус је на процесу учења, вежбања, памћења и извођења, где се у прва два процеса извођење кореографије народне игре у целости не ремети уколико се не изводи у традиционалном костиму. Ипак, након разговора са играчима, неколико њих је истакло значај у меморисању правилног облачења традиционалног костима, који ако се не испоштује, битно утиче на извођење кореографије народне игре, најпре у кинетичкој и временској димензији. Немогућност тачног, прецизног и синхронизованог и координисаног извођења кинетичког покрета на индивидуалном али и на колективном плану, услед тежине и неадекватног традиционалног костима, јесте веома могућа приликом сценског извођења. То би значило да би у покушају дефинисања костимске меморије – она припадала декларативној меморији, као свесно учење и меморисање о деловима ношње и меморисање њихове тежине у садејству са другим елементима кореографије народне игре приликом извођења (кинетика и време). Из тог разлога, у поглављу „Од сале до сцене” биће представљен значај костима

у самом извођењу кореографије народне игре из угла мојих саговорника: како може утицати на интегрисану кореографску меморију.

5. Кореографска меморија кроз призму подсећања

Подсећање на информације доводи у суштини до поновне прераде и „препакивања” тих информација. Информација је у фази подсећања одвојена од контекста у којем је први пут научена. Када се заборави контекст у ком је информација научена, извор амнезије може довести до нетачне меморије. Основно правило јесте: да би се нечега подсетили потребно је и да га заборавимо. Без тенденције да се бавим теоретским приступом концепту подсећања и заборављања, ово потпоглавље је осмишљено тако да прикаже практичну страну концепта кореографске меморије кроз свест мојих саговорника о томе шта прво забораве и чега се прво подсети, те шта им у томе највише помаже. Тако ће ово поглавље бити изграђено на њиховим исказима у оригиналном запису, које ће заокружити дефинисање концепта кореографска меморија.

Након што нисам играла четири године кореографију „Игре из околине Београда” и улогу мајке, нисам заборавила кораке, али сам заборавила кретање у простору, осмице, змијице, за кога се хватам. Играчи који знају куда се крећу су ми помогли, скренули пажњу где да се и ја крећем. Потребно ми је једном или два пута да прођем све да бих се сетила свега. Простор је проблем, позиција где стојим. Кораци су ми остали у глави. Ако ниси у материји ако не вежбаш, све се заборави (А. М.).

У меморији ми највише остаје играчки образац ако је за њега везана нека прича. Најтеже се памти стил игре, који се најбрже и квари. Јер, играчи када савладају корак и буду сигурни, почињу да се опуштају и да не размишљају како шта изводе, што се временом квари (А. К.).

Прво шта се заборави су комбинације, редослед варијанти играчког обрасца. Сlike се не заборављају, а да ли је било 3 трокорака па заплет, то се заборавља. Неки везни елементи се заборављају, који су накнадно убачени, који нису у оригиналној варијанти кореографије, па се временом мењало. Музика не помаже много да се сетим свега. После дужег неиграња, фокусиран сам на корак и кореографију, мора да постоји и музика, али није примарно (Б. Д.).

Најтеже ми је да се сетим оног што се кратко изводило. Заборавим најчешће комбинације и где се налазиш на сцени, јер ти немаш никад своје место у ансамблу. И то је најчешће подсећање за нас играче ко је где у простору (Д. Ч.).

Најкраће ми остаје у памћењу нешто што морам да научим за 2 дана, јер га учим напамет. А када опуштено прелазиш и имаш времена да ти се то слегне, онда то остаје у сећању много дуже (И. С.).

Прво ћу се сетити корака, али и музика иде заједно са тим. Старији кореографи кажу, ако је добра кореографија, типа слике у простору, увек ћеш се сетити једне слике, нпр. кореографија „Игре са Старе планине“, мени је у глави дијагонала женска, као нека 3D слика, и то ће ми остати заувек у сећању. Памћењу помаже и како емотивно доживљавамо кореографију. Неке кореографије које су линеарне, да не играмо 10 година, заборавили би их, све је некако исто (М. Ј.).

Прво што заборавим, деси ми се некад, да занемарим стил, не до неке катастрофалне мере, али у неком кораку, и онда ме неко подсети, чак нисам ни свестан да то радим, па ми је потребно да ми неко скрене пажњу (М. Б.).

Најбрже се заборави оно што је најлакше, неки кораци лаки, неке просте слике. Шокачке кад смо вратили, сви су били „о, весело, ајде идемо” и онда смо се изубијали по простору у сали (М.Р.).

Мораш имати своју индивидуалну меморију, јер само тренутак непажње, декоцентрације тебе води у низ катастрофалних грешака. Једна грешка, ти се вадиш, друга грешка, покушаваш да се чупаш, а трећа – долази ти само осећај да изађеш са сцене и не појављујеш се до краја концерта, јер ти ниси у дебаклу само са том тачком, већ са целим концертом (М. В.).

*Најтеже се присећамо оног што није у континуитету рађено неки дужи период. Кореографије које су само урађене и одигране једном, двапут, оне се најтеже враћају, редослед корака, ако има више варијација на једну мелодију, колико чега иде, ствари које су стилизоване, нису кораци који имају своје име, итд. Тада нам ни музика не би помогла. Примарно учење корака, кореографије по принципу *ad hoc* изведбе је нешто налик бубању. То се одигра 2–3 пута и ако се не настави рад на томе, да из великог пређе у мали мозак, сви то заборављају, и после пар година то је табла празна, нико се ничег не сећа (М. В.).*

Према приложеним сведочењима саговорника на терену, просторна меморија је нешто што ће играчи најлакше заборавити, а потом кинетичка меморија, па експресивна меморија, у виду стилског обележја. Иако је већина њих не само у овим изјавама, већ и током вишесатних разговора указивала на значај музичке меморије за враћање кореографије народне игре у реално стање, која се односи најпре на присећање кинетичке меморије, поједине изјаве доводе у питање значај музичке меморије у томе. Одговори на то могу се добити будућим експерименталним истраживањима у области традиционалне плесне праксе, која би не само по питању теме односа музике и плеса већ и по методолошком концепту истраживања била прави новитет и велики искорак, једнако у домаћој и светској етнокореологији.

6. Епилог концепта кореографска меморија

Концепт *кореографска меморија* не укључује само физичке способности плесача већ и широко подручје когнитивних вештина које се односе на контролу тела у физичким срединама. Док плесачи изводе дело, они морају да одрже континуирану везу са окружењем, простором, објектима (уколико постоје као сценографија), временом, партнерима у плесу и колегама у групи, динамичким квалитетом плеса и музике, и на крају, са публиком. Све то захтева изузетну физичку и психичку увежбаност самих плесача, али и добру методу учења и усавршавања технике плеса од стране кореографа или уметничког руководиоца, који ће умети да пренесе плесно умеће прилагођено групи коју увежбава.

Кореографска меморија еквивалентно дуготрајној меморији испољава се као декларативно и процедурално знање, с тим што се у самом процесу учења и њеног конструисања, одређене меморије постављају на другачијој основи: кинетичка, просторна и експресивна су у почетку ближе експлицитној меморији, док су музичка и временска од самог почетка категорисане као имплицитна меморија.

Кореографска меморија није само осликавање епизодичке меморије, већ има карактеристике колективне меморије која се ствара у одређеном ансамблу, његовој поставци играча за одређену кореографију народне игре. Изграђена и стечена на тај начин нема своју примену у другој поставци играча, другој кореографији народне игре, чак и да је састав играча исти, јер остале компоненте кореографског дела нису константе, већ променљиве дате (кинетика, музика, простор, време и изражајност). То нас наводи на помисао да су професионални играчи отелотворени „записи” кореографских дела која су настала учењем, увежбавањем и меморизацијом, да би се потом извела на сцени. Њихова прецизност у подсећању на дугачке фразе играчких образаца развијене у овој пракси пркосе конвенционалним методама за истраживање меморије. У прилог томе иде и чињеница да меморија у когнитивном тумачењу није само индивидуалистичка већ је део плесног ансамбла, што доводи до закључка да плесачи никада нису сами, они припадају кореографској меморији коју формирају заједно са другим плесачима на плесном подијуму.

На крају, желела бих још једном да укажем на поменута тумачења концепта *кореомузика* и *кореодрама*, што се недвосмислено може пренети и на завршно тумачење концепта *кореографска меморија*, или аналогно претходним концептима – *кореомеморији*.

Као што смо могли да приметимо, концепт *кореомузика* се разликује од *плесне музике* управо према својој намени; *кореомузика* је утицала на процес компоновања и креирања за одређено сценско дело и чини да ¹ *феномен музицирања и плесања* буде једна форма *извођења и културног доживљаја*, док *плесна музика* упућује на културне, историјске и индивидуалне услове у којима се она ствара.

Концепт *кореодрама* јасно истиче да је у питању дело креирано (кореографисано) за сценско приказивање комбинације балетског покрета и драмске (глумачке) улоге, које као и претходни концепт, *кореомузика*, јесте осмишљено и креирано само за одређену представу, догађај, простор и учеснике ансамбла.

На готово исти начин се може третирати и концепт *кореографска меморија* односно *кореомеморија*, која је у процесу учења, вежбања, памћења и извођења креирана само за одређену кореографију и њене елементе (кинетику, простор, експресију, музику, костим), плесни жанр и састав ансамбла који изводи кореографско дело. Управо у прилог овом разматрању, којим заокружујем први део рада, биће посвећен други део рада који има за циљ да представи студију случаја концепта *кореографска меморија*. Како се овај концепт изграђује у једном колективу за одређену кореографију народне игре од прве пробе до првог сценског наступа биће детаљно илустровано кроз теренски приказ на наредним страницама.

ДРУГИ ДЕО РАДА

(практични приказ – студија случаја)

VII ОД САЛЕ ДО СЦЕНЕ

1. Народна игра од сале до сцене

Народна игра, одвојивши се од своје изворне форме и функције,¹⁷² обликујући се за сценско извођење, почела је да представља задовољство једнако за његовог ствараоца, реализатора и гледаоца. Интересовање не само за утилитарну (обредну, магијску) функцију народне игре већ и за њену сценску обраду развија се највише након друге половине XX века у некадашњој Југославији, ³⁸ о чему је већ више пута било речи у овом раду.

О транспоновању народне игре у сценски облик, односно у кореографију народне игре постоји много текстова у домаћој и страниј литератури (сестре Јанковић 1932, Ivančan 1971; Giurchescu & Bloland 1995; Ní Bhriain 2009; Mellish 2010; Красин 2011, Бајић Стојиљковић 2017, Лонић 2018). Међутим, о самом процесу учења кореографије народних игара у сали, вежбању и припремању за сценско извођење, врло мало се може наћи литерарне грађе, посебно на домаћој научној сцени. Тек недавно издата „Књига о плесу” ауторке Дуње Њаради осветљава ово поље у једном сегменту у којем се ауторка бави процесом и методологијом учења кореографије народних игара из угла њених саговорника са упориштем у страниј литератури (Њаради 2018).

Процес од сале до сцене представља један комплексан „програма” кроз који пролазе руководилац играча и руководилац оркестра, играчи и музичари од прве поставке кореографије народних игара до њеног првог извођења на сцени.¹⁷³ На први поглед, може

¹⁷² Народна игра се кроз свој историјски развој користила и означавала кроз више аспеката – друштвени, психолошки, утилитарни, па чак и политички аспект. Једна од репрезентативнијих и наменских кореографија у политичке сврхе јесте „Бранково коло” у некадашњој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (СФРЈ, 1945–1992). Према речима некадашњих играча АКУД-а „Бранко Крсмановић”, Мирослава Митровића, Драгослава Џацевића, солисте педесетих година XX века АКУД-а „Бранко Крсмановић” и Војина Марковића, „Бранково коло” је креирао кореограф Бранко Марковић, почетком педесетих година XX века, са идејом да направи уједињено коло свих земаља бивше Југославије. Идеја је била да се ово коло игра приликом отварања великих државних манифестација, на континенталним турнејама, приликом праћења државних делегација, у окви ²⁰ у спортских и других дешавања, као и на државним свечаностима (за 1. мај, 25. мај, 7. јул).

¹⁷³ С обзиром на то да овај део рада упућује највише на приказ теренског истраживања, највише ћу користити термин *играч*, *играчи*, *народна игра*, за разлику од претходног дела, где је постојала потреба за успостављањем општих теоријских координата у учењу и меморизацији плесне кореографије, што се највише темељило на страниј литератури.

се рећи да се овај процес заснива само на учењу и што чешћем понављању/уигравању/свирању, како би се брже и боље савладао и меморисао кореографски материјал (кореографска меморија/кореомеморија) у играчевој свести или кореографска музика у свести музичара (кореомузика). Међутим, када се дубље анализира и посматра од којих је све фаза изграђен и креиран овај поступак, слика постаје далеко комплекснија и вишедимензионалнија.

Припремање играча да се упусте у учење нових кореографија, према Ренди Мартину (Randy Martin), треба добро осмислити. Требало би да постоји план и програм, како би се и сами играчи припремили психички и физички на новине које их чекају (Martin 1985: 59). Свака структура пробе ансамбла треба да прати одређена рутина која укључује специфични одабир преношења плесног знања. Избор те рутине одређује руководилац ансамбла, чија се експертиза у томе најчешће градила годинама, стицањем искуства у плесању, преношењем плесног знања у аматерским друштвима и његовим личним достигнућем (Mellish 2013: 135), конкретно у професионалном ансамблу. Теоретичар Ренди Мартин сматра да пробе треба конципирати тако да буду усмерене на унутрашњи свет, у овом смислу – на колектив ансамбла, далеко од спољашњег света, и тако да одговарају целом колективу, са тенденцијом да се постигну задовољавајући резултати приликом извођења кореографије за публику (Martin 1985: 59). Другим речима, фазе у којима се одвијају пробе, треба да буду конципиране да одговарају само тренутној ситуацији у сали, односно „интимном плесном простору”, како га Џудит Хамера дефинише (Hamera 2011). Играчи би у тој атмосфери требало да буду потпуно посвећени и слободни у раду, без утицаја спољашњих фактора на њихов рад (на пример, присуство других особа у сали који нису чланови ансамбла, приватни проблеми и друго). Овакви услови за рад стварају се, према Жани и Етјану, у дефиницији „заједничке праксе”, у којој одређена група људи дели различите проблеме, страст према одређеној теми и која продубљује своје знање и експертизу у свакодневној међусобној интеракцији (цитирано у Њаради 2018: 85). Оваква „заједничка пракса” ствара се и свакодневним провођењем по више сати у једном истом колективу, састајањем на истом месту, сваког дана, у исто време и поштујући иста правила понашања у свакој ситуацији (Mellish 2013: 135).

Андриј Нахачевски, канадски етнокореолог, говорећи о плесачима у украјинском ансамблу, приметио је да плесне пробе поседују јединствену специјалну културу и правила

која заузимају централно место у животу ансамбла, а плесачи теже да проводе много више времена на пробама него у конкретним извођењима (Nahachewsky 2012: 149).

Питање како нови чланови усвајају кореографско знање у сали увек је интригантно, јер покреће различите теме за размишљање. Како млади играчи уче кореографско дело за извођење на сцени укључујући све битне кореографске елементе којима је био посвећен први део ове студије?

Постојеће разлике у разматрању традиционалног плеса и традиционалног плеса за сценско приказивање изнете на претходним страницама утичу на постављање проблема проучавања процеса од сале до сцене у централни фокус текућег рада. Уз предочавање овог процеса кроз фазе, ближе и јасније ће се сагледати, разумети и конституисати кореографска меморија као и њени чиниоци, односно „блокови” меморије. Другим речима, процес од сале до сцене чини значајно теренско истраживање у проматрању концепта кореографске меморије. Упућујући на његове фазе кроз које пролазе играчи, *учење, вежбање и извођење*, добија се и јаснија представа о дефинисаним „блоковима” меморија које се интегришу у кореографску меморију, као и евентуално сагледавање њихових међусобних односа.

Анализа процеса од прве пробе до првог сценског извођења у којем се постављала нова кореографија народних игара, показала се као својеврсна „провера” теоријских упоришта из различитих научних области, које се баве фазама учења, вежбања и извођења плеса. Иако је овај процес данас све више присутан услед константног пораста формирања културно-уметничких друштава, али и видљивијом јавном праксом ² у односу на сеоску традиционалну праксу, он није проблематизован у етнокореолошким радовима, а чак су и ретки радови који заговарају нужност анализе свих елемената процеса од сале до сцене.

Савремена истраживања у другим научним областима ² све више изучавају интерактивност и материјалност процеса од сале до сцене чиме се фокус измешта с структурално-формалне анализе музике и покрета ² на сам процес и учеснике истог. У овом делу рада ² ће бити представљени начини на које се процес од сале до сцене може проблематизовати, који се може применити у датом етнокореолошком истраживању.

Народна игра, преласком у салу за учење, променила је услове у којима се учи: ко је показује, ко је учи, како се и у каквој средини учи и за које потребе се учи. Тако, час, као једна од форми на којем се спроводи и дешава било каква моторна активност не треба посматрати искључиво као час учења или вежбања кореографије. У тим активностима види

се однос о којем пише Ренди Мартин, теоретичар уметности, један динамичан и суптилан међуоднос педагог – ученик, у овом случају руководиоца играча – играч/играчи. Под овим методским поступком у процесу од сале до сцене подразумева се низ специфичних наизменичних деловања руководиоца и играча (Martin 1985).

У раду је било већ речи о учењу покрета са теоријског полазишта, а у овом делу рада акценат ће бити на примеру у пракси, односно анализи теренског истраживања у којем се жели приказати детаљно процес постављања нове кореографије народних игара у Ансамблу народних игара и песама „Коло” у периоду од априла 2018. године до јула 2018. године. То значи да учење покрета нећу посматрати на начин који се код већине аутора који се баве овом темом може прочитати, као компарацију играча професионалаца и играча почетника (Cross 2010; Calvo-Merino 2010; Mellish 2013; Hanna 2015), већ ће фокус бити на обнављању постојећег знања код старијих играча и упознавању са новим кореографским материјалом код млађих играча.¹⁷⁴ Нов кореографски материјал се за млађе играче односи више на учење нове кинетичке, просторне и експресивне димензије, као и опажање и перципирање музичке и временске димензије.

Ако се узме у обзир само један ансамбл у кореографском јединству, који сачињава више група – музичари, играчи и њихови руководиоци, и ако се играчи ставе у средиште рада и обраде новог кореографског материјала, процес од сале до сцене се може сагледати у релацијама индивидуа – колектив, колектив – колектив, колектив – публика.

1.1. Индивидуа – колектив

Појединац у колективу током периода од сале до сцене пролази кроз различите социолошке, културне, психолошке, физиолошке, музичке и когнитивне способности (Kostić 2001). Један део овог процеса могао би се назвати и третирали као период прилагођавања или адаптација појединца у колектив. На различитим нивоима,

¹⁷⁴ Тај тзв. нови кореографски материјал не може бити у правом смислу *нов* за млађе играче Ансамбла „Коло”, јер они који играју у Ансамблу „Коло” иза себе морају да имају одређен ниво играчког искуства и знања (да би уопште постали чланови професионалног ансамбла). Они долазе у Ансамбл „Коло” већ формирани технички и антропомоторички, што је изграђено кроз вишегодишње играчко искуство у средњим балетским школама или аматерским друштвима. Стога је њих потребно у процесу од сале до сцене више ментално, а не моторички, активирати ради меморизације свега замишљеног у одређеном кореографском делу.

експертизом, когнитивним вештинама и са другим различитим способностима свака индивидуа у колективу приступа на другачији начин задацима који су постављени испред њега. Од вежбања, загревања, мотивације, усаглашавања своје индивидуалности са колективом, успостављања координације којем сваки већи ансамбл/колектив тежи у извођењу, синхронизације са музиком, процеса усаглашавања руководиоца ансамбла и играча, до савладавања драматуршких елемената, експресије, импровизације, облачења адекватног костима, учења сналажења на новој сцени или у непредвидивим околностима на наступима (нестанак струје, размимоилажење у темпу игре и музике, неадекватно обучен костим у брзини и др.) и многих других аспеката који директно или индиректно учествују у изградњи „кореографских блокова”, који се памте и чине заједно кореографску меморију. Јер, кореографија народних игара није заснована само на играчкој вештини базираној на играчким техникама, већ на игри која би требало да потиче из заноса и препуштања себе: физички и психички. „Када неко плеше, већина мисли да је то само процес реализације плеса” (Вакка 2010: 176).¹⁷⁵ Али, за професионалне извођаче улазак у салу и долазак на радно место представља рад само на уметности и покрету, односно, како они то кажу, „наш живот треба да остане испред сале, да би то што радимо и изводимо било добро и квалитетно” (М. Б.).

Под појединцем у овој вези индивидуа–колектив подразумева се и улога руководиоца ансамбла, који свој рад и методологију мора да прилагоди увек датој ситуацији, која се може мењати ⁴⁷ из часа у час, из дана у дан. О улози руководиоца у методологији учења плеса било је већ речи на претходним страницама.

1.2. Колектив – колектив

Усаглашавање два колектива (наизглед једног, а у практичном смислу два различита) које чине играчи и музичари представља веома битну карику у процесу од сале до сцене. Тежња ка осмишљавању динамике заједничког вежбања, која подразумева и

¹⁷⁵ Егил Бака (Egil Bakka) издваја две струје истраживача плеса: реалисти који верују да је могуће интуитивно схватити основну идеју плеса кроз реализацију плеса, и номиналисти који мисле да плес не постоји у реалности, већ да је то апстракт у нашој интелектуалној активности, конструисан према категоризацијама и концептима које користимо (Bakka 2010: 176).

усаглашавање заједничких идеја руководиоца играча и руководиоца оркестра од изузетног је значаја за два колектива који исто дело изводе заједно на сцени. Њихова добра веза утиче на квалитет крајњег исхода који се одражава на публику. Заједничке идеје и визије како кореографија народних игара треба да изгледа на сцени морају бити уједначене колико је то могуће. Они сви заједно, музичари и играчи, у сали креирају тзв. „плесну заједницу”, у којој се одвијају различити процеси од тога како уче да изводе кореографско дело, било да играју или свирају, како га доживљавају и виде, како га замишљају.¹⁷⁶

1.3. Колектив – публика

Музичари и играчи се постављају као један колектив који стоји наспрам другог чиниоца у овој вези, а то је публика, без које не би ни било потребе за постојањем процеса од сале до сцене, као ни свих унутарњих процеса, о којима ће бити речи на следећим страницама.

Уметничко стваралаштво мора да буде у оквирима одређеног културног окружења, и да буде у интеракцији са другим људима, јер свако ново дело захтева константан процес тумачења, додавања и креирања значења (Vukadinović 2019: 34), што се може тумачити у ⁶ **ширем и ужем смислу. У ширем смислу** стваралачко окружење **се** односи на друштвени, културни и историјски контекст у ком стваралац припада, а у ужем смислу се односи на позорницу на којој се дело изводи, најчешће пред публиком (Исто).

Публика у току наступа и извођења кореографије гледа и слуша заокружену интерпретацију и схватање извођача, али не може да има представу који је процес претходно таквом резултату сценског извођења. Публика дакле, не улази у процес рада, она жели да види крајњи резултат и да њена чула буду задовољена. Она не жели половичан резултат, већ комплетно остварење једног дела на што вишем нивоу извођења. Да би до тог резултата дошли, руководиоци, играч, играчи, играчи и музичари, поред тога што морају бити уједначени, морају имати и добро осмишљен и уједначен систем рада.

¹⁷⁶ Плесну заједницу („dance communities”) Цудит Хамера, професорка плеса на Универзитету у Тексасу у Америци, третира као својеврсну лабораторију у којој се одвијају испитивања и ревизије многобројних комплексних односа на родном и полном плану, расном и класном као и на културном плану (Hamera 2011: 1).

Колико је времена потребно да прође да би једно дело дошло до идеалне интерпретације веома варира. То може бити и неколико година у питању, зависи од дела, интерпретатора и методологије учења која се користи. Некада, када су у питању врхунски уметници, као што су овде професионални играчи, концерт може да доживи изузетан пријем код публике, а да сам уметник не буде задовољан, јер није успео да постигне одређене нијансе у делу, које је само он уочио, што сам могла често чути у разговорима са својим саговорницима, када су коментарисали неке од својих наступа у периоду мог теренског истраживања.

2. Фазе у процесу од сале до сцене

Кореографија народних игара, односно њено постављање, увежбавање и извођење може се проматрати на више начина. Један од њих може бити ближи физичкој активности, него уметности и тада кореографију схватамо као техничко-тактичку припрему „обликовања” тела плесача, „обликовања” његове душе и друштвеног бића. Ако је посматрамо кроз уметничку призму, а не као само физичку активност, онда кореографско дело схватамо као јединство форме и суштине (Kostić 2001: 519). Пундит Дејвид Брукс (Pundit David Brooks) такође плес посматра из два угла. Прво плес упоређује са олимпијском спортском дисциплином, а затим јасно развија основни појам плеса, који је према њој спортски, у уметничком правцу. „Плес је физички, као и спорт, али много пута, супротно је спорту. У плесу, сврха је узајамно спајање и интеракција; док у спорту, поента је у истицању. Плесачи изводе дело за публику и пружају јој емотивну драж; док атлетичари на пример, одговарају једни другима, а публика је ту само као сведок” (Brooks 2012: 23).

Плес је, према Цудит Лин Хани, виша форма вежбања. Залазећи дубље у форму вежбања, она плес посматра као преносилац идеје и осећања, може да искаже приче, и користи много већи број делова тела у различитим правцима од, на пример, трчања (Hanna 2015: 42). Мишљења сам да је за плесаче који се професионално баве плесом битан и физички, односно спортски аспект плеса у појединим, рекла бих базичним сегментима

плеса (загревање и основни постулати телесне културе како би се ниво физичке спремности и тела и ума побољшавао и одржавао), и уметнички, о којем пише Хана.

У овом другом делу рада фокус је на анализи процеса рада, односно постављању нове кореографије народних игара, праћењу вишефазних периода од прве пробе до првог извођења, и анализирању шта се у којој фази одвија, обрађује, надограђује и припрема за извођење, као и које припреме се свакодневно раде пре почетка рада на кореографијама.

На основу свог дугогодишњег искуства у опсервирању проба разних културно-уметничких друштава и теренског истраживања у Ансамблу „Коло“, издвојила сам по узору на текст „Dance as a Social Movement” теоретичара уметности Ренди Мартина, три фазе у процесу од поставке до првог сценског извођења кореографије народних игара. Аутор Р. Мартин се у уводном делу овог рада бави плесом из угла антропологије, у којој полази од теорије да је заједнички именитељ за кореографе и плесаче који трансформишу празан простор у кинетичко-архитектонски простор, управо могућност откривања непознатих друштвених ставова које сви заједно делимо (Martin 1985: 54). То подразумева већ описану релацију индивидуа–колектив, која се остварује у овом процесу од сале до сцене.

Ренди Мартин је три фазе постављања кореографског дела од прве пробе до првог сценског извођења уочио услед личног ангажовања у плесној групи у Њу Јорку (New York). Иако нисам узела лично учешће на терену, ипак сам на основу теренског опсервирања и вишегодишњег искуства у аматеризму могла да подвучем паралелу са фазама које је он изнео у свом раду, а које сам и ја учила на терену, те сам се из тог разлога и одлучила да поглавље „Од сале до сцене” поделим по узору на Мартинове фазе (Martin 1985: 59–70):¹⁷⁷

1. *прва фаза* у постављању дела је теоретско упознавање ансамбла са новим музичко-сценским делом, планирање распореда проба, а затим савладавање покрета по простору;

¹⁷⁷ Студија аутора Ренди Мартина није посвећена ишчитавању, доживљају или разумевању плеса од стране гледаоца, већ од стране плесача, на чему се заснива и моје поглавље „Од сале до сцене”. Мартин тако објашњава и методолошке правце који се остварују у процесу од прве пробе до првог извођења и када се стварају услови за извођење плесног дела.

2. *друга фаза* се односи на инкорпориран покрет у форми/облику музичко-сценског дела – јавља се сатисфакција код плесача током извођења;
3. *трећа фаза* омогућава импровизације у току плеса самих плесача у договору са кореографом и фаза када се дело први пут јавно изводи;

Мартинов текст износи и представља фазе у постављању кореографског дела на макроплану, док се истраживања неких других, на пример, домаћих аутора из области теорије и методике плеса, ⁵⁴ као што смо видели у првом делу рада, усредсређују такође на три фазе, али на микроплану, односно при учењу моторних вештина, што се код поменутог теоретичара Ренди Мартина и мојој поставци у овој студији одиграва у првој фази.

Аутори у области теорије и методике плеса се баве микроцелином у кореографском постављању, и са динамичког гледишта, учење моторних вештина, односно покрет у плесу, постављају у три фазе које се могу схватити и условно, јер их може бити и више, при чему треба нагласити да јасних и прецизних граница између ових фаза нема. Најдетаљније податке о овим фазама изнео је професор Плеса и теорије и Методике плеса ²¹ на Факултету спорта и физичког васпитања у Београду, Драган Јоцић,¹⁷⁸ у својој књизи „Теорија и методика плеса” (Јоцић 2009: 183–187). То су следеће фазе:

- *фаза генерализације* – фаза у којој се покрети карактеришу грубом координацијом;
- *фаза диференцијације* – фаза fine координације у којој долази до исправљања грешака и у којој се јавља потреба диференцијације fine кретне координације;
- *фаза стабилизације* – фаза у којој долази до стабилизације покрета, учвршћивање научених покрета и могућности да се научено кретање изводи у променљивим условима.

Иако је ово подела на фазе за учење моторних вештина, односно кинетике, она се свакако пресликава и на већу форму, учење кореографије народних игара у процесу од сале

¹⁷⁸ Драган Јоцић је професор у пензији. Свој радни век је провео као професор на предметима Плес и теорија и Методика плеса на Факултету за спорт и физичко васпитање. Већину својих научно-истраживачких радова усмерио је на истраживање плеса из угла морфолошког, моторичког, когнитивног и конативног статуса.

до сцене. Другим речима, овакве или сличне фазе се спроводе и у традиционалној сценској педагошкој пракси на нашим просторима. Ово поглавље биће тако и конципирано по фазама и према томе шта се све унутар једне фазе обрађује на основу студије случаја (колико је музика битна за учење кореографије, учење и вежбање кинетике, простора, усклађивање индивидуе у колектив, експресивне димензије, ослобађање играча од „наредби” руководиоца, импровизације и друго). Оно на чему ћу се задржавати у овом делу рада јесте како тече процес памћења на основу исказа мојих саговорника и теренског свакодневног бележења ситуација у радној атмосфери у сали, како прелази из фазе у фазу, и да ли и колико музичка компонента има значајну улогу.

Пре него се упустим у детаљну анализу сваке фазе појединачно, представићу план и програм Ансамбла народних игара и песама „Коло” уопштено, са кратким историјским освртом на методолошки рад ансамбла након оснивања и концепцију једног радног дана из данашње перспективе. Овај кратак историјски додир више је информативног карактера, како би се сагледало да ли постоји континуитет у појединим радним навикама и организацији радног дана Ансамбла „Коло” које су постављене пре више од седамдесет година, што би указало на њен сврсисходан значај у педагошким и методолошким принципима.

2.1. Фазе у процесу од сале до сцене у Ансамблу „Коло” некад и сад

У овом делу рада пружићу приказ методолошког рада кроз дијахронијску призму, са акцентом на организацију радног дана Ансамбла „Коло” некада и организацију радног дана из данашње перспективе.

² *Влада НР Србије на предлог Министарства просвете донела је одлуку да се оснује ансамбл народних игара НР Србије. Ово је први ансамбл у нашој земљи. Ансамбл ће одмах почети са радом како би његово излажење пред публику било 1. маја. Стални ансамбл народних игара Србије неговаће игре свих народа. При ансамблу радиће школа за фолклор коју ће посећивати чланови ансамбла. Посетиоци ће поред фолклора учити*

у школи глуми, балет, историју музике и друго. Они ће се у овој школи оспособити за наставнике фолклорних одсека који ће се основати по свим музичким школама у земљи. Београд 1948 (Каталог 2008: 6).

Млади људи који су углавном раније били чланови разних аматерских КУД-ова, у којима су стекли и прва сазнања о народним играма (Skovran 1964: 435), желели су да постану чланови професионалних ансамбала Југославије. Велики број њих је дошао из различитих средина. Стога се јавила потреба за креирањем јасне и прецизне методе рада у Ансамблу народних игара и песама „Коло“, која ће бити основ за даљи рад. Основни садржај ² био је подизање опште играчке културе чланова, развијање смисла за хармонију и лепоту покрета, става, држања и кретања, а нарочито упознавање са играчком техником и стиливима народних игара, као и постизање опште уједначености и јединства целе групе. Исто тако, пажња је посвећена и вокалном усавршавању чланова (Skovran 1964: 435). Из тог разлога основана је једногодишња школа за чланове при Државном ансамблу.¹⁷⁹

Запослени су долазили на посао у 8 часова ујутру. Први час био је из Гимнастике и пластике, који им је у почетку држала Мага Магазиновић, а касније Соња Дојчиновић.¹⁸⁰ Час је трајао четрдесет и пет минута. Након тога следила је пауза, а затим увежбавање програма који се изводио на сцени. Играчи су били подељени у три групе: ниска, средња и висока екипа.¹⁸¹

Након увежбавања извођачког репертоара, по данима у вечерњим часовима су се смењивала предавања из разних предмета. Неки од тих предмета су били етнологија и обичаји тадашње Југославије, које је држао професор Филозофског факултета у Београду,

¹⁷⁹ Прва школа слична овом концепту је основана 10. новембра 1910. године у Београду под управитељством Маге Магазиновић и Зоре Прице. Била је то уметничка школа „Школа за Ритмику и Пластику“, за естетичко васпитање у којој су биле заступљене области музика, игра, глума и говор. Школа је настала са идејом да се тадашњем школству учини подстрек: да естетичко васпитање дође до свог права, права равноправног васпитног чиниоца са интелектуалним у нашим школама тада (Magazinović 2000: 285).

¹⁸⁰ Приликом описивања радног дана у Ансамблу „Коло“, саговорница Живка Грбић, играчица „Кола“ од 1952. године, напоменула је да је први час био гимнастика и пластика, а сама Десанка Ђорђевић истакла је да је то предавање држала Мага Магазиновић. На основу доступне литературе и познавања рада Маге Магазиновић, претпостављам да је тај предмет држала Мага Магазиновић, која се у то време једино бавила пластиком (Magazinović 2000).

¹⁸¹ Међу ниском поставом у то време издвојили су се Бора Јововић, Братислав Бата Грбић и Миодраг Деспотовић Цига. Према сведочењу саговорника (Живка Грбић и Никола Рацков), спретнији играчи су били они који су играли у ниској екипи (Красин, Бајић Стојиљковић 2014).

Мирко Барјактаровић. Мага Магазиновић је у прво време предавала Гимнастику и пластику, а потом и Историју игре. Балет, а касније и Гимнастику и пластику предавала је Соња Дојчиновић, професорка балета у Балетској школи „Лујо Давичо”. Милета Јакшић је предавао Историју музике, док је Жарко Милановић, тадашњи руководилац Народног оркестра Радио Београда и руководилац оркестра Ансамбла „Коло”, био задужен да играче обучи основним законитостима музичке теорије кроз предмет Солфеђо. Оливера Младеновић – етнолог, и Агата Жиц – кореограф, училе су их народним играма које су сакупљале на терену, преносећи им своја искуства и технике сакупљања теренске грађе. Поред тога, имали су часове страних језика, енглеског и немачког, као и обучавање за хорско певање које је држао Боровоје Пашћан, диригент. Обавезе су завршавали у 13 часова. Школа је трајала годину дана, а након што су вишемесечне турнеје постале учестале, школа је прекинула са радом.¹⁸²

Данас, након више од седамдесет година континуираног рада Ансамбла народних игара и песама „Коло”, концепт рада и радног времена је сличан првобитном, с тим што школа која је постојала при самом оснивању ансамбла више не постоји. Запослени не иду на вечерња теоретска предавања, већ то градиво савладавају кроз приправнички стаж у трајању од шест месеци. Да је тако, сведоче и искази неких старијих чланова:

Систем рада и пробе се не разликују много некад и сад, јер увек је било пуно концерата и није било времена да се посвећује пажња неком одређеном сегменту рада (А. К.).

Радно време данас у Ансамблу „Коло” организовано је у неколико часова у трајању од по 45 минута. Са радом у сали, играчи, корепетитор и руководилац почињу у 10 часова и завршавају у 14 часова. Пре неколико година, радно време је почињало сат времена раније (9 часова) али се показало као неефикасно, јер се тело према сведочењима играча још није „пробудило”, и није спремно за рад, чак и поред загревања.

¹⁸² Упоредјујући податке које су Десанка Ђорђевић и Живка Грбић изнеле у разговору обављеног како би се прикупила грађа за монографију „Десанка Деса Ђорђевић” (2010–2011. године), може се претпоставити да је школа трајала годину дана и да су је похађали сви нови чланови који дођу у Ансамбл „Коло”. На тај начин су се теоретски образовали на пољу народног стваралаштва и, самим тим, били у могућности да боље и ближе доживе народну игру коју ће пренети на сцену.

Технички услови у којима ансамбл данас ради није значајно измењен у односу на почетак 1948. године.

Сала у коју су чланови долазили на посао током мог теренског рада, налази се у центру за културу „Влада Дивљан” у Београду. Веома је пространа и велика, правоугаоног облика. Један зид целом својом дужином према којем су играчи окренути лицем приликом рада је у огледалу. Тај зид заузима централно место у реализацији радног дана, јер он представља имагинарну публику према којој су окренути извођачи, даје слику сваком од њих појединачно о њиховом покрету и ставу тела, без обзира на то да ли је руководилац играча присутан или не, могућност упоређивања њих самих са осталим члановима ансамбла. Зид у огледалу има значајну улогу и у кореографском смислу, јер играчи могу да уоче да ли су направили правилну формацију која се захтева од њих у кореографији, где су позиционирани у сали као појединци и као колектив, односно где ће бити позиционирани на сцени. Тако, огледало у сали је и модел сцене на којој се изводи кореографско дело. Нешто попут циља којем тежи, и метафоричка и педагошка сцена на којој играч доноси његово остварење у играчком идеалу, и кроз који мора проћи. Модел на којем се ангажује „социјално културна изградња идеалне слике”, рефлектована као повратна информација играчима током њиховог тренажног процеса (Sadono 1999: 165). Међутим, један саговорник на терену, старији играч ансамбла у разговору је сам покренуо тему постојања огледала и изнео да, по његовом мишљењу, огледало губи своју сврху постојања из данашње перцепције играча:

Ја бих огледала дозвољавао у чишћењу корака, да видиш шта радиш у односу на остале, нисте скочили исто, нису ноге под 90 степени свима. Огледало не служи да се гледам како сам леп и како добро изгледам, што се данас дешава, све више на том индивидуалном плану. Услед тенденције за силним 'селфијима' жене имају фронтално кретање у кореографији, бочно у односу на огледало, и примећује им се глава како гледа у десно, односно гледају се какве су. Тако да, огледала колико су добра, толико су и лоша, ако се и њима не посвети пажња у едукативном смислу. Није поента да сам себе тумачиш у огледалу, јер никад нећеш рећи себи: лош сам, већ овај други не ваља (В. С.)

Сала је поред огледала опремљена клупама и столицама, које су постављене уза зид сале, на којима већина чланова седи и гледа колеге док вежбају кореографију одређену за високу или ниску поставку, справама за истезање на зиду, рипстолом (шведске мердевине), гредом и неколико струњача. У углу се налази концертни клавир који се врло ретко користи, повремено само на часовима певања. Природне светлости нема много, јер су прозори изузетно мали за тако велики простор. Чланови често доносе своја приватна „помагала” за истезање тела, па њихова торба за посао изгледа као да су кренули на спортски тренинг, и то већином код мушке популације.

Играчи имају своје одвојене свлачионице, мушку и женску, које се налазе одмах испред сале и оне поред тога што служе за пресвлачење, некада им користе и за одмор у паузама док чекају да друге колеге заврше рад на кореографијама у сали, уколико се ради по групама, „висока” и „ниска”. У тој просторији чланови могу неометано да разговарају, а да не сметају колегама у сали. Врло сведена и узана просторија њима понекад служи и за психичку припрему пре него што уђу у салу да одиграју соло тачку, или колективну кореографију. То је једна врста и тренинга процеса припремања пред извођење било да се оно одвија у сали, или јавно на сцени, кроз које играчи свакодневно пролазе, и на неки начин вежбају припрему, коцентрацију, фокус и опуштање пред извођење.

Преко пута главне сале налази се једна доста мања али светлија сала, правоугаоног облика. Она такође садржи струњаче, справе за истезање на зиду и једну клупу – греду. Ова сала има цео један дужи зид у огледалу, па ансамблу служи да када је то потребно раде у одвојеним салама паралелно, увежбавају соло наступ пре него што уђу у велику салу, раде индивидуално загревање, али и да се опуштају и разговарају.

Сала у којој ради ансамбл представља веома интимно место у којем је углавном забрањен боравак људима који нису чланови Ансамбла „Коло”. Као што Џил Долан (Jill Dolan) износи, сала у којој плесачи раде је простор жеље и губитка, у којем утеловљење нејасних емоција подстиче упорност интелектуалног испуњења, стање које се може постићи у тренутку. То је ствар жеље (Dolan 2001: 147). Другим речима, у сали се поред процеса учења и вежбања кореографског дела, одвија и процес „живих тела и мисли које долазе у контакт са очекивањем, ишчитавањем других тела, заједничкој анализи, извођењу једних пред другима” (Исто). Сала у којој се ради на кореографији народних игара је место

испуњено мистеријом тренутка и харизме, радозналошћу и чежње, моћно место колектива и приватне жеље, или да употребим већ поменут термин ауторке Хамере, у сали се креира својеврсна „плесна заједница” у виду мале лабораторије (Натера 2011: 1). Често се дешава да чланови у сали имају међусобно надимке, или надимке од руководиоца које су интерног карактера, и која се не користе и пред људима који нису део њиховог колектива. Такође, приликом рада, често се користи и специфичан језик комуникације између руководиоца и чланова и међу члановима. Употребљавају се различите асоцијативне речи за неке играчке обрасце, фигуре, или експресију. То се све одвија како би се играчима обезбедила средина и атмосфера у којој се они осећају слободно да изведу сваки покрет и да га увежбавају до највишег техничког, стилског и експресивног нивоа. Иако су навикли да наступају пред великим аудиторијумом, њихов процес рада је потребно да се одвија у интимној средини. Из наведених разлога, сасвим је јасно зашто није могућ приступ у салу Ансамбла „Коло” лицима која нису ту запослена.

У почетку свог теренског истраживања, прибојавала сам се управо те ситуације да ће бити вештачка атмосфера у сали и да нећу добити праву слику кроз које фазе пролази њихов рад на новој кореографији народних игара. На срећу, на мојој страни је била чињеница да већину њих познајем и приватно, са неким се и дружим, па су се, чини ми се, и остали временом ослободили и навикли на моје свакодневно присуство у сали.

У наредном излагању представићу детаљан рад Ансамбла „Коло”, фазе рада у процесу од сале до сцене, почевши од загревања као припреме пред учење и вежбање кореографија народних игара, а затим данашњу методологију учења и увежбавање кореографија постављену кроз поменуте три фазе према теоретичару Ренди Мартину.

3. Загревање – припрема тела – стање духа и колектива

Загревање није да ја само тело припремим за напор или тачку коју ћу урадити тог дана у некој кореографији. То је нешто где главом и мишљу сви заједно улазимо у то (Б. Д.).

Након ових речи млађег асистента у Ансамблу „Коло” схватила сам да загревање представља веома битан, ако не и најбитнији сегмент у бављењу овом врстом уметности. Позитивне стране загревања су вишеструке: продужава век плесача, одржава се физичка способност и тражени ниво за извођење одређених покрета што се рефлектује на већу безбедност од повреда у плесу, подиже срчани ритам и проток крви, доводи више кисеоника у ангазоване мишиће, што смањује ризик од повреда лигамената, тетива и мишића (Kostić 2001: 524; Reeve 2011: 13), подиже температуру тела, повећава брзину и снагу телесне контракције, дозвољавајући мишићима да се снажније и брже скупљају, при чему постају ефикаснији, помаже плесачима и у припреми главних кинетичких покрета на којима ће се током часа радити, да користе простор или да размене међусобно нека искуства (Reeve 2011: ix).

Загревање чланова Ансамбла „Коло” се реализује на колективном плану. Одевени сви у неку врсту „униформе” (код женског дела ансамбла су хеланке и преко кратке сукње у комбинацији са спортским мајицама, док је код мушког дела ансамбла најзаступљенија тренерка/шортс и мајица) и са патикама или посебним ципелицама за игру у којима се налазе улошци за подизање пета како би се смањила могућност повреде, започињу свој радни дан. Загревање почиње са формалним техничким основама у припреми плеса, односно серији покрета заснованим на балетској техници. Употреба ове технике својствена је руским фолклорним ансамблима који раде по моделу Игора Мојсејева (Igor Moiseyev),¹⁸³ али која је веома блиска и добро прихваћена у земљама које су свој програм и рад структурисале по принципу руског државног Ансамбла „Игор Мојсејев” (Mellish 2013:

¹⁸³ Игор Мојсејев и његови следбеници у Русији укључили су и модификовали балетски курикулум како би био подесив за фолклорне плесаче. Пратећи прву турнеју Ансамбла „Игор Мојсејев” по источној Европи 1945. године, овај модел је прихваћен као ново утемељен у свим професионалним и аматерским ансамблима у већини земаља које су они тада посетили, укључујући Румунију, Србију и друге земље источне Европе (Mellish 2015; Бајић Стојиљковић 2016).

138). Након тога креће сет аеробних вежби које служе за загревање тела, а у комбинацији са тренинзима снаге утиче се на когнитивно функционисање (Весковић 2018: 72), што је у директној спрези са перцепирањем и обрађивањем новог кореографског материјала који се захтева од уметника.

Играчи су распоређени по целој сали, најчешће по неком правилу који су временом сами установили. Старији играчи се налазе у позадини сали, док млађи и волонтери заузимају прве редове испред онога ко их загрева, или руководиоца, јер како кажу млађи, „све очи су упрте у њих”, од тога како изводе покрет, какав им је став тела, до тога како приступају раду и како се понашају у сали. Они су на свакодневној провери, за разлику од старијих чланова.

Док сам посматрала играче током загревања, једнако млађе и старије, и увидевши различит приступ загревању, од тога да пропуштају почетак загревања кашњењем на посао, да ли су фокусирани на вежбе или воде разговор са колегама, какав им је став, односно држање тела, да ли вежбу раде до краја, или из различитих разлога нису у могућности да је ураде, заинтригирао ме је концепт загревања.

Њихова размишљања о загревању током разговора које сам водила са њима, за мене су била изненађујућа. Присутан је био велики број опречних ставова. Од тога да су желели да искажу потпуно неразумевање концепта а и типа загревања, неусаглашени ставови да ли је боље индивидуално или колективно загревање, до тога која је и каква сврха загревања за играча, те сам из тог разлога одлучила да загревању посветим посебно потпоглавље у процесу од сале до сцене.

Загревање – велика празнина стоји у целој тој области, радимо пре подне, а играмо увече. Адаптација организма да би била добра и била од значаја, потребно је да се генералне пробе и пар проба пре генералне, раде у терминима када су концерти. Такмичарска област познаје тај сегмент припреме, јер се тако повећава коцентрација и припрема и може да се очекује већи резултат од екипе. Ми смо у аеробној зони где се ради 60–80% максималне снаге. Сва та припрема доводи да организам буде максимално искоришћен. Ми на концерту морамо да дамо 100%, али конкретно у загревању не. Зна се како се организам загрева, буђење тела, благо

истезање, технички елементи шта ће се радити тог дана, да се благо кроз сегменте уведе организам. Први час, односно загревање би требало да се везује са другим без паузе, јер ове паузе су некорисне. То је нека монотонија. Таман подигнеш температуру тела и онда имаш паузу, па опет играш, то нема никакве логике (В. С.).

У тренутку када сам дошла у ансамбл, колектив се загревао, према њиховим речима, на тзв. спортском типу загревања, који је водила дипломирана професорка физичког васпитања и спорта, Слађана Ракић. Мени, као неком коме је био први дан теренског истраживања, са дугогодишњим претходним опсервацијама загревања у аматерским друштвима, учинило ми се веома занимљиво и другачије, па сам се питала на основу чега су креиране вежбе за загревање народних играча, и да ли су другачије од „већ виђених”.¹⁸⁴ Биле су ту вежбе углавном развијања и јачања тимског духа, трчања уназад, за шта ми је касније једна старија чланица објаснила да се то ради како би имали представу простора који се налази иза њих, јер њима као ансамблу, по њеним речима, фали свест о простору који их окружује. Неки од њих су користили другачију обућу, најчешће патике, док за игру користе своје мекане ципелице, специјално направљене за играче народних игара. Изгледало ми је да ансамбл потпуно ужива, што се из мог личног искуства и доживљаја ретко може видети и осетити на загревању у аматеризму. Ово мишљење је изграђено на основу кратког личног искуства у аматеризму, и искуства мојих колега на практичним вежбама студијског програма Етнокореологије на основним студијама у периоду од 2006. до 2010. године. Времену које је одвојено за загревање смо прилазили као нечему што треба да „одрадим” и ретко ко је од нас видео смисао у томе. Лично сам сматрала да могу да изводим одмах све што се од мене захтевало и да ћу се кроз лаганије кореографије и играчке обрасце загрејати.

Како је време пролазило на мом теренском раду, спортско загревање нисам више видела ниједном за та четири месеца колико сам провела у сали Ансамбла народних игара

¹⁸⁴ Присуствовање оваквом виду загревања, али и коментари у разговорима са мојим казивачима о томе да је фолклор вр [27](#) спорта, навело ме је на то да у рад уврстим и основну литературу теорије и методике плеса која се користи на [Факултету за спорт и физичко васпитање у Београду](#).

и песама „Коло”, а до тог момента две године се спроводио у континуитету. Питала сам своје саговорнике шта мисле о том типу загревања и наишла сам на различита мишљења.

Ја фолклор везујем за спорт и Слађа је доведена од стране професора Копривице, који зна тачно шта нам треба. Слађа познаје анатомију, групу мишића и како се понашају, који трпе напор при игри и зна да нас загреје. Нама брзо пропадају колена услед употребљивости и истрошености. Задња локва нам јако лоше ради и зато нам попуштају колена. Ти мораш да радиш групу свих мишића да би ти држало тело и колена. Жао ми је што више не долази (Б. Р.).

Слађино загревање је било као да загрева спортисту, а ми нисмо спортисти. Нисам радила у пуној снази загревање, јер сам видела да ми не прија и нисам желела да се повредим. Видела сам да након њеног загревања мени су колена хладна, нису спремна за рад. Не може да загрева исто део ансамбла који носи цео програм и онај који није у сталној поставци. Морало је да се води рачуна и о годинама које имамо (А. П.).

Док нисам почела да радим Слађино загревање, нисам знала који део тела и мишић употребљавам. Сада размишљам о томе. Знала је постепено да загреје (М. Л.).

Другог дана мог теренског рада уведена је новина у загревању, која се према сведочењима старијих чланова до тада никад није примењивала. Играчи су подељени у две групе, у две сале, према годинама стажа. Сви који су активни у ансамблу од 2000. године уврстили су се у „млађу” екипу (иако ту има чланова који имају преко четрдесет година), а остали у „старију”. Све је одавало утисак да се у професионалном ансамблу, за разлику од аматерског, веома води рачуна о њиховим телима и годинама старости и стажа, да је пажљиво осмишљен програм и вежбе које се спроводе на загревању.

Старији играчи се сами загревају у другој сали. Њихово тело је утренирано и оно има одређен већ уравнотежен напор који је свакодневан 20 година и више. Да не би дошло до повреда, идемо на то да се њихово тело дозира, јер услед преутренираности ствара се проблем, скупљања вишка млечне киселине што узрокује повреде, услед незгодног положаја тела, истезање лигамената, дискохернија, ахилова пета (Г. М.).

Нама кад даш слободу, ми онда мало претерамо. Сада када се загревамо сами у другој сали ми се излежавамо, нико се не загрева. То је сад по први пут уведено, добили су мир у сали, раде са млађима, ми се тамо зезамо (Б. Ђ.).

Руководилац ансамбла Горан Митровић наставља разговор на ову тему, износећи свој став о стању целокупног ансамбла:

Задња лежа нам је иначе слаба, катастрофална. Сваких 5, 6 година радимо физичко тестирање, што је указало да смо потпуно неутренирани у једну руку и да су нам поједини делови тела потпуно неактивни. Ми имамо такве врсте контракција мишића и промену тежишта тела да је брзински немогуће урадити и прилагодити. Корак је склоп свега, ако имамо разноврсне кораке, долазимо до проблема да загревамо погрешне делове тела, а нисмо припремили мишић за неки корак који изискује другачији рад мишића (Г. М.).

Руководилац ансамбла сматра да је квалитетно и добро осмишљено загревање оно које се базира на класици, односно балетској техници, јер захтева све напоре тела и тачно одређену мишићну групу која је корисна за технички захтевне играчке елементе. Он мисли да присутност и пажња мора да постоји у сали, и у зависности од ње, зависи и брзина усвајања нових вежби. Играчи, ако то не раде, „чине сами себи медвеђу услугу, и онда су им други криви”.

Тог другог дана мог теренског истраживања, загревање је држала старија играчица (Јасна), која није активна чланица у ансамблу на наступима, већ је играчица пред пензијом.¹⁸⁵ Чинило ми се да чланови ипак нису присутни и свесни шта раде током загревања. Пуно је било жамора у сали током овог типа загревања. Осетила сам у једном тренутку као да посматрам загревање неког аматерског друштва. Није било разлике у заинтересованости за загревање. То се показало и треће јутро, када им је асистент руководиоца играча, Бојан Димитријевић, држао загревање. Бојан је завршио студије на Одсеку за кореографију народних игара на Академији музичке, плесне и ликовне уметности у Пловдиву у Бугарској, а план и програм вежби за загревање за ансамбл конципирао је по узору на своје студије. Увео је неке новине у до тада исте вежбе, попут окрета око играчеве осе на сваки други такт, прво за 90 степени, па за 180 степени, па цео круг, да би на осмом такту музике играч дошао у почетну позицију. Већина њих у сали није запамтила комбинације. Неколико њих се чак и окренуло према мени и нашалило на свој рачун, са коментаром „толико о нашој играчкој меморији”. Како сведочи једна чланица, загревање је углавном „класично”, односно конципирано на истим вежбама, без неких новина, који они науче, хтели то или не, напамет и тако „одрађују” загревање.

Загревање у „Колу” није уопште главна тема, а требало би. Ми загревање доживљавамо тако да треба да подигнемо температуру тела. Ако упоредимо загревање у балету, они су развили систем вежбања да све у загревању пролазе, тако да они кад треба да ураде неки покрет после на

¹⁸⁵ Као што сам у једном делу рада поменула, Ансамбл „Коло” је према речима мојих саговорника јако стар ансамбл, што се никада до сада у историји постојања ансамбла није десило. Концерт не могу извести без волонтера и људи који су на привременом уговору, што говори не само о стању ансамбла, већ и о односу државе Републике Србије према овој врсти професије – народни играч Ансамбла народних игара и песама „Коло”. Ситуација у ансамблу није нимало на завидном нивоу. Чланови који имају преко 45 година не могу више у пуној снази да изведу концерт, долазе, ако и дођу, на загревање на почетку радног времена и одлазе кући. Немају остварен услов за пензију, па припадају категорији „играчи на клупи”. С друге стране, велики број младих људи долази сваки дан у Ансамбл „Коло” и труди се, са надом да ће добити бар уговор на одређен период, јер већина њих је плаћена само по концерту, док су остали дани, када се вежба у сали, уче нове кореографије, на волонтерској бази. Репертоар Ансамбла „Коло” није такав да постоје кореографије народних игара које захтевају мање физичког напора и у којима ће се представити зрелост играча, односно неког краја, како би „играчи са клупе” имали посла у сали, као што је то случај са репертоаром националног ансамбла Хрватске „Ладо”, где су старији чланови и те како активни на сцени и у програму. Старији запослени у Ансамблу „Коло” пролазе кроз једну веома тешку психичку и физичку фазу. Постају свесни да њихово тело не може више да изводи програм, услов за пензију немају, а ако нису уметнички руководиоци у културно-уметничким друштвима, они немају шта да раде, њихово тело почиње да се деформише нагло, и како су ми посведочили поједини саговорници, веома млади умиру од срчане болести.

проби, они су га већ прошли на загревању, и на тај начин ојачали те мишиће и тај део тела. Мени нико није објаснио одакле ја да створим те мишиће да бих нешто одиграо. Нико се никад није бавио нама играчима, шта је нама потребно, који мишићи да буду спремни да би се нешто одиграло добро и да не осећамо напор (М. Б.).

Разматрајући потребу и начела женске гимнастике, још давних тридесетих година XX века, Мага Магазиновић износи следећа занимљива становишта које се могу данас употребити за опште загревање без обзира на полну одређеност. Концентрација свести мора се усмерити на групу мишића који вежбу изводе и њихов однос према телу као целини. Нипошто не сме то бити механистички рад појединих делова: руке за себе, глава за себе. При свакој вежби ваља осећати резонанцу у целом телу. Тело се при свакој вежби мора осећати као своје, као оруђе личног доживљавања и изражавања покретом (Магазиновић 1932: 25).

Загревање – мени је малтретирање и после сваког напора мени треба одмор. Мени су јако тешке ноге, уморне су. Први корак ујутру ми је јако тежак. Циљ нам је да се загрејемо, па не играмо срцем, и онда то утиче на мене, да се не препустим том загревању, више га одрађујем. Док се загревам, размишљам само кад ће бити готов час. Знам да је јако битно да се загрејемо, али мислим да је 45 минута превише. Све зависи шта играмо. Али, да се 45 минута загревамо да би играли после 'моравац' је бесмислено (М. Ј.).

Загревање доживљавам као робију. Кад год сам ушла у салу, помислила сам: још колико загревања до пензије? Ја сам увек радила дозирано у оквиру својих могућности. Биоритам ми није исти сваки дан. Увођење тела у процес рада, то је за мене загревање. Сад кад радим, гледам да прођем са људима све групе мишића, док не уђемо у трчање.

Направила сам загревање да се ради 7 минута на ритам 2/4, јер је 7 минута просечна нека наша кореографија уз комбинацију корака. (З. М.).

Ти стално радиш једно те исто, то је јако досадно и очекујем да ме неко мало чачне, променом музике, променом неке вежбе, а то сваки дан исто је утопијско. Музику на загревању не слушам, кад је овако аутистично, напорно је да слушаш валцер сваки дан сат времена. Код Андрије је било другачије, тражио је од корепетитора да свира на пример нешто од Џеја, да се мало унесе атмосфера (В. К.)

Неколико њих је навело улогу корепетитора на загревању, који доприноси потпуном искључивању играча од загревања и слушања музике током вежби. Уколико корепетитор промени свој репертоар и редослед музичких нумера, свира, како каже један од саговорника, по својој или њиховој вољи, да могу и да запевају у току загревања, дан за рад почиње сасвим другачије. Неки поред тога што не слушају корепетицију јер је иста већ годинама, сматрају да је и непотребна, јер неко не може на такт да стигне да уради вежбу.

Смета ми корепетитор јер је технички непрецизан. Сваки пут слушам исту мелодију на загревању док вежбамо и престао сам да га слушам, јер имам осећај да он то одрађује. На задату вежбу у балету морају да се свирају различите мелодије и то те тера да размишљаш и да будеш укључен. Ако радимо седам дана исте вежбе, на исту мелодију, ја се искључујем. Другачије би било да се задају друге вежбе на различиту мелодију, мени би мозак морао да ради. За играче је јако важно да не постане све рутина. Музика те покреће, може да те пробуди ако ти није дан, ако си уморан. Код нас на загревању ти је као на свадби, кад улазе гости, па 'цигу-лигу' нико тај оркестар и не слуша шта свира (М. Б.)

Узимајући у обзир све изнете ставове својих саговорника, ⁵³ поставља се једно веома значајно питање. Да ли је могуће осмислити загревање које ће колективу од преко шездесет чланова, различите старосне доби, пола, претходно стеченог искуства, личних

афинитета и потреба, одговарати? Чини ми се да је одговор сличан проналаску једне универзалне дидактичке методе при учењу плеса у теоријском смислу. Док једни сматрају да је загревање на техници класичног балета добро и корисно, други су против тога, јер те покрете не препознају, као што ни терминологију не разумеју, већ гледају шта други раде, уколико не виде вољу загревања, па опонашају вежбу. То свакако не води неком добром резултату, већ принципу „одрађивања” вежби, јер нису освешћени шта треба да раде. Спортско загревање, колико прија једном делу ансамбла, толико је други део против, а „класично” загревање које се спроводи и у аматеризму је очигледно неиновативно, не држи пажњу и утиче на то да се загревање ради по принципу аутоматизма.

Телесне вежбе у класичном балету имају систем, спортисти имају систем како тренирају. Зашто народни плесачи, који подједнако професионално тренирају своје тело сваки дан, немају осмишљено систематско загревање које ће одговарати њиховим потребама? Да ли је у питању свест играча или можда колективно незадовољство које влада у овој уметности, јер су у великом систему невидљиви као уметници и свесни небриге за њих и њихов рад, почевши од тога да је радни век нерегулисан законом? Свакако, овом питању је потребно посветити пажњу, јер загревање, што је и већина мојих саговорника свесна, треба да игра веома битну улогу.

У мом теренском истраживању, и за потребе овог рада, загревање је било значајно у смислу његове концепције. Да ли се пажња посвећује загревању тела по неким стандарним прописима, од главе до пете? Да ли се ради приликом загревања на захтевнијим техничким кореографским елементима, како би се креирала мишићна меморија код играча за нове кореографије које се постављају на репертоар за јавно извођење, а која индиректно има удела у формирању концепта кореографска меморија? То значи, да уколико је, према речима мојих саговорника, тело запамтило какав напор треба да произведе и вежба га сваки дан кроз час загревања, а потом и у вежбању кореографије, покрет ће бити сигурнији, играчи ће га природно изводити и препустиће се извођењу кореографског дела као уметничком доживљају који се остварује на самом крају процеса од сале до сцене.

4. Увод у студију случаја кореографије народне игре „Невестинско”

Последњи сегмент овог дела рада представља приказ студије случаја који ће илустративно приказати и појаснити концепт *кореографска меморија*. У жељи да представим сваку фазу у учењу, вежбању и извођењу једне кореографије народне игре, тако сам и свој теренски рад конципирала као и методе теренског истраживања – методу свакодневне опсервације у трајању од четири месеца, 2018. године, и методу индивидуалног полуструктурисаног интервјуа који сам спроводила са својим саговорницима сваког дана након завршеног радног времена, а неретко и током пауза у ходнику. Кроз приказ студије случаја у овом делу рада, представићу теоријске приказе у пракси, колико се и како спроводе, који фактори утичу на то, али и оно најважније, шта се дешава у плесном колективу на индивидуалном и колективном плану.



VIII ПРВА ФАЗА (ко, где, шта?)

Много је лакше када се поред показног, објасни и причом шта треба да се изведе. Учење и начин како се учи! Не видимо сви исте ствари исто. Демонстрација ако се не објасни, или бар део, или нешто што је проблематично, може бити проблем. Не могу увек људи да схвате и опонашају покрет и да уђу у суштину тога. Када учим неког, ја му бројим корак, јер сваки елемент има своје ритмичко трајање, наглашавање на одређени део такта. Када игра није у симетрији са мелодијом, најбоље је да се броји. Људи, бар из мог искуства најлакше/најбрже науче када им разбројите на њене саставне делове игру (М. В.).

Изложени коментар мог саговорника описује начин на који би, према речима већине саговорника у Ансамблу „Коло”, требало да се приступа учењу нове кореографије народних игара. Дакле, прва фаза рада у сали најчешће подразумева показивање и учење играчких образаца и њихово увежбавање.

Прва фаза може трајати неколико проба, а и неколико недеља и месеци. То зависи од много тога – структуре колектива који учи нов кореографски материјал, претходно стеченог знања, искуства, односно експертизе, формалног и неформалног образовања у различитим плесним правцима, музичких способности, тежине новог кореографског дела које треба да се савлада, темпа и ритма који морају да се постигну у извођењу плесних образаца, полне структуре и године живота.

У овом делу, у којем говорим о првој фази учења нове кореографије, кореографски покрет посматрам кроз услове који се остварују у фази у којој су играчи, како каже теоретичар Ренди Мартин, у почетку само рецепијенти кореографских команди (Martin 1985: 56). Прва етапа у овој фази формирања моторне навике, која претходи самом покушају извршења неког кинетичког материјала, састоји се у стварању јасне менталне представе о моторној радњи (кретању), односно имагинацији покрета и њеном првом покушају у имитацији а потом и прве репетиције.

Првобитна визуелна слика плесног моторног задатка после демонстрације и објашњења руководица изазива и разне емоционално-вољне појаве код плесача. То може да буде осећај дивљења због лакоће, лепоте и елеганције са којом је руководилац демонстрирао моторни задатак, осећање уверености или сумње у могућност да они сами исто тако изведу моторни задатак или осећање нестрпљења да се што пре покуша извођење задатка (Јоцић 2009: 185). Ово поглавље је подељено на учење одређених димензија у плесу, односно кореографији народних игара, и опажању других њених елемената.

1. Учење новог кореографског материјала

Све је почело непуних месец дана (18. априла 2018. године) пре одржавања годишњег концерта поводом обележавања 70 година рада Ансамбла народних игара и песама „Коло” у позоришту „Мадленијанум” у Земуну. Радни дан почиње сасвим уобичајено. Већина чланова ансамбла стиже неких петнаестак минута пре почетка радног времена (09.45) да се распреди у својим свлачионицама, поразговара са колегама, или како кажу, „усредсреде” на посао и забораве на проблеме у свом животу, уколико их има, јер како је већина њих посведочила, када уђу у салу, постају други лик и нека друга особа. Салу доживљавају као врсту сцене, у којој су посвећени послу и уметности којом се баве.

Први час по плану је био загревање, а затим рад и подсећање на кореографију „Игре из околине Београда”, кореографа Горана Митровића, који је у том периоду и руководилац ансамбла. На трећем часу од 45 минута мушка и женска екипа се одвојила у две сале и почиње рад на кореографији „Невестинско”. Кореографија представља потпуно нов кореографски материјал за млађе чланице, које чине већину женског ансамбла. Та непознаница се рефлектује на познавање и препознавање најпре играчких образаца који се јављају у овој кореографији (кинетичка димензија), просторна решења у виду тзв. „кореографских слика” (просторна димензија), стилско обележје традиционалне играчке праксе Македоније којом је потребно извести кинетичку димензију (експресивна димензија), као и непознавање мелодијских фраза (музичка димензија) и ритмичких координата играчког и музичког обрасца (временска димензија). У другој, великој сали, остају мушкарци да раде на подсећању кореографије „Комитска игра” или тек учењу које

се највише односи на просторну позицију у сали, коју млађи играчи нису имали прилику да савладају. С обзиром на то да се постављање обе кореографије дешавало истовремено, одлучила сам да испратим почетак процеса за кореографију „Невестинско”, јер је ту био много већи број чланова ансамбла за које је ова кореографија била потпуно нова.

Одвајање по групама и по салама потврдило је да мала сала, у којој су се налазиле девојке, има заиста утилитарну функцију. Укупан број чланица које су требале да уче кореографију „Невестинско” је био преко двадесет, док је мушкараца било око десетак који су се подсећали кореографије „Комитске игре”. Дакле, одлазак у мању салу скоро дупло већег броја чланица ансамбла указује да у том тренутку мања сала има функцију сале за учење и вежбање, а велика сала неку врсту улоге сцене, односно представљање наученог пред руководиоцем ансамбла.¹⁸⁶ Недостатак довољног простора за кретање у кореографији представљало је веома стресну и напорну ситуацију, посебно за млађе чланице које први пут виде играчки образац.

1.1. Прва етапа – визуелна представа

Прва етапа учења покрета одвија се по принципу стварања менталне представе о покрету, укључујући до тада изграђену мрежу когнитивног знања, засновану на искуству. Затим, утеловљеног играчког знања у народним играма, познавању структуре играчких образаца одређене етнокореолошке области (у овом случају је то играчка традиција Македоније). Овај сам почетак и брзину схватања структуре играчког обрасца захтева претходно изграђено декларативно знање (чињенично знање), које се у овом тренутку, код старијих чланица опозива у сећање, а код нових чланица се тек конституише и ствара за будућа учења.

У следећих неколико редова дајем детаљан приказ како је изгледала методологија постављања првог играчког обрасца у кореографији „Невестинско” која се затим наставила и на друге играчке обрасце у кореографији.

¹⁸⁶ Иако је у овом примеру, мушки део ансамбла остао у великој сали да се подсети и да ради на подсећању кореографије „Комитске игре”, она за њих није имала улогу „сцене” где треба да се прикаже оно што се научило претходног часа.

Девојке су постављене у полукруг и асистенткиња руководиоца ансамбла, Зорана Митровић (једна од старијих чланица у ансамблу), заузима став испред девојака, окренута њима леђима и показује први играчки образац од којих се састоји кореографија, методом „на бројање”. Зорана је лицем окренута према огледалу. После демонстрације која траје неколико секунди, следи Зоранино објашњење само појединих структуралних елемената играчког обрасца, тако што их ритмички разбраја на кораке (елементе). Млађим девојкама (ту се уврставају и девојке које су у ансамблу више од десет година) се одмах након првог показивања скреће пажња на тежак елемент који се налази у том играчком обрасцу. То је и најтежи елемент у кореографији, а реализује се као издржај тела на једној нози, који се, како каже Зорана најбоље осећа, ако се прати музичка пратња. Међутим, прави доживљај музичке пратње девојкама није био обезбеђен у овом часу учења, али ни наредних часова, јер како је већ описано у поглављу „Плес и музика”, пробе оркестра и играча се одвијају у одвојеним салама, и заједно раде на кореографији дан пред наступ. Учење у првој фази се одвијало уз корепетитора на хармоници.¹⁸⁷ Прво показивање играчког обрасца Зорана је изводила без музичке пратње, односно само „на бројање”. Ова етапа овако реализована у сали представља етапу визуелизације међу чланицама ансамбла.

1.2. Друга етапа – имитација

⁴⁵ С обзиром на то да су чланице у претходној етапи добиле од информација само ритмичко разбрајање играчког обрасца, могућност играча да оскудне визуелне или вербалне информације трансформишу у високо квалитетно извођење покрета је велики потенцијал за научна истраживања. Значајна алатка постоји у испитивању почетника и професионалаца да би дошли до одговора како уче комплексне покрете, како их памте и репродукују. Не само за научнике, пажљива мерења плесачевих понашања и вештина која се репрезентују на неуролошком нивоу додатно осветљавају питање како је људско тело у

¹⁸⁷ Корепетитор у дословном преводу значи онај који помаже ђацима при учењу, преслишавалац задатака, увежбавач оперских хорова и певача (Вујаклија 2007: 454). У овом контексту, корепетитор помаже играчима при учењу и вежбању кинетичке, просторне, експресивне, временске димензије и упознаје их са основним мелодијским фразама, музичком димензијом у овој кореографији народних игара.

могућности да учи и изводи тако комплексне покрете са лимитираним информацијама (Cross 2010: 181).

Први играчки образац асистенткиња руководиоца играча је поновила још једном „на бројање”, али сада и уз музичку пратњу хармонике и тапана који се прилагођавају ансамбловом темпу извођења. Девојке покушавају први пут да изведу замишљену слику о играчком обрасцу, односно да уз заједничко извођење са Зораном имитирају њену репродукцију играчког обрасца, што чини другу етапу у учењу играчког обрасца – имитацију.

Како је изгледао први покушај изведбе код млађих чланица ансамбла, могла бих описати једном речју – неспретно, посебно код чланица које први пут то виде и изводе, али и код старијих чланица које тај играчки образац нису изводиле више од десет година. Прелаз са чисте визуелне слике покрета на визуелно моторну чини да девојке теже сопственим покретима да имитирају замишљену слику коју су у својој глави формирале после демонстрације. У њиховим главама почео је да се одвија један нови процес обраде спољашњих информација, који подразумева фокус на другачију позицију тела, у којој нису у свакодневном третману, одржавање равнотеже на једној нози, ново коришћење удова, и другачије групе мишића, а све су то морале да ускладе на ритам музике и играчког обрасца. Веома сличну ситуацију описао је и антрополог Грег Даунеј у својој књизи „Learning Sarcoida”, која се односи на нове ученике. Својим сведочењима придружујем и њихова (иако моје чланице нису потпуно нове, али јесу по питању кинетичког материјала): „Нови полазници прате инструкције са задршком, наизглед потпуно супротно са својим телом, понекад несвесни да се налазе у погрешној позицији. Боре се да контролишу више делова свог тела одједном. Или су фокусирани на само један део у тренутку, покушавајући да ухвате најзначајније елементе у захтевним моментима” (Downey 2005: 27). Да је тако, потврдила ми је млађа чланица, која је две године у ансамблу, и коју сам одмах у паузи, када је то било могуће, питала за прве утиске које је стекла у процесу учења кореографије:

Осећам се као куче у лифту. Тешко ми је, јер је никад нисам видела. Видела сам Танец, али то је другачије. Кад су стали да показују кораке, заборавили су на нас млађе. Не знам ни како иде тај корак, а рекли су нам само 'идемо', а ја не знам ни да ли крећем левом или десном ногом, где је

окрет. Морам да размишљам о позицији своје руке, која ми је уз тело, а друга ми је код колегинице, па да не сметам њој. Фокусирана на корак, не могу да испратим шта радим са рукама (М. Л.).

У теорији и методици плеса практично извођење плесног моторног задатка у првом покушају формирања те моторне вештине одликује се одсуством потребне координације покрета. Карактеристично је много сувишних покрета приликом извођења плесног моторног стереотипа који ученик треба да научи. Покрети су непрецизни, често са амплитудама које су знатно веће него што је то потребно, што се најчешће јавља код плесача почетника, али не и код професионалаца, са неодговарајућим мишићним напрезањем, нарочито оних мишићних група који не учествују непосредно у реализацији плесног задатка који је предмет учења (Јоцић 2009: 185). Оно што сам код појединих млађих девојака приметила јесте блага укоченост доњих екстремитета приликом кретања. Неке од њих које су у Ансамблу „Коло” више година, ноге у коленима су могла бих рећи, у појединим играчким сегментима оштрије и више савијале у односу на старије чланице којима је овај час представљао подсећање заборављених кореографских елемената. Са друге стране, млађе девојке које су у ансамблу две или три године своје покрете су изводиле сведено и врло близу пода, што је изгледало као „опипавање” играчког обрасца и простора који треба да се изведе. У појединим плесним системима школовања, конкретно у Енглеској, то се зове „маркирање фраза” које обезбеђује конструкцију у менталној пројекцији и детаљнију структуру покрета. То је део и интерактивне стратегије која побољшава процес учења. Маркирањем, плесачи користе њихова тела да продру дубље у суштину покрета што не би било могуће само менталном стимулацијом (Kirsh 2011). Ипак, једна од млађих играчица ми је у разговору рекла: „Крећем се тек толико да им не сметам” (Т. Г.).

Општи утисак је био блага грчевитост (тоничност) у извођењу играчког обрасца нове кореографије. То се у овом случају одвијало и услед превелике жеље да савладају што пре кореографски материјал, јер од тога зависи да ли ће заиграти нову кореографију „Невестинско” на сцени или не, што су ми касније и потврдиле у разговорима.

Прилика која је пружена млађим чланицама да буду на једнакој „линији” са старијим чланицама се ретко пружа у ансамблу. Углавном је приступ сличан као и у

културно-уметничким друштвима, а то је: млађи чланови чекају да се неко не појави на проби/послу, оде на боловање, или код женске популације, оде на трудничко и породилјско боловање, како би их млађе играчице замениле и „ушле” у екипу за извођење кореографије народних игара. Овакав приступ није својствен само српској фолклорној пракси, већ о њему пише и Лиз Мелиш у румунској фолклорној пракси, указујући на потпуно исту ситуацију – млађи чланови гледају пробе старијих чланова, играју у другом полукругу, уче кореографије и извођачки репертоар, питају старије за савет (Mellish 2013: 77) и чекају свој тренутак „провере” пред руководиоцем и целим ансамблом.¹⁸⁸ Нахачевски (Nahachewsky 2012: 149) коментарише да ће у појединим случајевима млађи плесачи провести многе године вежбајући пре него буду препознати као извођачи.

Начин на који чланице приступају учењу и реализују учење новог кореографског материјала може указивати и на сигурност у себе као професионалног играча, која се свакако гради годинама искуства у сали и на сцени. Често се код чланова може чути изрека: „Три године си нов играч, тек онда постајеш сигуран у све што изводиш”. Тај период Жана и Етјан називају „легитимна периферна партиципација” (1991). У том периоду се нови ученици, односно играчи, налазе док уче репертоар и зато су легитимни, а термин „периферија” указује на то да још увек нису постали пуноправни чланови за извођење репертоара на сцени. Млађе чланице су свесне да су све очи упрте у њих, почев од руководиоца и његових асистената, преко старијих чланова. Свесне да им није обезбеђено сигурно место у извођењу кореографије, од чега им често зависи и да ли ће им се продужити њихов уговор у ансамблу, утиче и на то да „обазриво” и „стидљиво” изводе сваки нови покрет. Овде се не узима у разматрање њихово претходно стечено играчко искуство, које би можда требало да им обезбеди „гипкост” извођења играчког обрасца и у првом покушају. Знање које имају „уписано” у телу не долази до изражаја у првом тренутку.

¹⁸⁸ Није редак случај да млађи чланови коју су на приправничком стажу од шест месеци у Ансамблу „Коло” не добију прилику да заиграју са целим ансамблом, због процене руководиоца играча да није спреман физички и психички да се придружи колективу за јавно извођење. Услед тога, неколицина њих самоиницијативно после тог периода напушта ансамбл. Или, ако и добију прилику да заиграју на сцени са старијим колегама, то је у виду аудиције и једне кореографије, најчешће са великим бројем играча, тзв. „масовне” кореографије (кореографија „Шопске игре”) и тада се процењује њихово извођење, техника, стил, став, експресија и облачење ношње. Сваке године Ансамбл „Коло” прима највише десет играча за приправнички стаж, након чега, по статистичким подацима у протеклих десет година, остају три до четири играча којима се пружа прилика да наставе рад у Ансамблу „Коло”.

Тренутак првог покушаја извођења играчког обрасца подсетио ме је и на опис играча на који сам наишла читајући текст Ренди Мартина, који каже „плесачи започињу процес вежбања са свешћу да ће се њихово тело наћи у несвакидашњем третману. У већини момената, то доноси бол, инвалидитет на неки начин, опасност, то тело осећа али се не мисли много о томе. Притом, сваки покрет је ограничен, командован, усмерен, социјализован, кореографисан и компонован у смислу да се сваки покрет тела ишчитава као знак (пол, старост, класа)” (Martin 1985: 58).¹⁸⁹

1.3. Трећа етапа – репетиција

Трећа и последња етапа учења једног играчког обрасца је подразумевала извођење покрета у сали само уз музичку пратњу, која суштински замењује глас асистента, односно бројање комбинације покрета/елемената у прве две етапе показивања играчког обрасца. Ова етапа представља неки вид репетиције онога што су чланице визуализовале и имитирале у претходне две етапе.

Када су девојке прошле једно посматрање извођења играчког обрасца, и након што су га два пута извеле, уследила је Зоранина прича колико пута се понавља иста комбинација играчког обрасца, а потом је почела да се учи просторна димензија тог играчког обрасца, путања кретања девојака у кореографији и формирање тзв. „кореографских слика”. Затим су девојке веома брзо са Зораном прешле на следећу, нову комбинацију играчких образаца.

У часу који је трајао 45 минута Зорана је требала да научи млађе девојке све играчке обрасце који се појављују у кореографији „Невестиснко”, а да се старије чланице подсети кинетичке и просторне димензије. Није било лако, али ни изводљиво да за тако кратак временски период девојке добију слику о целој кореографији, иако кореографија што се тиче разноврсности играчких образаца, није била захтевна.¹⁹⁰ Времена за увежбавање кинетичког материјала је такође било недовољно. Овај први час од 45 минута био је више

¹⁸⁹ О болу који помиње теоретичар Ренди Мартин, а односи се на физички бол у промени и уједначавању става тела и једнаког стилског извођења, детаљније је било речи у потпоглављу „Учење експресивне плесне димензије” у првом делу рада.

¹⁹⁰ Специфичност ове кореографије јесте што је изграђена из три играчка обрасца, који више личе по својој структури на мотиве, и уз помоћ којих се ради на градијацији кореографије у смислу темпа игра и музике, промени кореографских слика.

информативног карактера за млађе девојке да добију идеју, односно менталну представу стекну о тежини и техници играчких образаца које треба да изведу, путањи по којој се крећу, кореографским сликама, колико су честе и да ли су захтевне, док је за старије чланице служио за подсећање и враћање кореографије „Невестинско”, да употребим речи свог саговорника, у „реално стање”.

О просторној композицији девојке нису добиле најјаснију слику где и како треба да се крећу, већ су млађе девојке пратиле старије шта раде и памтиле њихове позиције. Ово није случај само за кореографију „Невестинско”, већ се о простору мало говори и јако мало ради на ту тему не само у професионалном већ и у аматерским ансамблима, према сведочењима чланова који су потекли из аматерских друштава.

Кореографи махом објашњавају, у смислу – дођеш из тачке А у тачку Б, па у тачку Ц, и то је то. Нико нам не објашњава поенту те кретање и зашто и како да стигнемо до ње, већ смо ограничени временом и по аутоматизму радимо. Нико ти не објасни шта је он желео том сликом, шта она то значи, не у драмском смислу, него шта је желео сваким покретом да ради, јер се много боље запамти. Нпр. када жене иду напред је можда врхунац кореографије и њихово прелажење простора мора да буде најупечатљивије, и то би се запамтило и урезало у мозак. Ако ми кажеш, сад идеш овамо, О. К., ја ћу то урадити, али не знам зашто сам се преместио. Овде не знам ни како треба неки климакс да донесем. То много зависи од педагога који ће после да интерпретира кореографију. (М. Б.).

Ја сам увек на крају и морам да размишљам куда се крећем по простору, али неће свако, већ се воде тиме ко га где повуче. Мало нам фали 'играчке интелигенције', ниси сам, мораиш да знаш у свакој слици где се налазиш, како ћеш да доведеш себе у ту просторну позицију, не може један да те вуче. Ако ја извлачим полукруг, играч/играчица до мене мора да размишља куда иде за мном и где ће стати, да та слика буде лепа после (Б. Р.).

Девојке су у ове три етапе добиле информације о томе како изгледа један играчки образац, које су свесно усвајале, односно градиле декларативно знање што је важило за млађе чланице (свесно размишљале о томе шта треба да ураде). Старије чланице су овом показивању приступиле из угла подсећања на нивоу процедуралног знања, подсећале су се материјала који је некада био научен и остао у фрагментима забележен у дуготрајној меморији као део процедуралног знања који се не може вербализовати и који је некад био аутоматизован.¹⁹¹

2. Атмосфера у сали и прво извођење наученог кореографског материјала

Почео је и четврти, последњи час овог радног дана. С обзиром на то да услед недостатка времена девојке нису стигле да прођу све играчке обрасце из целе кореографије још неколико пута, била сам веома заинтересована како ће то изгледати, и како је замишљено да се изведе на следећем часу, последњем у великој сали.

По експресији лица и међусобним погледима који су се размењивали у сали чини ми се да млађе чланице нису сигурне шта их чека све у кореографији и збуњеност се огледала на њиховим лицима. У паузи која је била пет минута између трећег и четвртог часа млађе девојке нису много питале старије чланице да им понове играчке обрасце. Нису имале времена ни самостално да их „прођу” негде у углу сале, како то обично раде, према њиховим сведочењима, пре него што почне час на којем треба да покажу шта су научиле.

Слика у сали на другом часу код млађих девојака била је још тежа него на првом часу. Руке девојака су морале да буду фиксиране у простору у којем се иначе тако не налазе, те сам запазила додатно грчевито држање међу њима за шаке и у савијеним лактовима **са једне стране и** испруженим рукама **са друге стране** (где је ретко **која** образовала правилно испружену руку до грудног коша друге девојке). Руке су им дрхтале, дрхтало им је цело тело, услед тог грчевитог и затегнутог држања при подизању тела на једној нози и његовом

¹⁹¹ Старије чланице Ансамбла кореографију народне игре „Невестинско” нису изводиле више од десет година, те сам из тог разлога указала на то да је њихова дуготрајна меморија, односно кореографска меморија у овој фази била представљена само у фрагментима који су остали мање или више у њиховом сећању.

издржају. То ми је потврдило теоријско становиште Драгана Јоцића, са колико мишићног тонуса се изводе ови први покушаји извођења новог кореографског материјала. Непозната просторна димензија чланицама у смислу њихове међусобне повезаности, начин на који се држе, такође повећава и тешкоће у овладавању моторном вештином и ствара код чланица утисак неспретности и несигурности у себе.

Након првог извођења, руководилац је разговарао са девојкама да ли да измене начин држања у раширене руке у нивоу груди, како би им олакшао балансирање и издржај тела на једној нози. Млађим девојкама је било свеједно, јер им ниједан облик држања није био познат у кореографији, а старије су више желеле да остане описани модел држања, јер су тако раније изводиле и навикле на ту позицију руку, знају где им је баланс, па је тако и остало до првог сценског извођења кореографије. Дакле, измештањем тежишта њиховог тела, директно је утицало у овом првом моменту на извођење кинетичке димензије.¹⁹²

Девојке су стале у полукруг, ухватиле се међусобно на начин који захтева ова кореографија (млађим девојкама су показале старије чланице), сачекале корепетитора, који је сад био њихов главни корепетитор за рад у сали (у малој сали био је други корепетитиор на хармоници) да одвира увод (који у малој сали нису вежбале) и почеле да изводе кореографију. Старије чланице су се трудиле да се присете свега и добро им је ишло, док су млађе девојке гледале у ноге старијих колегиница и имитирале покрет. Све је одавало утисак као да су у другој етапи учења, односно имитацији. Извеле су кореографију до краја, а затим их је руководилац вратио на почетак дела, указујући на стил којим треба да играју, чиме се указуло одмах и на експресивну димензију током учења плеса. То се одвијало више показним и поновним успореним показивањем, него што је сам стил изведбе руководиоца могао да вербализује и опише.

Сликовито објашњење каква је атмосфера била у овом првом дану дала ми је млађа чланица ансамбла за коју је ова кореографија била ново искуство:

¹⁹² Начин држања девојака у овој кореографији (просторна димензија плеса) је веома специфично. Како је у првом делу рада истакнуто да се код играча народних игара највише пажње посвећује доњим екстремитетима, другачије и неуобичајније држање за руке у овој кореографији додатно је отежао фокусирање на кинетички материјал. Из тог разлога, на првом часу асистенткиња Зорана није инсистирала на овом држању, већ су девојке играчке обрасце училе и понављале у стандардном положају горњих екстремитета, односно држале су се за руке спуштене поред тела.

Све ми је конфузно, јер не знам куда иде кореографија и свесна сам да морам да научим за дан све. Још увек музику не познајем, па да играм на певање, јер да избројим корак не знам. Не знамо како се зову играчки обрасци. Нико нам није објаснио шта се дешава у тој кореографији. Чини ми се да се ради о некој невести, али коју ми зачудо немамо у кореографији?! Не знам да ли треба да будемо озбиљне, уплашене, или грациозне. Да знам, верујем да бих другачије знала да изнесем кореографију после на самој сцени. Овако замишљам да се нешто лепо и важно дешава, а музика ће ме понети. Стил нам нико није показао. Гледала сам Танец и покушала да скинем, али то ми је страно, не знам да ли сам успела, али то је све што је било у мојој моћи (И. С.).

Претходни цитат говори најпре о менталној представи целе кореографије коју моја саговорница није стигла да формира, што се за успешно најпре кинетичко извођење доводи у узрочно-последичну везу.

С обзиром на то да је кореографија „Невестинско” захтевна због одређених кинетичких елемената, издржаја на једној нози, одржавања равнотеже сопственог тела а онда и целог колектива, специфичног начина држања, може се сматрати да је ова кореографија на један начин и потпуно ново играчко искуство код млађих девојака. Код њих су се могли јавити мишићни осећаји који су у овој фази непознати, јер нису до тада радиле на одржавању тела на једној нози, нису имале чак ни припрему овог техничког елемента. Њихово превођење почетне слике о покрету у динамичко кретање представљало је сложен процес јер захтева истовремено контролисање просторних (правац, смер, амплитуда, ослонац тежишног дела стопала на тлу, позиција у простору), временских (трајање, ритам) и контрактивних (напрезање агониста и опуштање антагониста) елемената.

У овој фази учења кореографије када се почиње и са њеним практичним извођењем, извођењем играчких образаца, мењала се осећајна основа. Укључили су се мишићно-моторни опажаји који су улазили у састав играчког обрасца који је требало научити. Практично извођење захтевало је превод визуелне слике на језик покрета. У овом моменту се допуњују првобитне особености које је играч у свести оформио о демонстративном

играчком обрасцу. У слику његовог опажања и у слику његове представе почињали су да се укључују особености везане за разнолике осећаје по интензитету, временској и просторној распоређености мишићног напрезања (Јоцић 2009: 186).

Етнолошки елементи везани за играчку традицију Македоније су били изостављени и нису нашли простора ни у овом часу да се обраде. Мој доживљај тога каква је кореографија и како је девојке доживљавају био је такав да ми је деловало као да материјал и садржај напипавају опрезно, пазе где ће да згазе и са којом ногом, помешано са страхом да ли ће бити довољно добре на овим првим пробама да их изаберу за даљи процес вежбања а потом и да изводе кореографију „Невестинско” на концерту. Сходно томе, моји први саговорници након овог дана су биле млађе девојке из ансамбла, јер нисам желела да пропустим њихов први утисак, те издвајам и овде још једно сликовито мишљење моје саговорнице након првог дана:

Овде је принцип рада – да се сналазимо, не обраћа се толико пажња на нас млађе, не црта нам се, не показује се, и тако се најбоље учи, јер мозак ради душло брже. Гледаш што више да 'поскидаш' корака, буквално је као борба за опстанак. Тешко ми је, јер су то македонске игре, неправилни ритмови, и мора баш добро да се разброји. Нисам ушла у проблематику целе кореографије, не знам ни како изгледа. То је најгоре, нисам је видела на сцени, не знам ни како би требало да изгледа, могу само да се вежем на то шта шефови кажу. Такође, много би ми значило да чујем причу о кореографији и зато не знам како да је презентујем и представим публици. Овако је као да играм у мраку, не знам шта ће следеће да се деси, не могу да се припремим. Раде се појединачно игре, комбинације корака, али ја не знам да ли су оне део игре, или су комбинација, не знам ни како се зову, ништа не знам (Т. В.).

Саговорница (Т. В.), као некадашњи члан једног београдског културно-уметничког друштва, сведочи да није пракса само у Ансамблу „Коло” да не постоји прича о кореографијама, већ је то учестала појава и по аматерским друштвима. Посебно, како

наводи, ако је нека кореографија везана за обредну играчку праксу – потребно јој је да зна шта се дешава. Она закључује да се код играча народних игара, „фолклораша”, своди све на „добро копирање корака”.

3. Методологија рада

Методологија рада као формално учење кореографија народних игара у сали зависи најпре од места где се учи (у овом примеру је то друга мања сала), претходног кинетичког знања (да ли има више нових или старих чланова које треба само подсетити). Методологија рада која се користила у процесу постављања кореографије „Невестинско” у првој фази била је формалне природе, прилагођена тренутку и времену које су девојке имале у малој сали (45 минута). Може се рећи да је методологија била делом слична општим методама који се помињу у теорији и методици плеса, а то је синтетичка метода, која подразумева показивање играчког обрасца у целини, аналитичка метода која сложеније играчке обрасце раставља на логичке делове, који се затим спајају у веће фразе и целине.

Ипак, у овом формалном преношењу знања, места и времена за причу о самом кореографском делу, односно како је то навела Радмила Костић у својој књизи „Плес – теорија и пракса” (Kostić 2001), метода живе речи, изостала је, а она има веома значајну улогу за играче и схватање кореографског дела. Прича о кореографији „Невестинско”, према речима мојих саговорница, значајно би им помогла да осете дело које треба да изведе и да осете улогу жене коју представљају, њихово расположење и заправо њихову улогу у друштву. Ипак, сматрам да су моје саговорнице у овој првој фази далеко од те помисли шта и како треба да се изведе, јер су усредсређене само на једну мисао, а то је да савладају кинетичку димензију кореографије и просторну димензију, како би могле бити део колектива.¹⁹³

¹⁹³ Нажалост, ово није последица само недовољног времена за поставку нове кореографије у Ансамблу „Коло”, већ се оваква методологија рада данас често може срести и у салама културно-уметничких друштава у Београду и Србији, који за поставку нове кореографије имају много више времена. Некада се у раду са ансамблима о томе много више водило рачуна, кореографије се нису мултипликовале, већ су са планом постављене, а неретко је била и диктирана политика програма и кореографија које ће се изводити на сцени. Неки уметнички руководиоци и у Ансамблу „Коло” и у другим културно-уметничким друштвима фокус у извођењу традиционалних игара на сцени усмеравали су управо на показивање и приближавање карактеристика једног народа. Један од бољих примера на домаћој фолклорној сцени XX века је кореограф

Колико је пута довољно и потребно објаснити играчки образац, зависи од много фактора. Према речима Д. Јоцића, показивање и објашњавање играчких образаца треба показати онолико пута колико је потребно за стварање потпуне визуелне представе, иако је то индивидуална променљива од играча до играча (Јоцић 2009). Ренди Мартин истиче да је довољно три пута да кореограф покаже кинетичку фразу како би играч добио грубу идеју о томе шта се од њега тражи и да може да изведе тај образац. Кореограф ради на изменама или поједностављењу покрета како би сви могли одмах да науче образац. Јер, плесачи прво полазе од свог унутрашњег осећаја за покрет који морају да усагласе са покретом заједничким за цео колектив (Martin 1985: 60). Кореограф, у овом случају руководиоца играча, јесте особа која прилагођава, додељује ритам, темпо и пулс у складу са групом и чини кореографију изводљивом.

У Ансамблу „Коло”, али и у другим културно-уметничким друштвима, како ми се чини, број три је златно правило: први пут показује особа која стоји испред ансамбла, други пут ансамбл изводи играчки образац паралелно са њим, и трећи пут ансамбл изводи образац без показивања особе која је испред њих, а може и да се креће паралелно са ансамблом, што зависи од тренутка и расположења самог руководиоца играча. О три корака учења кореографије сведочи и мој саговорник, који је и руководиоца фолклорне секције у једном мањем културном-уметничком друштву у Војводини:

Научили су ме када сам дошао у Коло шта је битно за професионалце, прво показивање је да видиш корак, други да пробаш корак и трећи да играш корак. Игра, простор и музика иду прво, па онда долази експресивна и уметничка црта (Д. Ч.).

Други дан (сутрадан) кореографију „Невестинско” су извели у целини руководиоца играча и асистенткиња Зорана, паралелно са женским делом ансамбла, уз константну

народних игара Бранко Марковић, који је своје знање предано преносио члановима Академског културно-уметничког друштва „Бранко Крсмановић”. Он се трудио да својим члановима пренесе дух поднебља који треба да представе на сцени, карактер и менталитет. Највише је труда и времена улагао на пробама у причи, а не у показивању покрета. Показивао им је како да одглуме покрет, како да изразе снагу, енергију која се преноси на гледаоца. „Израз лица је морао да буде такав да публика то осети” (Б. Марковић, према Красин Матић, Бајић Стојиљковић 2017: 103–109).

музичку пратњу. Тог дана радило се на техници издржавања тела на једној нози и усклађивању окрета око сопствене осе. На овај елемент је већ претходног дана у првим минутима девојкама скренута пажња као на најтежи елемент у кореографији. У теорији о учењу моторних вештина, ова проба би представљала другу фазу, фазу диференцијације – издвајање одређеног елемента и додавање демонстрације најтежих елемената у кореографији.

Одржавати равнотежу тела није нимало лака техника и захтева минуциозно и савесно вежбање, осмишљавање вежби током загревања, како би се мишићи припремили и на крају меморисали тај напор који их очекује у одређеним кореографијама. Још је прва кореографкиња на простору Србије, Мага Магазиновић, у својој књизи „Телесна култура као васпитање и уметност” утврдила по којим физичким законима се изводе равнотежни положаји који важе и у савременој ритмичкој гимнастици, и у спортском плесу, али и у другим уметностима покрета. „Закон теже, где је тежиште тела тачка у пределу крста (стабилност), која се мора поклопити са тачком лабилитета, где тело при сваком покрету у игри мора бити управљено у сва три димензионална правца изнад ноге ослонца: трупом, слободном ногом, рукама и главом” (Магазиновћ 1932: 41). У данашњој терминологији то се описује као одржавање тежишта тела и положаја слободних делова тела који нису нога ослонца (Moskovljević, Dobrijević 2018); док се у плесној литератури наводи да способност одржавања равнотеже зависи од правилног држања тела, координације и технике извођења покрета, величине површине ослонца, висине тежишта тела (Mandarić, Jovančević, Đukić 2018). Другим речима, потребно је освестити код чланова и тежиште тела и његову равнотежу. Ако су играчи неискусни у оваквим или сличним просторним димензијама плеса, њихова равнотежа се може пореметити највише баш у овим тренутцима када је упориште тела смањено, јер се дижу на полупрсте приликом изведбе играчког обрасца.

Руководилац играча је на самом почетку у разговору са мном истакао да мисли да ће највећи проблем девојкама бити управо тај издржај тела, који је окарактерисао као део физичке природе, јер „...девојке стоје десет до петнаест секунди на рису и мислим да је то изузетно тешко”.¹⁹⁴ Своју методологију је замислио по принципу визуелног показивања, јер према његовим речима, народна игра је „уметност показивачка и извођачка”.

¹⁹⁴ У самом извођењу кореографије издржај и балансирање тела на једној нози трајало је знатно мање, до пет секунди.

Испружена рука у нивоу груди девојке до себе може само субјективно да олакша извођење покрета. Равнотежа није једино ствар објективне, функционалне физичко-механичке изједначености, него и субјективног осећаја (Maletić 1983: 36). Па ипак, овом најзахтевнијем кореографском елементу није ниједном била посвећена пажња ни током ова два дана, ни у каснијем периоду. Очекивало се да чланице саме раде на овом техничком захвату и буду спремне за његову изведбу без грешке. Односно, од професионалних играча, како сам неколико пута чула у сали, али и од њих самих, који су ми то посведочили у разговорима, очекује се да су на том нивоу усвајања нових кинетичких и просторних задатака да приликом извођења у сваком тренутку знају разлоге за сваки покрет, узроке евентуалних грешака и начине како да се оне предупреду или отклоне.

Након делимично успешно изведене кореографије у целини, уследио је коментар старије чланице: „Питање је да ли ћемо се за петнаест минута сећати целе кореографије”, што директно имплицира на колективну меморију о којој је било већ речи.

Тог дана фокус је поред играчких елемената био и на комбинацијама и кретању у физичком простору током кореографије. Такође, девојкама је скренута пажња да ускладе ход на почетку кореографије, када унакрсно излазе (оваква путања кретања се у круговима народних играча популарно зове „чешљање”) и постављају се у полукруг у сали, односно замишљеној сцени, што уводи још једну димензију плеса у овој фази, а то је опажање, координација и синхронизација са ансамблом – временска димензија.

Када је у кореографијама заступљен ход као један од најосновнијих облика кретања уопште, представља се стилизовано у извесној мери, јер је део сценског приказа. Стопало се ставља целом површином на тло, најпре предњим делом спољашње стране стопала, па затим пете. Ходање служи као средство за изражавање разних ритмова и темпа (полагано, средње, брзо, врло брзо, уједначено, наглим преласцима из лаганог у брзо, постепеним преласцима из једног у други темпо, итд.). Читаве секвенце кретања и ходања изражавају се у бразилском традиционалном плесу, у које је уткан друштвено историјски и културни кодекс (Rosa 2015), који се кроз усмено преношење временом мењао и давао слику друштва у датом времену. У овом „њихању кукова” обилно се испољавају ритмови који се исто манифестују у свим плесним правцима (капуера, самба, карневалски плесови), али и у свакодневном животу људи ван плесне праксе, па се овај вид кретања сматра и етничким моментом бразилског народа (Rosa 2015: 2). Грег Даунеј износи сведочење једног студента

који је тек почео да учи плесни покрет у капуери, тако што му је на првом часу тренер указао на то да је право време да научи да хода. То је значило да разумевање и откривање тајни овог плесног правца долази делимично из начина ходања, који се стиче тренингом и схватање ритмичких шема капуере (Downey 2005: 31), што антиципира идеју о начину мишљења, говора и етничкој припадности, о којој пише Кристина Роса у својој књизи „Brazilian Bodies and Their Choreographies of Identification – Swing Nation” (2015).

На исти начин се у сценском у сценском приказу кореографија народних игара инсистира да, ходање представља темперамент, став, карактер једног народа чија се плесна пракса представља, у овом случају Македоније. По сопственој интуицији чланица, ослањајући се на дугогодишњи рад са колегиницама и познавање њиховог карактера и сензибилитета, девојке су покушавале да уједначе свој ход у „колективан ход”. Колико је ход, у овом случају – излазак на сцену, значајан, детаљно је писала Ана Малетић у књизи „Покрет и плес”, указујући да ход, као основни облик локомоције, не представља само пуко увежбани део кореографије или уједначавање индивидуланих разлика при ходу. Ход ансамбла и ход који се представља у једној кореографији са психолошког аспекта јесте одраз или израз темперамента, карактера тренутног стања и општег унутрашњег стања, често узрокован и географском формацијом. Управо о ходу у македонским народним играма она каже да опрезни кораци „(se) doјimaju poput nekog opiravanja neravnog, nesigurnog tla, kozjih stazica po klisurama” (Maletić 1983: 26). Ход са механичког становиштва зависи одгибања ногу из појединих зглобова, начина преноса тежине тела с једне на другу ногу, положаја ногу при корачању, од држања тела (Исто).

Следећи фокус, тог другог дана учења кореографије „Невестинско”, био је такође базиран на временској димензији, испољеној у паровној кретању девојака, али и учењу комбинација „кореографских слика” и играчких образаца. Радило се на координацији покрета са окретањем око осе девојака у простору, како би увек у истом тренутку једнако биле окренуте лицем у лице. Оно што је приметно било тог дана јесте да се образац код појединих млађих чланица губио услед размишљања о кретању кроз простор. Очигледно је да ако обраћају пажњу, на пример, на просторну димензију кореографије (путања кретања, држање за руке) други елементи кореографије (кинетичка и временска димензија) остају занемарени на неки начин и обратно.

Прва фаза, према Ренди Мартину, требало би да траје у просеку три недеље, а проба да се одржавају три пута недељно редовно и у континуитету, што у Ансамблу „Коло” свакако није било изводљиво. Већ након другог дана континуираног рада, уследила је пауза у раду на овој кореографији од седам дана, јер се радио програм за концерте који су се одржавали у међувремену. Пауза је учинила да се доста тога и „слегне” у њиховом уму, али и да се неки кореографски елементи забораве.

Вративши се на ову кореографију након седам дана паузе, основни играчки образац је код већине девојака остао запамћен, а акценат је био на јачању сигурности и промене варијанти играчких образаца, кретању по простору, паровној кретњи и усклађивању покрета са окретањем око своје осе у простору. Дакле, кинетичка меморија је била чвршћа у овој фази у односу на просторну и временску, премда су и оне биле већ постављене, али их је требало потврдити. ⁴ **С обзиром на то да је** кореографија враћена у салу, **након** толике паузе, а женски део ансамбла је успео да је изведе кинетички од почетка до краја, може се рећи да следећа проба, четврта, припада другој фази рада на новом кореографском материјалу „Невестинско”.

На овој последњој проби у овој првој фази евидентно је било, дакле, и побољшање просторне компоненте при извођењу играчких образаца. Међутим, са мог становишта, чини ми се да се код млађих чланица још увек није развила тачност мишићно-моторних осећаја у доњим и горњим екстремитетима. Млађе девојке нису могле да издрже неколико понављања издржаја на једној нози које захтева уводни одсек кореографије „Невестинско”. Затим, држање је и даље било неуједначено код млађе и старије женске екипе, што индиректно и проузрокује отежано издржавање равнотеже на једној нози, јер то све чине спољашњи и унутрашњи фактори који нарушавају ток кореографије (значајне грешке у моторици партнерке у игрању, недостатак концентрације). Ход приликом изласка на „сцену”, односно у центар сале, и даље је био неуједначен. У свести женског ансамбла чинило ми се да је још увек највећи акценат на кинетичком и просторном кореографском елементу у смислу јасне, тачне и прецизне путање кретања кроз кореографско дело.

Пре него што пређем на излагање методологије рада у другој фази од сале до сцене, посвећујем пар следећих страница утицају музике на *учење* кореографског материјала у првој фази, чиме желим да прикажем апликативну форму музичког аспекта за даљу изградњу музичке меморије

4. Утицај музике на учење новог кореографског материјала

Када сам учио раније кораке, бројао сам, и данас ако желим да те научим некој игри, бројао бих ти, али ако хоћу да одиграм природно и како се тај корак изводи, без размишљања о њему, певао бих мелодију те игре.
(М. Б.).

Када знамо да музика и плес чине јединствену целину, бар још увек на нашим просторима, постављају се питања: који аспекти музике су битни за играче у првој фази, односно процесу учења кореографија народних игара? Колико је и да ли је музика уопште присутна, прво, физички у фазама учења кореографије, а онда да ли су чланови ансамбла свесни њеног присуства?

Цитирајући свог саговорника, чије мишљење у вези са учењем и извођењем кинетичког покрета већина мојих саговорника дели у Ансамблу „Коло”, одговор се донекле усмерава на то да су приликом учења кинетичког материјала играчи усредсређени на ритмичку подлогу, било да она долази од музичке пратње, или од руководиоца ансамбла који користи методу учења играчког обрасца „на бројање”. У прилог овој констатацији износим став Џудит Лин Хане, која је цитирајући Блејк Мартина (Blake Martin), кинезиолога, неуронаучника и теоретичара плеса, рекла да је музика подређена плесу, а не обрнуто. „Ритмички звук не може постојати без ритмичког покрета. Филогенетски, ми се несумњиво прво ритмички крећемо, пре него да употребљавамо инструменте или објекте да би произвели звукове” (Hanna 2011: 88). Такође, према неурокогнитивној научници у области плеса Калво Мерино, покрет у плесу, мора бити вођен ритмом, најчешће је то ритмом музике (Calvo-Merino 2010: 156). Поставља се питање да ли оваква теорија ¹¹ може да се доведе и у везу са учењем кинетичке димензије на ритмичку јединицу коју обезбеђује музичка пратња. Односно, да ли је то један од разлога, али и потврда да је ритам основна заједничка компонента музике и покрета, која се у свом пуном значају остварује у овој првој фази?¹⁹⁵ Да ли се у тој теорији може отићи даље, односно да ли је могуће радити у овој првој фази и без музичке компоненте, ако је руководиоца играча приклоњен методи

¹⁹⁵ О значају ритма у вези са музиком и покретом више погледати у поглављу „Плес и музика”.

„на бројање” у процесу учења играчких образаца? Да ли је то блиско ситуацији на терену која се све више среће код академских плесача ирског плеса, о којима је већ било речи, који покрет изводе уз пратњу метронома, који им даје потребну основну ритмичку јединицу играчког обрасца? Да ли би то било лакше играчима, или ипак отежавајућа околност за оне који се везују на мелодију, без обзира да ли је свесно опажају у овој првој фази или не? Многа питања се намећу за размишљање у овој првој фази. Моје лично мишљење, креирано на ставовима мојих саговорница, јесте да би ретко ко могао да ми отпева мелодију после тог првог дана учења, али да „одброји” или „разброји” ритмичку поделу играчког обрасца вероватно би било више девојака које би то умеле. То потврђује идеју да је *ритам* као основна заједничка компонента музике и игре најзначајнија у моменту учења новог кореографског материјала, док мелодија и хармонска решења кореографске музике долазе у каснијој фази, фази вежбања.

Многи научници у својим истраживањима посвећеним односу музике и плеса износе ставове (Large & Jones 1999; Leman 2008; Bolger, Coull, & Schön 2014) да је ритам ⁴⁰ веома успешна алатка за учење плеса, без обзира на то да ли се он остварује само кроз ритмичку пулсацију (Stevens 2014), у овом случају „на бројање”, или ритмичку подлогу која долази од музичке пратње. Мозак плесача је преокупиран у тим првим моментима учења на плесне покрете, док присутности музичког звука готово да и нису свесни (Исто).

На овакве ситуације указивале су и моје саговорнице. Након неколико обављених разговора са млађим девојкама у ансамблу, износим њихов став да на музику нису много обраћале пажњу, нити су биле свесне постојања других колегиница око њих. Биле су усредсређене на своје извођење и кинетичко и просторно памћење задатка.¹⁹⁶

1
Када учим, прво бројим, па тек онда памтим комбинације на музику. Музика после извесног времена тек улази у мозак и тело. Никада нисам слушала музичке фразе, сада у Невестинском, нисам ни чула музику

¹⁹⁶ Сличне исказе сам добила не само од својих саговорника у жанру народне игре, већ и у другим плесним правцима, који су по методологији рада блиски народној игри (класичан балет). Они такође мисле да играчи, док им кореограф објашњава или показује кинетички материјал, прво перцепирају кинетику, коју касније увежбавају на аудитивни импулс, осим у случајевима када се ради о кореографији без музике, односно без мелодијске и хармонске подлоге. Па и тада, истичу да је важно знати да човек сам производи звук док игра па самим тим, раздвајање аудитивног и кинетичког материјала импулса није могуће.

¹ *на почетку, нисам осетила никакве вибрације, да бих јој се препустила, да се ослоним на музичке прелазе, а ритам пратим тако што пратим играча до себе (М. Л.).*

Да ли ће девојке бити свесне музичке пратње у овој првој фази такође зависи од њиховог модела учења који су усвајали годинама играјући по различитим културно-уметничким друштвима, средњој балетској школи и у Ансамблу „Коло”. Зависи и од тога да ли нека од њих има искуства у педагошкој пракси.

После првог радног дана, морала сам кући да пустих Невестинско у извођењу Танеца, како бих научила музику да бих могла корак да уклопим (И. С.).

Млађим играчицама бројим корак када ме питају, јер мислим да је то правилније. Треба да знаш основу играчког обрасца, да знаш шта играш, а не да опипаваш по музици (А. П.).

Објашњавала је Зорана кораке, али сам била толико заокупирана гледањем у кораке да се не сећам најбоље да ли је разбрајала или певала корак, мислим да је разбрајала и онда смо ми полако покушавали да је пратимо. Било ми је тешко у почетку, јер су то македонске игре, неправилни ритмови, и мора баиш добро да се разброји. Ја ако га не разбројим како треба, не могу да га одиграм. После тек хватам на музичку фразу, или песму, кад разиграм корак и кореографију, односно кад се опустим. Онда везујем корак за музику, сваку промену у кораку за мелодију (Т. В.).

У методологији рада у сали, музика може бити и изостављена потпуно, што зависи од оног који стоји испред ансамбла и показује играчке обрасце. Од тога да ли је он више наклоњен тзв. техници „на бројање”, односно мерној пулсацији играчког обрасца, у којем

броји кораке, или играчки образац показује певајући мелодију на одређене слоге, зависиће и заступљеност корепетиције на првим пробама.

На теренском истраживању, Зорана је, како кажу колегинице, „као војник тачна и прецизна у игри”, на првом часу у првој етапи, односно на првом показивању играчког обрасца, бројала кораке, покрете у играчком обрасцу.

Зорана прво покаже, објасни, разложи, разброји и ритам нам неки одреди, па онда пратимо њу и тако учимо (Б. О.)

Међутим, и сама Зорана Митровић у разговору са мном је истакла значај музике у процесу њеног подсећања и припремања за први час у овој фази.

Музика нас носи. Кад смо радиле део „Прстен ми падне” у Невестинском, и док сам гледала у лаптоп ништа ми није било јасно како смо ми то играле, док се нисам окренула од лаптопа и почела да играм сама на музику, па где ме одведе и тада ми је све било јасно (З. М.).

На друго и треће показивање у овој првој фази, Зорана је укључила и корепетицију, јер без обзира на тачност, она мисли да, као што се и види из њеног исказа, ову кореографију треба изводити тако да се само прати музика.

На паузи тог првог дана, млађе девојке су међособно тихо разговарале о томе да им није баш најјаснији ни темпо, ни ритам корака, да не могу лако да одржавају равнотежу тела на једној нози, али више су збуњено ћутале, него што су биле расположене да пробају и играју у паузи са старијим играчицама. Музику нико није помињао, нити сам чула да припевавају. Овим још једном потврђујем своју раније изнету идеју да пун доживљај музичког звука у смислу свесности мелодије и хармоније нема значајну улогу, већ је невидљиви кореографски елемент у првој фази процеса од сале до сцене. Музика и препуштање, како рече моја саговорница, „њеним вибрацијама”, долази очигледно тек у другој фази рада од сале до сцене, односно када се стабилизује кинетичка и просторна димензија кореографије народне игре. То нас даље наводи да усвајање музичке мелодије, односно изградња музичке меморије која се темељи на памћењу мелодијских фраза, тембра

и појединих решења у аранжерском домену се остварује као имплицитна меморија, памћење које се не може вербализовати, које је процедурално знање, односно постаје аутоматизовано и које је иманентно само епизодичкој меморији.

Подсетићу овде на експериментална истраживања која су спроведена како би се сагледао значај ритмичке компоненте у процесу памћења кореографског материјала. Дакле, присуство ритмичке јединице током учења плеса обезбеђује дуготрајнију меморију код извођача него када се учи плес свесно опажајући пун музички звук (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765). Опажање нове музичке подлоге у смислу мелодије и хармоније у комбинацији са новим кинетичким и просторним димензијама омета плесаче (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 300–308). У том погледу ритам се не мора свесно опажати, већ његова регуларност покреће усклађивање кинетичке димензије на коју се затим наставља и просторна димензија кореографија народне игре.¹⁹⁷

Да ли то значи да утицај музике на учење новог кореографског материјала има ограничавајуће средство у педагошким круговима, односно аматерским друштвима? У прилог тој тези, износим став старијег члана Ансамбла „Коло”, који је, како каже, ушао у проблем кад је схватио да не може да изводи играчки образац без музике, а требало је да научи децу у аматерском културно-уметничком друштву нови играчки образац.

Ја могу да одиграм, али тај који учи не зна шта треба да игра. Онда сам учио напамет музику и певао им, и онда су и они учили игру на мелодију. А затим се јавио проблем, где један исти играчки образац може да се изводи и на много других различитих мелодија, а они се везују за претходну мелодијску фразу. Онда мораш све мелодије да учиш напамет. Тада схватиш да мораш да им разбрајаш и да им објасниш да се игра изводи уз музику, не на музику. Постоје играчки обрасци који се не уклапају са

¹⁹⁷ Тестирања која су рађена, касније су показала да је у групи која је учила плесни покрет на музику, присећање било веће у условима тишине. Иако тишина не обезбеђује музичке сигнале, учење на музику показало је велике резултате у присећању плесних покрета у условима тишине. Ово потврђује идеју да комплексна аудиторна стимулација као тест може да одвлачи пажњу и да додатно оптерећује. Такође се може објаснити и другим примерима као што је „унутрашњи сат”: „Механизам самоодржавања значи да једном успостављен такт тежи да се настави у мислима, чак и кад је чулни стимуланс прекинут (Large 2000). То објашњава да је више од 81% учесника понављало и бројало тихо током услова тестирања. Тишина омогућава људима да „поново створе” ритам као помоћ за присећање плеса (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 765).

мелодијским обрасцем, па не можеш да учиш на мелодију у првом тренутку. Затим схватиш да мораш да им објасниш на оба начина, и 'на бројање' и 'на мелодију' јер њихова играчка свест није толико широка, не интересује их толико да би у моменту схватили све. И опет се грешке подвуку под то, да ако искључе мозак, а завршила се музика, стану да играју (М. В.).

За разлику од учења традиционалне играчке праксе на терену, односно неформалног играња и музицирања, где се музика и игра међусобно прате и чине јединство, са подједнаким значајем, на игранкама, поселима, а млађе генерације уче од старијих „у ходу”, преношењем народних игара у салу и на сцену тај концепт се донекле измешта. Показивање и вежбање народних игара примерене и прилагођене за сценско извођење у форми кореографије, у првој фази процеса од сале до сцене не препознаје велики значај музичке компоненте у смислу опажања мелодије и хармоније. У учењу новог кореографског материјала, фокус играча је прво на кинетичком елементу, односно ритмичкој структури играчког обрасца, коју може, а и не мора да употпуњује ритмичка основа у музичкој пратњи. Иако је њихова пажња селектована, присутност музичког звука свакако олакшава учење кинетичког материјала тако што даје ритмичку основу која је иста и у музици и у игри.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Присуство музичког звука, односно његов бенефит приликом учења, показале су и студије снимања протока можданог крвотока у можданим активностима (Brown & Parsons 2008). Браун и Персонс су истраживање радили са плесачима танга који су изводили танго плес на акценте у танго музици. Плесни покрети су били синхронизовани на музику стварајући значајно већи проток крви у можданом anteriор вермису, који је кључан за памћење, него само плесањем на ритам (Исто).

5. Прва фаза - епилог

Прва фаза представља из приложених сведочења мојих саговорница и теренског истраживања у сали Ансамбла „Коло” почетну фазу, односно колективно учење најпре кинетичке и просторне димензије кореографије народне игре, са уводним знацима у опажању временске димензије, односно координацији и синхронизацији ансамбла током репродукције замишљеног дела, као и експресивне димензије (показно објашњење стила извођења образаца покрета).

Прву фазу сам симболично назвала „ко, где, шта”, јер поред колективног учења кинетичке (шта) и просторне (где) димензије кореографије, одређивала се и прелиминарна група чланица (ко) за извођење кореографије народних игара на сцени, са којима ће се интензивније радити у следећој фази. Прву фазу карактерише не само кинетичко и просторно учење, већ се стиче увид и идеја о целој кореографији.

Музичка пратња, односно корепетиција, постоји у свести играча само у виду давања основне ритмичке пулсације која је истоветна са новим играчким обрасцима које су девојке училе у сали. Њихово усмерење на перцептивни, односно визуелни апарат код играча је далеко јачи од аудитивног у пуном смислу, и чини на неки начин селективну обраду информација које стижу до њих. Другим речима, играчи у фази перцепирања и учења покрета, обраћају пажњу на ритмички елемент у музичкој пратњи, не и на мелодијску и хармонску форму. Као одговор на то, може се делимично пронаћи у ритмичком обрасцу који чини ми се, не само код српских народних игара, већ и других традиционалних плесних култура, једнако у музици и игри има репетитивну особину, услед чега долази до перцепције у његовом временско-динамичком осцилирању. ⁶ То је можда и један од разлога што је услед вишегодишњег једнообразног система учења покрета способност слободнијег ритмичког изражавања код мојих саговорника умањена. Хрватска теоретичарка плеса Ана Малетић сматра да је то једнака мањкавост ако се ученик не може држати одређене мере и ако не може да се ослободи метричке укалупљености (Maletić 1983: 52).

Прелаз од једне до друге фазе у процесу од сале до сцене није временски предодређен и зависи од многих фактора. Трајање фаза условљено је од индивидуалних квалитета играча, од искуства играча уопште, посебно моторног што се показало на примеру тежих играчких елемената (издржај на једној нози и одржавање равнотеже тела у

колективу). Битну улогу игра свакако и мотивација за рад као и степен развоја (биолошког, социолошког, интелектуалног, моторног). Код млађих играчица прва фаза – фаза учења нове кореографије народних игара трајала је дуже него код старијих играчица које су већ имале искуство, изграђене моторне стереотипе у извођењу кореографије „Невестинско”. Код њих је било „позивање кореографије” у сећање, опозивање информација из дуготрајне и имплицитне меморије у радну и експлицитну меморију, док су млађе чланице стицале експлицитно знање о новим кинетичким и просторним елементима.

IX ДРУГА ФАЗА – зона опасности и „извођачке смрти”

Друга фаза представља најдужу и најобимнију временску фазу у процесу постављања нове кореографије народних игара. У овој фази руководиоци вербално коригују покрете плесача кроз практично показивање, као што је позиција тела, став, ослонац, простор и усклађеност (Hahn 2001: 62). Другу фазу одликује много техника али и методологија рада на индивидуалном и колективном плану. За разлику од прве фазе, где су се могле поделити фазе учења (три етапе), у другој фази постоји низ вештина у вежбању које употребљавају руководиоци ансамбла и играчи како би кореографско дело припремили за следећу фазу у процесу од сале до сцене, односно за сценски наступ.

Карактеристично за сваку пробу у другој фази јесте процес *репетиције* кореографског материјала чиме се обезбеђује јаснија слика шта је потребно да се овлада као неопходним плесним вештинама. Такође, ово је фаза *стабилизације*, односно фаза када се може рећи да плесни моторни задатак постаје научена моторна радња – плесна вештина (Јоцић 2009: 187). Њу карактерише високи степен подударности између непосредно изведеног моторног задатка и визуелне слике коју је на крају прве фазе имао играч, а незнатне разлике које се при овој подударности јављају могу се тумачити као израз стила телесног кретања односно вежбања играча (Јоцић 2009: 187). Те разлике зависе и од неких других фактора. Уколико је прва фаза довољно дуго трајала, играч/играчица би требало да осети слободу и за евентуалном *импровизацијом* у самој кореографији, што би значило да је ослобођен/ослобођена оквира и форме кореографије и свом покрету даје уметничку црту (Martin 1985: 61). То није више покрет стегнут и математички прорачунат, већ слободан покрет и покрет који они осећају да им припада (Исто). Другим речима, друга фаза је фаза када играч од стања свесности да изводи одређену кореографију прелази у стање освешћености сваког покрета и постиже смисао кореографског дела као целине. То је фаза у којој се дешава пут од експлицитног памћења ка имплицитном памћењу појединих кореографских елемената (кинетика и простор), процес којем се тежи од освешћавања (декларативног знања) до аутоматизације (процедуралног знања).

У првој фази, играч док учи нов кореографски материјал, обраћа пажњу на кинетичке и просторне елементе, усредсређен је на себе и своју игру. Пред крај прве фазе

почиње да се уклапа у колектив и целину уз помоћ синхронизације његове индивидуалне пулсације, колективној *пулсацији*, која не припада ником, већ се креира и одређује током процеса вежбања у другој фази.

Друга фаза, према Ренди Мартину, јесте оно што, ако је до тада изгледало као „грађевина у скелама”, сада добија изглед шта би требало да представља. Кинетичка димензија кореографије је у другој фази одговор играча на покретање стања и захтева од кореографа, или руководиоца ансамбла у овом контексту, да пронађе значења како би креирао та стања која покрећу плесаче (Martin 1985: 62). Од руководиоца ансамбла се очекује да поред увежбавања играчких образаца и кореографије у целини помаже играчима да пронађу динамику и музикалност као и централну тачку која им помаже у извођењу дела (Dunn 2016).

Поред свих напоменутих техничких и методолошких алатки, другу фазу карактеришу и финалне пробе на којима два колектива, играчи и музичари, раде заједно у сали на успостављању заједничке идеје. Код играча се пред крај фазе јавља и рад на *експресивној димензији* односно драматуршким елементима, уколико је заступљено у кореографији народних игара, упознавање са традиционалним костимом, евентуално и планирање проба у њима.

Ову фазу, међутим, може карактерисати и „опасност” од прекомерног броја понављања и увежбавања кореографског материјала. Та „опасност” се огледа у потенцијалној zasiћености материјалом што резултира недостатку страсти на наступима (Mellish 2013: 136), не само код професионалног ансамбла већ се иста ситуација може наћи и у аматерским друштвима и доводи до тзв. „извођачке смрти” (Daniel 1995: 144). Данијел је у свом раду са професионалним играчима румбе на Куби описао „извођачку смрт” као „свакодневно понављање” одређеног плесног материјала које може да сачува плесне структуре, али зато може умањити садржај и суштину плеса (Исто).

Свакодневно понављање, вежбање често познатог програма, иста рутина која се одвија на истом месту, исти људи, исто радно време, познат програм, поред тога што може довести играче у фазу „извођачке смрти” или како они често описују „аутистично” или „утопијско” стање, доводи и до још једне појаве која је веома распрострањена у плесним колективима, а то је *маркирање* кореографских елемената. Маркирање има своје позитивне и негативне стране.

О једној врсти маркирања, „маркирање фраза” која гради основу менталне представе о покрету било је речи у првој фази у процесу учења. У другој фази, маркирање се дешава из више разлога (штедња енергије играча, увежбавање техничких елемената, понављање појединих структура ради бољег памћења, маркирање у комуникацији са другим колегама, маркирање за себе, маркирање у детаљнијем објашњавању покрета, маркирање у драматургији појединих одсека и др.). Маркирање је део процеса у вежбању плеса, који се прожима у свим фазама од идеје, вежбања, пробања, до његовог испољавања (Kirsh 2011). Плесачи маркирање користе да би избегли и тешке покрете, и били у могућности да разумеју кореографско дело, динамику, емоцију, и просторне елементе боље него да их само замишљају. Користе маркирање као ослонац и помоћ при размишљању (Исто).

Негативна страна маркирања, уколико се јави код играча, услед свакодневног истог понављања истих покрета односи се на, како је рекла играчица модерне игре Смиљана Мандукић, немогућост реализације као извођача у потпуности (Zajcev 1992: 123). Под тиме је мислила да се играч не може развијати у смислу покрета који се рађа под инспирацијом музике, идеја, тема као што то пружа модеран балет (Исто). Оваквим приступом у раду, који је унапред предодређен као што су то часови вежбања кореографија народних игара, долази до немогућности осећаја за други играчки покрет.

Поред безброј понављања истих покрета сваки дан што доводи до поменуте „извођачке смрти”, играчи Ансамбла „Коло” маркирањем долазе у позицију и да се покрет не изводи више стилски ни технички али ни структурално прецизно као што је то било на почетку постављања кореографије. Као такав, покрет прелази у навику која се стиче временом, а која се потом јако тешко исправља и одлази „у историју” како је сликовито објаснио старији члан Ансамбла „Коло” (В. М.).

Корак се брзо изигра, довољно је да се нека кореографија не игра пар месеци, ако ниси у старту пришао кореографији како треба. Ако ми нико не скрене пажњу или сам не приметим, јако се брзо изигра, јер то су те лоше навике које ми поседујемо, да играмо како је нама угодно, а не како нам се тражи (М. Б.).

У другој фази поред тога што се процесом вежбања пролази кроз различите вештине, одвија се и најзначајнији део за играча, процес памћења, складиштење плесних блокова у дуготрајној меморији, односно процесом вежбања информације из краткотрајне (радне) меморије се декодирају, „пакују” и преносе у дуготрајну меморију – кореографску меморију.

На наредним страницама представићу оне вештине које су значајне једнако за процес од сале до сцене, као и за концепт кореографска меморија (музичка, временска, експресивна димензија).

1. Вежбање кореографије народне игре

Општим прегледом како је била конципирана динамика проба у овој фази и колико их је било, желим у овом потпоглављу да укажем на њихову организацију, динамику и новине које су уведене.

Прва фаза код Мартина траје три недеље организована на пробе које се одржавају три пута недељно, док се друга фаза одвија од треће до ¹¹седме недеље континуираног рада (Martin 1985). Након треће пробе у Ансамблу „Коло”, не може се рећи да је женски део ансамбла био спреман и припремљен да пређе у другу фазу рада. Много тога се још увек „напињавало” према речима мојих саговорница у кинетичком, просторном и експресивном (стилском) смислу кореографске композиције, али време одржавања годишњег концерта се приближавало и спремни или не, почело је одвијање друге фазе рада у постављању кореографије народних игара „Невестинско”. Да је тако, није само моје лично мишљење које сам стекла посматрајући сваки дан рад у сали, са посебним акцентом на овој кореографији и њеном учењу, већ је то мишљење било и женског али и мушког дела ансамбла који је ове припреме посматрао са стране у сали.

*Јако је мало времена за постављање кореографије 'Невестинско'.
Не може да стигне да се уигра, спори су покрети а најтеже је уиграти
спору тачку, пропратити је стилски, да легне тај покрет и да сваки буде*

сигуран у тај покрет, да се не преписује и да добро држе своје тело, балансирано (А. К.).

За 'Невестинско' ми треба још времена да бих се опустила, везујем се за тапан (Т. В.).

Како је изгледала друга фаза вежбања новог кореографског материјала у сали?

Прва проба у овој фази, или четврта проба од почетка рада у сали на кореографији „Невестинско” уследила је након тродневне паузе, која је направљена због концерта који је ансамбл приређивао у Српском народном позоришту у Новом Саду. На овој проби, девојке су морале да се подсети почетка, јер је група за извођење већ била одређена (иако званична селекција девојака није постојала на претходним пробама) и распоред девојака у кореографији се мало изменио. То је подразумевало и промену пре свега у тежишту тела, јер ова кореографија услед захтевних техничких играчких образаца захтева изузетну свесност о сопственој равнотежи тела и равнотежи тела партнерке поред. Оне се чврсто држе у описаној позицији руку, и како су истакле, ако је само једна од њих нестабилна, падају као „домино ефекат”.

Веома је битно ко стоји до мене у Невестинском, јер сам ја прва, и имам само један ослонац од играчице до мене. И битно ми је да то буде неко за кога знам како дише, у кога имам поверење, а не неко нов (В. К.).

Промена само једне девојке у низу, мења и баланс који је до тада био, ако је био, усвојен и запамћен у телесној меморији. Затим, помера се фокус на играчицу испред у самом изласку у сали која има ефекат сцене. Уколико је друга чланица, потребно је нова координација њеног корака и ритма са играчицама испред и иза ње. Такође у тренутку паровне игре, мења се енергија и координација која је била научена у претходној паровној комбинацији током прве фазе. Иако су овакве ситуације честе, чак се некад дешавају промене пред сам излазак на сцену, то захтева експертизу играча које се стиче годинама искуства у сали и на сцени.

Физички јесмо савладали 'Невестинско', али не довољно да можемо да се уживимо у кореографију и да је осетимо. То је кореографија која мора да се вежба са оркестром, са оним ко ће да свира, јер ту је сваки секунд битан. Нисмо пришли на прави начин, то треба да играју зрелији и старији играчи. Ту не може да се мења екипа. Да немамо техничке пробе, и не могу ови који су дошли тек два три месеца у Коло да знају где ће да стану у простору и како да се распореде (В. К.).

Промена у распореду девојака утиче на њихову дотадашњу савладану перцепцију просторне позиције у кореографији, која игра велику улогу у учењу и вежбању кореографског дела. Ове промене, највише утичу на групу играча која се убраја у средње играче по висини. Они према њиховим сведочењима (мушког и женског) морају да знају програм који изводе и високи и ниски играчи. Често се дешава да мењајући позицију, морају да се врате неколико „корака у назад” у смислу да уче кореографију. Ове новине не утичу на другачији кинетички материјал, већ на просторну димензију која се паралелно са кинетичком савладава у првој фази процеса од сале до сцене.

Дешавало ми се да упаднем на различита места. Мене је занимало да учим и кореографију и онда ми је било занимљиво да гледам шта они то раде у другом делу полукруга и на супротном крају сале, док играчи у фолклору мање више углавном уче само своју позицију (М. Б.).

На четвртој проби и даље се радило на издржају тела на једној нози, међутим због концепције плана и програма, није било могуће посветити пуно пажње овом техничком елементу. Методологија рада са играчима се наставила из прве у другу фазу, односно метод практичног показивања и вербалног описивања. Руководилац ансамбла је и даље играо паралелно са девојкама испред њих, или у пару са искуснијом играчицом, односно у овом случају његовом асистенткињом, Зораном. Стилске корекције су се усвајале путем индивидуалног кинетичког трансфера пре него употребом речи и описном методом.

Следећа проба, која није била одмах сутрадан, већ за седам дана касније, пета проба по реду, конципирана је тако да девојке играју у ношњи, као генерална проба пред

јавни наступ у дворани Дома културе у Обреновцу, која је на неки начин, само претпремијера за концерт у „Мадленијануму”.

Ансамбл „Коло”, како ми је речено, често има овакву праксу да пред годишњи концерт свој програм изведе на некој мањој сцени, где неће бити пуно публике али где играчи могу добити потпуни доживљај јавног наступа, и све што га прати (осветљење, брзина промене костима између наступа, немогућност враћања услед насталих грешака, као што је то могуће у сали и друго). Последњу пробу и наступ у Обреновцу стављах у категорију финалних проба пред наступ у „Мадленијанум”, јер се одвијају ²⁵ на један другачији начин него што је то било до сада у претходних пет проба.

Такође, још један значајан разлог због којег наступ у Обреновцу категоризујем као финалну пробу јесте тај што најаве за концерт није било у том граду. У великој сали која прима око 200 људи било је укупно са техничким лицима око 20-ак људи, што несумњиво утиче на доживљај наступа код играча пред публиком. Однос који се приликом сценског извођења гради са публиком, ⁹ о чему ће бити више речи у следећем поглављу, може у значајној мери утицати на доживљај сценског наступа код играча. Он зависи од броја посматрача, њихове спремности да пружи интеракцију, као и од њихове исказане или неисказане реакције. На крају, светлосни ефекти на овом наступу нису били у пуном својству, као што се о томе водило рачуна на концерту у „Мадленијануму”. Услови везани за осветљење, величину позорнице, простор у ком се налази публика, као и близина публике значајно може олакшати или отежати појаву тзв. „тока”, ⁹ о чему ће бити више речи у наредном поглављу, код извођача у току представе (Hefferon & Oliss 2006). Ово све утиче на доживљај играча према њиховим сведочењима колико ће се посветити и предати сценском извођењу.

Финалне пробе уобличавају многе сате репетиције током претходних проба у коначни формат. Добро позната енглеска изрека, коју цитира Лиз Мелиш у свом раду, „оскудна костимска проба значи добро извођење”, која се изродила као чињеница да финалне пробе показују у суштини празнине у знању, и комплексни плесни детаљи који су присутни током извођења или вежбања кинетичког материјала на овим пробама постају очигледни (Mellish 2013: 145).

Поред строге војничке дисциплине која је владала на овим последњим пробама у смислу, нетолерантност према кашњењу на почетак кореографије, кореографију

„Невестинско” су девојке изводиле у ношњи. Због концепције техничке пробе у сали, девојке нису биле у комплетном костиму (недостајало је традиционално чешљање, оглавље, чарапе, тешке пафте које су део женске македонске ношње која се носи око струка, као и традиционална македонска обућа), која утиче на комплетан доживљај приликом јавног сценског извођења, али још значајније на извођење кореографије у кинетичком, просторном и експресивном домену.

Ношња може јако да смета. Све што одиграш на генералној проби, мораш да додаш бар још 30% снаге због ношње, бар због промене костима, ниси сео да одмориш, већ се пресвладиш стално
(Б. Р.).

Ношња уме да одвуче доста енергије коју ми улажемо на сцени. Да ли је тежак, компликован, није прилагођен сцени, обучен је оригинал и он сам по себи не прати интензитет елемената извођења кореографије и онда смета, због тежине, величине, облика, губи се покрет. То је једна од ствари којој ми морамо да се прилагођавамо у односу на рад у сали (М. В.).

Веома битан моменат на овим пробама јесте и прво присуство оркестра Ансамбла народних игара и песама „Коло”. То је уједно и једина прилика, не само за ову кореографију, него уопштено говорећи о систему рада у ансамблу о којима су сами играчи већ изнели своје мишљење, да је присутан пун састав оркестра, ⁶ *што је од посебног значаја када је у питању* нова кореографија која се изводи на сцени. На овим пробама тежи се ка успешном јавном извођењу, те се ради на квалитету самог тока и синхронизације као и координације између музичара и играча, како би дошло до што мањих грешака на наступу. На финалним пробама неопходно је да музичари вежбају прецизирање мелодијских секвенци нове кореографије са играчима (Mellish 2013: 146) како би сценски приказ био успешан.

Да би постојала синхронизација између ова два колектива, било је потребно да се она оствари прво унутар једног колектива, било да су у питању играчи, или музичари. Усклађивање индивидуалне синхронизације колективној поред важне улоге коју има у

ансамблу приликом извођења кореографије, значајну улогу игра и у концепту „кореографска меморија” те и из тог разлога овој вештини којој тежи сваки ансамбл посвећујем следеће редове у раду.

2. Координација и синхронизација Ансамбла „Коло“

О концепту координација и синхронизација унутар једног ансамбла био он музички или плесни је писано доста у првом делу рада и поглављу „Ухвати ритам”. На овим страницама желим да укажем на практичне примере из теорије који се одражавају на вежбање кореографије у сали и како су тај тзв. групни сат (координацију и синхронизацију основног темпа кореографије) моји саговорници вежбали и постигли.

Поменута ауторка Џудит Хамера у делу учење плеса „на бројање” или „музичку пратњу” која конструише термин „keeping time” развија тај концепт даље кроз ограничавајући фактор самог тела – да ли је плесач млад или стар, па од тога и зависи његова техника извођења покрета, што је у директној вези са временском координацијом целог ансамбла (Hamra 2011: 65).

⁵⁵ С обзиром на то да је Ансамбл народних игара и песама „Коло” састављен од различитих генерација играча, чија су тела мање или више „истрошена” како и сами кажу, јер су „стар ансамбл”, синхронизација је једна од значајнијих фаза у процесу од сале до сцене. У том усклађивању ритмичких координата приликом вежбања кореографије учествује и неколико когнитивних механизма. Поједини аутори сматрају да плесни експерти користе низ стратегија и техника како би разумели и ускладили плесне секвенце. Често користе технику „маркирања” ¹⁰ (Allard & Starkes 1991; Kirsh, Muntanyola, Jao, Lew, & Sugihara 2009), приликом вежбања у виду редуцирања нивоа извођења покрета и штеде енергију, ⁸ која им омогућава само да буду у ритмичкој контроли покрета, кретању и простору (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 304).

Како се плес ослања на музички ритам и метар, пулсација ансамбла у овој фази је у директној вези са утицајем музике на вежбање кореографије народних игара. Успостављање и одржавање индивидуалног истомерног извођења покрета колективном један је од најзначајнијих аспеката било којег плесног перформанса.

Не осећају људи исто ритам, нпр. не сачекају четвртину, већ одиграју као да је осмина, па испадају из ритма. Затим позиција стопала, није свима иста. Стил није свима исти (А. П.).

Код нас сви играју као неки лептирићи по површини. Дешава се да нагласке у корацима, свако има различите и онда се помешају и не добија се уопште добар ритмички акценат у кораку и ансамблу, чак се дешава да цео корак неко од њих има вишка. Неки играју брже, не знам чему та паника (А. П.).

Такође, проблем у координисању истомерног извођења поред промене темпа, као што је то у кореографији „Невестинско”, отежавају и уласци на сцену праћени паузама и цезурама. У том случају, најбоље помаже групни сат за заједнички почетак после паузе, али и визуелна и контактна комуникација између играча (Goodman 2012: 158). Овом сегменту су током проба у другој фази чланице биле највише изложене тренажном третману, јер уводни део кореографије, излазак девојака на сцену у кореографској слици тзв. „чешљању”, размимоилажењу леса,¹⁹⁹ одвија се кроз кинетичко дејство у виду ходања. Ово је врло захтевно кретање по простору, јер само уз помоћ јасне и прецизне координације међу члановима, оно се може одвијати неометано. Додатно отежавајућа околност овом кретању по простору је што се увод реализује без музичке пратње. Тек пошто се девојке поставе у полукруг на сцени, односно сали приликом вежбања, почиње и музички ток да се одвија. То значи да девојке морају да свој интерни пулс ускладе са интерном пулсацијом осталих чланица чиме креирају групну пулсацију, тзв. групни сат.

Дакле, кореографском елементу – ходу је и у другој фази била посвећена већа пажња, јер је то уједно и први утисак који се оставља на публику и који одређује даљу „судбину” прихватња или неприхватања изведбе кореографије од стране публике. У овом сегменту вежбања просторне димензије се јасно указује да је координација чланица и

¹⁹⁹ Кореографска формација леса подразумева расподелу играча на сцени у прволинијском облику. Често она може и да се „искриви” ако је чини већи број чланова, па уметнички руководиоци и тренери врло често инсистирају и на пробама и на техничким пробама пред концерт на њеној јасној и прецизној поставци.

њихова синхронизација унутрашње пулсације конкретно на примеру хода врло значајна за просторну димензију кореографије, те ова временска компонента је у узрочно-последичној вези поред кинетичке и са просторном димензијом кореографије народне игре.

Такође, у овој фази, девојке су вежбале сигнале (или симболе) који су се константно преносили у времену и простору кроз визуелни контакт. Према психолозима у области музике, када извођачи у ансамблу гледају и прате једни друге, то није само координација, већ и комуникација, идеја око експресије или интерпретације кореографског дела (Leman, Sloboda, Vudi 2012: 204).

За кретњу по простору постоје цаке, ако старији играч стоји поред тебе, цимне те руком, стисак, поглед. Када смо на поклону у чучњу, цимнемо се за каиш, па знаш да треба да устанеш (В. Р.).

Групни сат који обједињује концепте синхронизацију и координацију је такође битан у кореографијама са променом темпа, различитим уласцима и изласцима на сцени и односи се на заједничку свест извођача о главном темпу кореографије народне игре. Руководилац играча у овом контексту има улогу диригента у великим ансамблима. Иако многи диригенти, у овом случају руководиоци ансамбла желе да се њихова пулсација сматра апсолутним мерилем, групни сат је заправо интерно пулсирање које настаје у сваком играчу понаособ. Сваки играч укључује свој унутрашњи пулс у складу са основном пулсацијом (у музици се то некада може приметити по ударима ноге у темпу) – Goodman 2012: 158. Да подсетим, у музичком контексту према етномузикологу Џ. Блекингу се то зове „телесна резонанца” у којем је битан осећај свесности синхронизовања са физичким покретима других (Blacking 1983: 57), њихова међусобна координација која се изграђује временом заједничког вежбања и извођења кореографија народних игара.

Иако ми је речено како треба да одиграм, кад уђем у екипу и видим да они тако можда не играју, ја не могу да терам по своме, и да одскачем од других, морам да се ускладим са екипом (Т. Г.).

Велике су разлике код нас у ансамблу, почев од сценског понашања па и у игрању и певању. Тешко је да уклопиш индивидуални стил у колективни. Прво док схватиш да се разликујеш, па док прогуташ свој егo, неки се никад и не уклопе, не зато што не могу, него зато што неће (А. П.).

Поред напоменутих многоструких фактора који су детаљно изнети у поглављу „Ухвати ритам” синхронизација извођења и координација чланова ансамбла огледа се и на поље експресивне димензије плеса, односно усклађивање одређеног традиционалног стила приликом вежбања и извођења кореографије.

У овој фази то се односило на позицију ноге која се савија у колену приликом издржаја и подизања тела на тежишном ослонцу друге ноге. У почетку, стопала ноге која се савија у коленима није код свих девојака била у истој равни, те се овом сегменту расправљало на неколико проба, колико се и докле савија нога у колену и на ком тачно месту, у средини листа, одмах испод колена, или одмах изнад глежња се налази стопало савијене ноге у колену. На ову позицију која се одвија у неколико првих минута кореографије утиче свакако кинетичка сигурност чланица и њихов осећај равнотеже који имају у овој позицији извођења. Дешавало се да управо та савијена нога у колену на пробама служи да се на тренутак спусти како би се тело чланице вратило у позицију одржавања равнотеже на једној нози. С обзиром да је ово веома видљив елемент током извођења кореографије на сцени, усмеравање додатних часова и вежбања је од великог значаја било за чланице ансамбла.

Усклађивање експресивне димензије у виду стилског обележја, било је већ неколико речи у поглављу „Мелодијска компонента у односу плеса и музике” да ли и колико музика може утицати на стил извођења кореографије народних игара, где су се сви саговорници сложили да је музичка подлога, са посебним акцентом на извођење музичке пратње на традиционалним инструментима од великог значаја за разумевање, савладавање и памћење стилског обележја у кореографији. Па тако, наредних неколико страна посвећено је утицају музике на вежбање новог кореографског материјала из угла „потпуног доживљаја” музике код играча. Иако је музички значај нашао већ своју примену у овом поглављу кроз објашњење синхронизације извођења покрета у ансамблу, заснованој на једном од

основних музичких елемената (ритам и темпо) утицај музике сада ће се поставити из угла њеног доприноса у самосталном схватању кореографског дела и даљем памћењу самог дела.

3. Утицај музике на вежбање кореографског материјала

У другој фази вежбања и рада на кореографским елементима нове кореографије народних игара говорећи са општег места, не само на примеру „Невестинско”, музика добија улогу „моста” између играча и кореографа, односно у овом случају руководиоца играча. Овако везу између музике и покрета третира Ренди Мартин у процесу када играчи почну да примећују и слушају музику, они почињу и да играју на музику, без уплива команди руководиоца играча, по њему музика тада добија улогу моста. Она постаје невидљиви глас руководиоца ансамбла и подсећа шта је све потребно одиграти и како у одређеном такту (Martin 1985: 58).

Музика у овој фази не само да има улогу моста, већ и „облачи” и чини „дело” играча (Hutchinson Guest 2005: 6). Другим речима, музика играчима даје крила да осете идеју покрета и идеју кореографије. У овој фази она играчима не обезбеђује само елементарну заједничку структуру музике и игре која се читава у ритму и темпу (која је највећу улогу имала у првој фази процеса од сале до сцене) већ им даје својеврстан подстрек за сваки следећи покрет, за сваку следећу идеју покрета. Док су чланице у првој фази училе кинетички материјал уз музику, у другој фази оне кинетички материјал вежбају на музику. Став америчког балетског кореографа Џорџа Баланшина (George Balanchine) био је „Не могу да се крећем, чак ни не желим да се крећем, све док не чујем музику. Не могу да се крећем без разлога, а разлог је музика” (цитирано у Carroll & Moore 2008: 423).

Музика у другој фази чини се да доводи играче у посебно емоционално стање када вежбају и припремају кореографско дело за извођење, па тако се може рећи да музика добија ¹ крајњи звучни облик који се формира у играчевој свести. Уколико се успостави добра и квалитетна повезаност са музиком и игром односно музичарима и играчима у овој фази, тај емоционални доживљај ће се пренети и на публику у трећој фази од сале до сцене.

Емоције које играчи стичу приликом вежбања кореографије на музику, доносе осећај целовитости дела који настаје када је особа активна и ангажована у ономе што ради (Vukadinović 2019: 49). Због тога они имају осећај потпуне контроле над покретима који је стечен пред крај прве фазе, конкретно у овом случају код играчица које уче и вежбају „Невестинско”. Покрети би требало са лакоћом да теку један у други, те да им се чини да не постоји разлика између њих самих и спољњег окружења, између садашњости, прошлости и будућности (Исто). Да би се јавио доживљај тзв. „тока” како га дефинише Михаљ Чиксенмихаљи (Mihály Csíkszentmihályi) активност мора да доноси особи и задовољство. У њој мора да постоји и баланс између изазова коју активност носи и процене особе да ли има довољно вештина да је изведе (Csíkszentmihályi 1990: 51). Искуство „тока” подразумева да је играчица потпуно концентрисана и ангажована да покрете изводи спонтано и скоро аутоматски при чему доживљава потпуно јединство са том активношћу (Исто), односно у овом случају са музиком.

Факторима који утичу на омогућавање и саботирање јављања „тока” аутори Хеферон и Олис су посветили своје истраживање које се бави интерпретацијом професионалних играча и њиховим искуством „тока” (Hefferon & Oliss 2006). Први фактор који издвајају је самопоуздање, а на другом месту је музика и кореографија, где се подразумева да се извођач „повеже” са музиком и да се осећа добро у свим деловима играчког дела.

Повезивање са музиком, односно музичарима значило би и њихово присуство у сали за вежбање. Став етнокореолога М. Нилсона (Nilsson 2006) је да се веза музике и плеса креира код музичара и извођача током проба или у контексту извођења, што појачава пажњу плесача да слушају музику како би били синхронизовани са музичким тактом, али и једнако наглашава пажњу музичара да прате темпо плесача, а не да свирају како би они желели када би свирали само за публику (Исто). ¹ Међутим, специфичност учења и вежбања кореографија народних игара, не само у српској традиционалној играчкој пракси, већ и у другим плесним традиционалним праксама се одвија најчешће без присуства пуног састава чланова оркестра.

Када сам дошла у ансамбл, петком је била пракса да се оркестар спушта на пробе, а сада то није. Мислим да они треба да буду три пута

недељно са нама на проби. Навикли су да дођу и одсвирају све у цугу. Њих смара да се враћају због нас и да вежбамо заједно. Раде по аутоматизму (В. К.).

¹ Иако, музика и плес чине јединство, ¹ природа њиховог извођења је различита. У музици, како сведоче моји саговорници, све је ¹ записано, свака нота, сваки трилер, украс, динамика, темпо. Школованим музичарима није проблем да стилски одсвирају различите музичке традиционалне праксе, и ређе ће се наћи у ситуацији у којој се плесачи могу наћи, да не могу да одиграју стилски и технички покрет из друге плесне традиционалне праксе на први визуелни доживљај.²⁰⁰ Плесачи уче, као што је већ речено, све ¹ уз помоћ визуелног показивања, и по принципу имитације. Природа вежбања извођења ¹ музике и плеса је другачија. Различити су технички захтеви, и то би умногоме отежавало заједничке пробе, јер тамо где је плесачима потребно да се врате више пута, музичарима можда није, и обратно! Дакле, оправдано или не, плесачи и музичари су потпуно чак и физички одвојени у процесу од сале до сцене.

Играчи Ансамбла „Коло” у сали раде уз помоћ корепетитора на хармоници, који није саставни члан оркестра, и приликом извођења кореографског дела на сцени, корепетитор који већину времена у процесу од сале до сцене ради са играчима у сали, није на сцени. У оркестру који прати извођење кореографије народних игара Ансамбла „Коло” на сцени, руководилац оркестра свира други инструмент – виолину, која играчима пружа увид у главну мелодијску и хармонску ¹ линију музике за кореографију народне игре, али не и јасан звучни ритмички ослонац. ¹ Смањен број заједничких проба несумњиво може утицати на крајњи квалитет првог извођења нове кореографије на сцени.

¹ *Велики је проблем што се вежба само уз корепетитора, који стоји наспрам нас и прати нас. Он не свира свој темпо, а и кад сви запевамо и заиграмо неку снажнију игру, његова хармоника се просто не чује и он мора да прати играче, хтео то или не. Онда када се спусти оркестар на*

²⁰⁰ До тренутка мог теренског истраживања, ниво образовања који имају музичари у Ансамблу „Коло” био је сличан као и ниво који имају поједини играчи, а који се најчешће завршава стицањем дипломе средње музичке/балетске школе.

¹ *генералну пробу, потпуно је другачија прича, почев од темпа игре. Они свирају свој темпо, ми играмо наши који смо вежбали и мало времена имамо да се ускладимо (А. К.).*

Вежбање кореографије само на музику корепетитора не даје целовиту музичку слику играчима, па самим тим теже је да доживе енергију и експресију пре финалних проба. Вежбање у сали само уз корепетитора не пружа играчима познавање музичког аранжмана те кореографије, који инструменти имају водећу линију, ко им ¹ даје мелодију, односно пластику покрета, а ко им даје основну структуру игре – ритам? Из тог разлога постоје финалне пробе у овој другој фази које се одржавају пред наступ или у мом теренском сведочењу и на неком мање значајном наступу, када је обавезно присуство пуног састава оркестра. На овим пробама пажња је усмерена на постизање истомерне пулсације између два колектива музичара и играча. У претходном потпоглављу било је речи о синхронизацији на примеру играчког колектива. Међутим, када се говори о групном сату који је потребно постићи у кореографији народних игара, не може се посматрати једнострано, односно у обзир узети само играчки колектив.

Извођење кореографије народних игара захтева усклађивање више од једног групног сата, колектив играча и колектив музичара, који на сцени чине једно тело и један групни сат састављен од два чиниоца/колектива – играчи и музичари. У многим случајевима, плесачи постају део музичке слике, условљени покретима и елементима звука на који играју (тапшање, лупање, вокалне деонице итд.) – Nahn 2001: 61. Финалне пробе теже звучној и визуелној умешности која мора бити комплетно координисана како би се постигла богатија експресија и успешно извођење кореографије народних игара.

Како овакав принцип рада доживљавају играчице којима је музика врло битна као почетни импулс за њихову игру и експресију коју треба да изнесу у новом кореографском делу? Да ли могу да осете музику и експресију, или да чак и науче у ком тренутку шта музика и игра доносе у кореографији? Шта уопштено говорећи играчи мисле о вежбању са музичарима дан пред концерт, може ли се постићи заједнички сат, сликовито је објаснио мој саговорник, солиста Ансамбла „Коло”:

Заједничким вежбањем дан пред концерт не може да се постигне јединство. Чини ми се да свако наступа за себе, они свирају своје, не прате нас, ми играмо наше трудећи се као на њихову музику. Не можемо да их видимо, окренути смо им леђима и комуникација не постоји. Када се изгуби заједнички сат са музичарима, ми се прилагођавамо њима, јер смо ми први који реагују игром на темпо музике, док музичари не виде да ли су играчи испред или иза њих временски (А. К.).

У музици за кореографију народне игре, може се рећи да је записана естетска, структурална, функционална и семантичка порука играчима, што се ишчитава из ставова мојих саговорника:

Музика ми много помаже. Конкретно у играма из Срема, музика ми пева како да одиграм корак. Музика ми прича, како она каже тако ћу ја да играм, као што и народна изрека каже 'играј, како свирам' (В. Р.).

Музика је по мени јако важна, теже ми је данас да одиграм игру без музике. Музика подсећа да треба да се деси промена, осећам по њој да тај корак надолази (М. Б.).

Музичка компонента у овој фази процеса од сале до сцене добија према сведочењу мојих саговорника, теренског истраживања и теоријским изворима најзначајнију улогу за формирање меморије код играча, односно кореографске меморије. Честим вежбањем кореографије на музику, она постаје присутна у слушном апарату играча, који несвесно почињу да се везују на одређену мелодију и звук. После извесног времена и континуираног процеса вежбања, играчи почињу да памте игру на музику, прецизније речено, на мелодијске обрасце. Долазе у ситуацију да објашњавају играчки образац другим колегама тако што им најчешће певају мелодију играчког обрасца. „Ако не можеш да отпеваш мелодију, не можеш ни одиграти тај покрет” – речи су најпризнатијег степ плесача Вилија Фрејзера (Willie Fraser), цитираног у тексту „Observations of Communication between Dancer and Musician in the Cape Breton Community” (Melin 2008: 123).

Овакво сведочење о утицају музике на вежбање кореографског дела проналази се и у другим традиционалним плесним праксама, где музика нема само пратећу и педагошку улогу, већ гради и складишти код плесача кинетички материјал које тело познаје, или је искусило раније, конструктивно размишљање, креативну и рефлексну имагинацију, друштвену повезаност и телесно кретање (Mabingo 2019: 1). Тиме се додатно истиче и најзначајнији утицај музике у процесу од сале до сцене јер што чешћим вежбањем на музичку пратњу, повезују се музика и покрет у телу, и та два елемента постају једно у смислу слушне и кинестетичке меморије (Hahn 2001: 65).

Веома слично, готово исто размишљају већином и моји саговорници када је у питању извођење на музику и везивање покрета на музику, која се највише одвија у овој другој фази.

Може музичар да ти свира мелодију корака, али ти тек кроз сигурност одигравања корака ћеш почети да меморишеш на музику покрет и да је осећаш. Најлепше је када си сигуран у кореографију и када те музика понесе. Ми се за њу везујемо и у смислу ритма и у смислу темпа (В. С.).

Кад нисам нешто сигурна колико тактова одигравам неки корак, отпевам себи мелодију и онда знам игру (Т. В.).

Неколико истраживања је рађено на тему меморизације плесних покрета, тзв. „recall dance movement”, када и у којим условима је она највиша. Неписано правило у поређењу услова учења и подсећања у бројним условима тестирања је принцип специфичности кодирања (Tulving & Thomson 1973), у коме научена информација у једном контексту ће се боље репродуковати ако се тај исти контекст појави током фазе подсећања („recall”). То би на овом примеру учења и вежбања кореографије на музичку пратњу значило да ће присећање кореографских одсека и секвенци бити веће уколико се након неког времена иста кореографија изводи на исту музичку подлогу са истом ритмичком основом. Оваква ситуација могла је да значи само старијим играчицама које су кореографију „Невестинско” већ изводиле, али не и млађим које су се први пут сусреле са играчким обрасцима, па и

музиком која је написана за ову кореографију. Код њих је била израженија већ поменута ритмичка основа у музичкој пратњи. Утицај музике на подсећање компонованог обрасца покрета, односно специфичног опозивања покрета, сведочила је Зорана, асистенткиња у Ансамблу „Коло” у тренутку присећања кореографије, како би научила и подсетила остале колегинице у ансамблу (Прва фаза – утицај музике на учење кореографије).

Музика у овој фази помаже чланицама, према њиховим казивањима, поред већ вишепоменутог стила извођења покрета, да играчке обрасце и просторне комбинације памте на музику и тако обезбеде дугорочност у њиховој меморији кинетичких и просторних елемената, чиме се и овде указује на узрочно-последичну везу музичке меморије са кинетичком, просторном и већ поменутом експресивном димензијом.

Музика ми помаже у просторној меморији, да знам где се крећем најпре. Ако неком показујем, прво станем и отпевам себи у глави мелодију, па тек онда одиграм корак. А ако музика одмах креће, одмах се присетим и корака (Б. Р.).

У делу „Плес и музика” било је теоретски изложено по ком принципу музика омогућава формирање плесне меморије (концепт груписања и фразирања покрета на музику) и значај учења покрета на ритмичку основу који попут „скеле” се појављује у тренутку учења и присећању музике у меморији (Rubin 1996), што се одвијало у првој фази процеса од сале до сцене.

У истраживањима која су рађена са фокусом на утицај музике на плесну меморију, добијени су резултати са закључцима да је појединим професионалним играчима потребна потпуна музичка пратња (ритам, темпо, метар, мелодија и хармонија) приликом учења и вежбања плеса (Betteridge, Stevens & Bailes 2014: 768), како би присећање плесних образаца на музику било лакше. Зашто је тако, односно како наш мозак реагује на познату мелодију, објаснио је научник Данијел Левитон у својој књизи „Музика и мозак”.

Као људи поседујемо когнитивну способност да препознамо погрешне тонове, да нађемо музику у којој уживамо, да запамтимо стотине мелодија и да лупкамо ногом у ритму музике – што је активност која укључује процес анализе метра толико сложен да га већина компјутера не може обављати (Levitin 2011: 15). Неуронска основа за ову

изненађујућу прецизност вероватно је у малом мозгу, за који се сматра да садржи систем за организацију времена у свакодневном животу и да се синхронизује са музиком коју слушамо. То значи да је мали мозак способан да запамти параметре које користи за синхронизовање на музику док је слушамо и потом користи те исте параметре када хоћемо да отпевамо ту песму по сећању. Он нам омогућава да своје певање синхронизујемо са сећањем на прилику када смо претходни пут певали ту песму (Levitin 2011: 73).

Паралела која се може повући са овом ситуацијом се проналази у неким сличним примерима. Поједина истраживања су дала резултате да учење уз/на музику јача вербалну меморију, као и унапређење меморији у нпр. броју речи (Hanna 2015). Оваква веза могућа је због чињенице да се и музика и вербална меморија налазе у левој хемисфери. Аналогно томе, центар за процесуирање плесних покрета се налази такође у левој хемисфери, па веза са музиком може бити слична као у наведеном примеру.

Вежбање на музику може се сервирати као врста вежбе за мозак која поред тога што јача вербалну меморију, рефлектује се и на вербалну интелигенцију (Исто), односно у овом случају плесну интелигенцију.

Напослетку, музика у овој фази процеса од сале до сцене према исказима мојих саговорника утиче на вежбање експресије њиховог покрета, емоцију коју треба да осете, односно да проживе у кореографији, а коју треба сликовито и пластично да представе током сценског извођења публици.

4. Експресивност – научена или доживљена слобода

Нико нам није испричао шта треба да представим у 'Невестињском', а много би ми помогло, да се укључим у тај филм и изнесем. Ту ми помаже музика, али много би ми значило да чујем причу о делу за игру. Занимало би ме! Када сам била млађа то ме није интересовало (В. К.).

Разматрајући плес као један вид невербалне комуникације, Неја Кос, професорка и плесачица савременог плеса у Словенији, мишљења је да плесни материјал настаје помоћу

трансформације свакодневних, наменских покрета и симптоматско изражајних кретања (реакције кретањама, односно изрази, осећања и емоција) кроз процес апстракције. Према њој, плесни стваралац се изражава на вишем нивоу када у времену и простору ствара софистициране „oblike – u nastajanju i nestajanju” (Kos 2002: 42). Неја Кос плес дефинише као облик човековог изражавања покретима, али и свесно обликовано кретање у простору и времену. При обликовању се плесач концентрише на динамично-ритмичну структуру, начине пројекције енергије, квалитет покрета, линије тела и кретања простором, коришћење гравитације, „teksturu” покрета, фокус, итд. (Исто). Постоје бројне варијанте квалитета покрета који су усмерени на: обликовање динамике покрета, усклађивање и фокус; објашњавање специфичног наратива и имагинације у гестама (Hahn 2011: 62).

Другу фазу, поред тога што би требало да карактерише сигурност у смислу кинетичке, просторне, временске димензије, познавање целине кореографије, карактерише и рад управо на обликовању покрета који помиње ауторка Кос, на експресији покрета, и експресији лица, као и евентуалном импровизацијом, уколико је кореографија таква да то и дозвољава а руководиоца ансамбла подржава.

Показало се да девојкама јако прија репетиција, што више играју сигурније су у 'Невестинско', што овде показује кроз савладавање корака, сигурност. Али, тачка мора да иде годину две да би заиграла добро на сцени. Експресија лица им није добра, јер не знају шта треба да раде и како. Овде је све један јако благ хаотичан круг (В. С.).

У 'Невестињском' сам провалила да је нека невеста у питању, коју ми зачудо немамо у кореографији?! Зашто су озбиљне, да ли су уплашене, или грациозне појма немам! Да знам, другачије бих знала и да изнесем ту кореографију на самој сцени. Ја замишљам у том тренутку игре, неку свечаност, преподобност али не скрушеност. Битне смо, дешава се нешто лепо и важно, а музика је таква да те носи да будеш грациозна, дамски покрет. Стил нам нико није показао. Ја сам гледала Танец, покушала да скинем, страшно ми је то, не знам да ли сам успела, али то је све што сам могла да урадим. Сви форсирају само прсти, прсти. Нико никог ни не

исправља. Једино је битно издржавање, да ли нога треба да буде у рису, и где, али овако кретања не (И. С.).

У овом делу, улога руководиоца ансамбла који је „продужена рука” кореографа, јесте да помогне извођачима да поред адекватне играчке технике постигну и висок ниво израза и науче како да буду још креативнији (Kirsh 2011). Кореографи би требало да објасне да ли је дело страшно, забавно, озбиљно или напето (Dunn 2016). Добри плесачи могу убедити публику у доживљај кореографије коју они приказују. Добри плесачи чак и једноставним покретима дају моћ (Исто). Цитирајући познату француску балерину, старији члан Ансамбла „Коло” је рекао:

Добар играч је као тркачки коњ, ако га не усмериш он тако лута и дивља, ако му искористиш ту енергију и усмериш у оно што ти хоћеш он ће бити добар играч. Ако га пустиш да ради оно што он хоће он ће бити распуштен и ништа неће знати шта ради (М. Б.).

Извођач, према А. Малетић доживљава покрет у свом телу једнако онда када је плес емотивно наглашен као и онда, када је више мисаоно, апстрактно конципиран (Maletić 1983: 22). „¹⁸ Izražajnost pokreta ne podrazumeva ni patetičnost ni romantiku, ni ekspresionistički manir, nego pokret koji dolazi „iznutra” i koji je odraz stupnja razvoja izvođača, rezultat njegove svijesti o tijelu u pokretu i o značenju pokreta” (Исто).

Из приложених теорија и становишта, експресија покрета без обзира у ком плесном правцу се реализује, карактерише спознаја и свесност извођача о делу и покрету, што се надовезује на читави низ когнитивних механизма код играча.

Из теренског искуства са мојим саговорницима у сали, сведочим да сам на такву ситуацију наилазила у колективним кореографијама, док сам посматрајући соло извођења појединих играча, имала потпуни пренос њихових емоција на мој сензорни апарат. Гледала сам њихове покрете и изведбе као да сам у концертној сали. Чак сам, признајем, више могла да осетим емоцију појединих соло извођења у сали, него на сцени, када сам била на много већој удаљености од њих и њихових покрета.

Сад капирам да је лепота игре у трептају, да три зглоба ритмички упакујеш, осмех, позицију, комбинација корака и интензитет изигравања је потребно да спојиш да би био примећен, да ли играш соло или тути, свеједно је. Поента приче је да публика не види шаблон, већ да се игри да уметност, што се види емотивно на лицу сваког играча (М. Р.).

Да ли постоји маркирање и у изражавању емоција током проба у сали Ансамбла „Коло“?

У сали никад не глумим, и никад не дајем у сали 100% глуме. Али ја када бих радила са ансамблом, ја бих тражила да ми то ураде (Б. Р.).

Ситуација на терену што се тиче експресије, односно изражавања емоција у покретима народних игара, не пружа много простора за импровизацију покрета код играча током вежбања кореографије, односно у самој реализацији извођења. Извођачима у народној игри наметнута је тачност у извођењу покрета, синхронизованог на музички удар, технички и стилски. Тиме њихово право на импровизацију нестаје.

Импровизације у фолклорној игри је јако мало. Лично, не дозвољавам себи велику импровизацију, јер кореографијама прилазим шта је кореограф замислио а не ја. Нпр. у Тројну ако имам глумачки део, дам слободу, али сам обазрив да не изађем ван контекста. Ја то чак не волим ни да гледам на сцени, јер ми делује као неки аматерски приступ игри. То ми делују неки јефтини трикови, па ми зато то и не прија. (М. Б.)

5. Друга фаза - епилог

Друга фаза – зона опасности или „извођачке смрти” представља као што је већ написано најобимнију фазу у процесу од сале до сцене, јер обухвата вежбање кинетичке, просторне, експресивне димензије али и опажање музичке и временске димензије кореографског дела. Друга фаза поред тога што је најдуже траје, она представља и најзначајнију фазу у припреми сценског дела за извођење.

У многим примерима, не само горе приложеном, у овој фази се дешава „маркирање” из различитих разлога својствених само плесачима, али која може довести до тога да се плесни образац више не изводи структурисано тачно, да се изгуби емотивни доживљај извођења уколико је репетиција довела до презасићености материјалом код плесача. Зато је врло важно да сваки појединац колектива буде свестан своје улоге у групи, и да своје идеје усклади са колективним начелима.

Оно што карактерише и што представља најзначајнији део у другој фази јесте повезивање кинетичке димензије кореографског дела на музичку димензију у смислу мелодијске фразе која у даљем раду, али и каснијем опозивању, обезбеђује чување у дуготрајној меморији код плесача. У овој фази долази до синтезе кинетичког и музичког материјала који се групишу у фразе и који тако даље као нераздвојни елементи „одлазе” у дуготрајну меморију. Свако касније опозивање кинетичког материјала захтева истовремено и идентично појављивање са музичком пратњом, како би се одвијала у „реалном времену”, односно били враћени у радну меморију.

Ако је у првој фази процеса од сале до сцене, музика имала удео у смислу ритмичке потпоре плесачима док уче, у овој фази мелодијска компонента музике има значајну улогу у грађењу кореографске меморије за сценско извођење.

X ТРЕЋА ФАЗА (тренутак истине)

„Ples je prije svega vizualna umjetnost, ali mislim da izgled njezine slike ne ostavlja znatno sam pokret tijela, nego sklad energije tijela i psihe plesača, koji se uz pomoć svih drugih scenskih elemenata spaja, da bi sve to međusobnim djelovanjem postiglo jedinstvenu cjelinu odnosno scensku harmoniju” (Ščekić).²⁰¹

О концепту извођења дела на сцени, у теорији постоји много података, анализа и истраживања. Теоретичар Ренди Мартин сматра да је извођење, „моменат када су плесачи потпуно у материји свог дела, када се њихово искуство у плесању истински тотализира, али и прилика када плесачево тело постаје објекат у оку публике. То је и плесачева визија да открије самог себе” (Martin 1985: 66).

У претходном поглављу, поменула сам појам тзв. „тока” који се јавља приликом извођења код професионалних плесача. Поред фактора које аутори Хеферон и Олис (Hefferon & Oliss 2006) помињу како би се успоставио „ток” као што је самопоуздање, повезивање са музиком и кореографијом, ⁴ о чему је већ било речи, они додају и следеће факторе: могућност савладавања треме уочи наступа, избор костима и шминке за наступ, фактор познате позорнице, односно окружење у ком ће се одвијати наступ, али и однос који играч има са другим извођачима, кореографом (уметничким руководиоцем) и публиком. Сви ови фактори остварују се у тренутку и могу се мењати од кореографије до кореографије на концерту.

Аутори Ериксон и Нилсон (Eriksson, Nilsson 2010) сам чин извођења проматрају као „метар, покрет и звук који не постоје у вакууму... читаво извођење је сачињено од музике и плеса – припадајући у ... једном културном контексту у којем људска искуства и осећаји за плес и музику играју значајну улогу (Eriksson, Nilsson 2010: 263–265).

Фокусирајући се највише у трећој фази приликом свог теренског рада на сценско извођење кореографије „Невестинско” симболично сам га именовала „тренутак истине”. У тренутку сценског извођења женске кореографије „Невестинско” сумиране су пробе и знање чланица којим владају у овој кореографији, али и тренутак који публика

²⁰¹ <http://www.matica.hr/vijenac/285/u-trazenju-plesnoga-zvuka-9434/>

(не)препознаје као утисак који ће понети са собом након концерта. Какав ће утисак публика са собом понети након концерта зависиће да ли је нова кореографија „допрла” до публике, да ли је њено приказивање било (не)успешно, а што ће се рефлектовати у самом тренутку извођења и на играче.

Претходне две фазе су се делиле на етапе учења (прва фаза) и вештине и технике вежбања (друга фаза), док трећу раздвајам на време непосредно пре и после наступа, као кључни моменти у припреми извођења и евалуацији извођења кореографисаног дела.

Свесна да извођење дела, посебно нове кореографије која се изводи први пут, не може бити исто у неким наредним изведбама, прво јавно извођење (премијера) има велики значај за играча, играче, руководиоца играча, музичаре и њиховог руководиоца али и за публику. То је био главни разлог зашто сам се определила да свој теренски рад посматрам закључно са првим сценским наступом, који је имао додатну тежину извођења, јер се овим концертом обележавало 70 година од постојања и рада Ансамбла народних игара и песама „Коло”.

1. Пред наступ

Као што сам и не претходним наступима које је ансамбл приређивао у Београду и у градовима широм Србије током мог теренског истраживања, и овог пута сам дошла у исто време када и играчи. Пар сати раније стигла сам у зграду „Мадленијанум” како бих испратила све припреме за наступ (загревање, пролажење кореографија, облачење у традиционални костим, и разговарала са играчима).

Концерт је требао да почне у 20 часова, а играчи су на сцени били неких два сата раније. Иако сам чула о сценским новинама које ће бити на овом концерту, ипак сам била веома изненађена када сам ушла у концертну салу. Уместо традиционалне црне подлоге за плес тзв. „marley floor”, била је подлога беле боје и нешто другачије текстуре (што сам касније сазнала од играча). С обзиром на то да веома добро познајем редитеља (Н. Љ.) који сарађује са Ансамблом „Коло” пришла сам да га питам, шта је желео да постигне оваквом променом? Одговор ме је навео на размишљање.

Желимо да представимо идеју покрета, огољен покрет. Бео под служи да се види све, на белој подлози нема прикривања, као што је то визуелно уз помоћ светлосних ефеката могуће постићи на црном поду. Ми смо пионири у овом подухвату, а Ансамбл 'Коло' треба да поставља трендове и стандарде и верујем да ће многа културно-уметничка друштва након овог концерта своје наступе изводити на белој подлози (Н. Љ.).

Циљ белог пода био је дакле да публици обезбеди фокус на цело тело играча, које у комбинацији са светлосним ефектима изолује тело у простору. Према неким теоретичарима, подлога на којој се игра постаје веома значајан елемент у „осветљавању” кореографског дела.²⁰² Уколико се користи светла подлога, онда она захтева посебну пажњу: како ће се третирати, како ће се обојити (светлосни сценски рефлектори, костим на сцени, шминка), како ће се дизајнирати, како ће се обликовати и како ће се презентовати тела на њој (Cohan 1989: 712). „Тренутак истине” сада ће бити још израженији у смислу покрета, синхронизације и општег утиска Ансамбла „Коло”.²⁰³

Техничка проба пред концерт подразумевала је све елементе наступа (костим, светла, делови кореографије, музичка пратња), изузев публике, што је учинило да се простор трансформише у посебан сценски подијум. Нове просторне границе (светла, опрема, и другачији под) укључују код сваког плесача подешавање нових техничких граница приликом плесања. Са руководиоцем, играчи су на техничкој проби пролазили упоришне тачке сваке кореографије, како би спознали простор и осетили како кажу „ширину и дубину” позорнице. Иако су они увежбани да осете простор, морају га поново „подесити” проласком кореографија на сцени са светлосним рефлекторима који постављају нова фиксирана поља у кореографијама. Према речима Ренди Мартина, у тами изван светлости, плесачи не могу да виде ништа изузев пода (некад чак ни сам под) у мрачној шупљини где публика седи. У немогућности да виде сцену са позиције иза кулиса, играчи

²⁰² На пример Лондонски савремено плесни театар користи искључиво под светло сиве или беле боје, јер кореографи желе да осветле тако сам под по себи и дају му улогу у кореографисаној форми (Cohan 1989: 712).

²⁰³ Нешто слично, користећи се другим техникама први је покушао пре скоро једног века и Рудолф Лабан, одвојивши покрет од музике, чиме је тежио плесу као самосталној уметности (поглавље „Музика и покрет”). У то време, такве нагле промене нису биле прихваћене и препознате одмах код публике, па ме је интересовало какви ће утисци бити након овог концерта, не само код публике, већ и код играча.

губе многе визуелне тачке уласком у нови кореографски одсек (Martin 1985: 68). Тако се плесачима визуелни осећај нарушава током извођења на сцени услед јаке светлости и таме. Са друге стране, публици која седи у мраку, на неки начин светлосним дизајном се бира шта жели да се прикаже од кореографског дела и на шта жели да се скрене пажња (Соћан 1989: 713). О томе шта треба да се види, најчешће одлучује уметнички руководиоца ансамбла, или кореограф уколико је присутан.²⁰⁴

Приликом ове пробе, била је заступљена техника маркирања у већем обиму, о којој пише Кирш (Kirsh 2011), односно маркирање када је потребно да се пређе простор у кореографији, на позорници, да се играчи позиционирају и запамте своја места у новом простору. Играчи углавном нису изводили у целости кореографије, већ само почетке и крајеве кореографске композиције чиме су увежбавали улазак и излазак на сцену, као веома битан моменат сценског догађаја.²⁰⁵ Покрети су били сведени, без емоције и енергије. Када је кореографија „Невестинско” у питању, девојке су прошле улазак на сцену, ходајући у бржем темпу без музике, и постављајући се само у простору на позорници и мењајући кореографске слике.

Музичари су тек пристизали на техничку пробу, тако да њихово присуство техничкој проби играча није било у потпуности, па из тог разлога играчи су пролазили кореографске слике без музичке пратње, што указује да су у перцепцији руководиоца играча, и самих играча, кинетичка и просторна димензија високо рангирана на скали важности кореографских елемената.

Након што су играчи завршили своју техничку пробу у трајању од 45 минута, музичари су били спремни за своју тонску пробу. Пре него што почну да свирају, они своје инструменте наштамавају, према одређеном инструменту – „нужан компромис за склад целине” (Atali 2007: 74), а компромис се остварује кроз улогу руководиоца оркестра.

²⁰⁴ На српској фолклорној сцени већ неколико година уназад постоји тренд за руковођењем светлосног дизајна на сцени од почетка до краја програма, који директно утичу на доживљај не само играча већ и публике. Често се дешава да се финале концерта осветљава тзв. стробоскопским ефектом који наизменичним осветљавањем светло тама подиже скалу спектакла код публике и играча (Красин 2011: 145).

²⁰⁵ Уједначен, синхронизован улазак и излазак на сцену вежба се у сали више пута. Према речима уметничких руководиоца, извођење кореографије није завршено у тренутку када су покрет и музика завршили своје извођење, већ кад играчи напусте сцену (Г, М.). Из тог разлога, уједначено улажење и излажење играча на сцени такође је веома значајно за колектив и перцепцију публике. Коментар једне саговорнице приликом разговора на тему извођења кореографије народних игара био је да изгледају као „распуштена банда” чим спусте руке као знак краја кореографског дела и да се не води много рачуна о тим улазним и излазним моментима, односно „сценском понашању”.

Тонска проба трајала је око 30 минута. За то време, играчи су се индивидуално загревали, поред сцене (на сцени како то обично раде, нису смели, због белог пода и евентуалног остављања трагова на њему), трчали око седишта у публици, истезали испред сале, или прибегли техници „маркирања за себе” коју играчи користе ради јачања меморије, понављајући одређене секвенце или испитивање просторних односа у новом просторном окружењу. Приметила сам да се у већини мушки део ансамбла загревао, а женски део ансамбла се припремао за наступ у гардероби/шминкерници (сценско чешљање фризуре, сценско шминкање и облачење првог слоја традиционалног женског костима – беле хаљине).

Не волим кад имам кратко време пре концерта да се припремим. Кад год могу ја припремим фризуру и тако себи уштедим време. Волим да се натенане шминкам, намештам то ми је најбољи вид концентрације и припреме (Б. Р.).

Након што су завршили загревање и истезање, играчи су се повукли са сцене, јер је публика већ почела да пристиже испред сале, а и да би бео под могао да се очисти од отисака обуће који су остали након техничке пробе.

Изашла сам заједно са играчима до гардеробе, причала са њима испред сале и посматрала последње припреме пред излазак на сцену. За већину играча је потребно да уочи наступа има простора и времена да примени различите технике као што су релаксација, техника дисања, истезања и позитивног размишљања, којима ће моћи да ублажи могућу анксиозност која се јавља уочи наступа (Vukadinović 2019: 51), која је у овом тренутку била приступија код млађих играча ансамбла. Некима је пријало да разговарају у групи са колегама, неко је седео сам са затвореним очима, неки су изашли напоље, неки су слушали музику на слушалицама.

Првенствено пред концерт радим тзв. играчко загревање, ритмику, лично што ја волим, држим се ритма и лепо се осећам. Волим да сам у елементу, па слушам музику 'јужне пруге'. Загревам се на елементима кореографија које ја волим, без обзира што нису на репертоару, конкретно

Осоговку јако волим, јер те она постепено загрева. Затим, одгирам још пар корака који су динамични и увек се пре и после мало истегнем, и ја сам 10-ак минута пре почетка концерта спреман, нисам се опустио, нисам се префорсирао. Јер, ако се деси мало већа пауза, ем ми се тело хлади, али се и емотивно се гасим. Тако да се трудим да задржим ту емотивну тензију (М. Р.).

Млађе играчице биле су видно нервозније од старијих чланица, вероватно услед треме која је расла из минута у минут како се почетак концерта приближавао. Некима од њих, поред кореографије „Невестинско” и друге су кореографије биле нове у смислу првог извођења на сцени. Слично се понашао и млађи мушки део ансамбла, јер су они осећали тежину сценског извођења кореографије „Комитске игре”. А додатно отежавајућа околност била је свест да се те вечери одвија годишњи концерт поводом седамдесет година рада и дела Ансамбла народних игара и песама „Коло” чији су те вечери они били представници.

Већина играча ми је истакла проблем времена у којем се концерт одржава. Наиме, концерти су у вечерњим терминима, кад се према сведочењима њихово тело гаси и у периоду пред концерт када њихово тело треба да буде најактивније енергетски, кинетички, емотивно, физички, њима се најчешће приспава. Неки су мишљења да зато радно време треба да се организује тако да одговара терминима концерта, или бар неколико проба пред концерт. Овај моменат истичу као веома битан за сценско извођење кореографије, јер им тело није спремно као у преподневним часовима, када је „будније” и када је као кажу кардиоваскуларни систем бољи.

Када дођем на концерт, имам осећај да треба да легнем на кауч, а опет читао сам пар литература где каже да је тело најспремније за рад од 10–12 ујутру. У Јапану је било дивно кад смо имали матине, када смо имали дневне наступе. Теже ми је увече да играм него ујутру (М. Б.).

Истичући моменат физичке „будности” у вечерњим терминима, сматрају да оно значајно утиче на појаву адреналина који позитивно делује на сценски наступ и самопоуздање играча. Такође, на њихово самопоуздање и доживљај целокупног наступа

утиче, како су изнели аутори Хеферон и Олис, и адекватан костим. Уколико су костим и шминка одговарајући, они играчу омогућавају лакшу идентификацију са садржајем који он треба да дочара на позорници и тиме подстиче да лакше „уђе” у алтернативну реалност кореографије или представе (Hefferon & Oliss 2006). Међутим, често се дешава да се млађим члановима даје оштећен костим, неадекватан број обуће, чак и и за број већи или мањи ношња коју треба да обуку у појединим кореографијама. Тако неодговарајући костим, посебно обућа, понекад чак само један детаљ на одећи (код девојака су то пафте у кореографији „Невестинско”), накиту, или фризури, може отежати целокупан доживљај играча, а не само искуство „тока” и наравно „оштетити” кореографску меморију у датом тренутку.

Ношња ме углавном спречава и одмаже у игрању. У оној ситуацији где костим није прилагођен ономе што ја треба да изведем, нпр. Врање. Од мене се захтева да скачем у вис, падам на колена, а мене у томе спречавају пантолоне које су тешке 3кг, дебела је чоја, мокар сам, не могу онај појас који се увлачи добро да наместим, размишљам да ли ће да ми испадне, стварно не знам шта ту могу да урадим. Често добијеш костим који је величински потпуно неадекватан, па онда размишљаш како ћеш да га убуцаш да изгледаш пристојно на сцени а да ти се све не распадне. Тако да ми то стварно смета. (М. Б.).

2. Наступ

У извођењу сценског дела, велику улогу поред кореографа, играча, музичара, има и публика. У сценском извођењу тежи се ка физичком магнетизму плесача који ће утицати на публику (Солан 1989: 713), кроз позу и став, замисао кореографских просторних решења, и других кореографских елемената. Тако пасивна улога публике поставља се као релативна,²⁰⁶ јер публика долази на концерте пуна одређених очекивања и представа о самом извођењу и сваки њен аплауз представља одговор на интерпретацију и на дело. Из тог разлога, и публика је саставни део процеса концерта и свакако извођења кореографије народних игара.

Публика такође, може да има већ одређено знање о појединим кореографијама, традицији и обичајима тог народа или дела Србије, можда је већ више пута гледала одређену кореографију чиме може направити паралеле између различитих извођења.

Жак Атали, успостављајући теоретизацију о концепту буке у својој истоименој књизи, сматра да концерт, односно извођење кореографских остварења у овом случају, не привлачи посетиоце ако им не нуди јака осећања. Дело мора бити спектакуларно! (Atali 2007: 99). Композитори, односно кореографи у пренесеном значењу, данас пишу партитуре, стварају кореографије које ни они сами не могу да свирају/одиграју. Инструментима је све теже владати, односно играчима је све теже да изведу покрете.

Извођач представља први контакт са сценском игром, односно културом, традицијом плесне праксе једног народа, облик медијума и комуникације публике и дела у току живог наступа (Калаба 2012: 51). Кроз покрет и плес, плесачи одашиљу телесне сигнале који публици дају информације о идеји, мисли, наративу, атмосфери, односима ликова и томе слично (Obradović Ljubinković 2016: 103). Кореографско дело упућује и на троструку димензију сваког људског дела: уживање ствараоца, задовољство гледаоца, извор моћи гласника (Atali 2007: 13).

Као што музика покреће публику, тако и неки плесови раде то исто тако добро, активирајући рефелектовање код гледаоца – мишићни, моторни импулси који су у корелацији са покретима опсервираним у одређеном плесу (Caroll & Moore 2008: 424).

²⁰⁶ У неким правцима уметности, у XX веку публика постаје активни учесник извођења самог дела. Најпознатија таква дела су композитора Џона Кејџа, који је такву новину први смело увео средином XX века.

У когнитивној психологији пре неколико година (2011) појавила су се питања: како публика перципира плесно извођење и какву интеракцију има са тим делом? Шта публика жели и очекује да види на сцени, зависи од многих других фактора. Публика сигурно види, чује и разуме много различитих и упечатљивих идеја и осећаја у плесном делу, али неоспорно је да гледалац првенствено гледа извођача у покрету. Било да се ради о кинестетичком осећају плесача или о кинестетичкој емпатији публике, перцепција тог покрета – његовог облика, квалитета, израза, намере – гледаоцу преноси суштину уметничког дела (Wachowicz & Stevens 2011). Када публика посматра плесно извођење, она може своју пажњу усмерити на само један део, или покушава да своју пажњу подели на више сегмената. За „почетнике посматраче“, улазак једног плесача на сцену под рефлекторима може привући сву пажњу, што резултира тиме да се не примети истовремени одлазак другог играча са сцене (Wachowicz & Stevens 2011).

Такође, публика која долази на концерте, већ има неку представу у глави шта жели да види. Неко је дошао да тражи своје познанике на сцени, неко гледа експресију лица, неко у доње екстремитете играча, неко слуша само музичке/вокалне деонице, док већина из мојих ранијих теренских сведочења тражи и жели да осети енергију ансамбла. Многи у публици желе да осете, како је рекла једна од мојих саговорница (чланица ансамбла) „вибрације у телу“, односно да њихова сензомоторна чула буду укључена услед енергије која се преноси од играча до гледаоца.

Кинестетички одговор код гледаоца који у њима производи „унутрашњег плесача“ зависи и делом од различитих нивоа искуства и знања, па тако исти гледаоци могу прихватити различито погледе на неке кореографске облике у зависности од контекста (Reynolds 2010: 19). Другим речима, то значи да перцепција и поступак представљају декларативно и процедурално знање, а оба су вероватно активна када особа посматра било какво кретање тела (Calvo-Merino: 2005). Стога ова осетљива ментална функција подражава интеракцију ученик – наставник и плесач – гледатељ кроз емпатију, симпатичку кинестезију и знање засновано на учењу (Wachowicz & Stevens 2011).

Према теоретичарки културе Ангеле МекРоби (Angela McRobbie) важна чињеница у вези са плесом јесте да је то уметност и сценска форма, и као извођење и спектакл, мора бити изузетно јак, и градити симбиозу са публиком (McRobbie 1990: 39–58). У књизи ауторке Е. Х. Спиз „Уметност и психа“, ослањајући се на ставове о уметности, излагачу и

публици, познатог психоаналитичара Сигмунда Фројда (Sigmund Freud) још с почетка XX века, ауторка говори да је комуникација између излагача, у овом случају играча и публике веома битна. Наиме, вредност естетског искуства за публику и уметника долази из процеса поистовећивања, односно подстицање „унутрашњег плесача”. То не значи да играчи и публика морају међусобно бити у складу, већ да препуштање уживању и жељама у фантазији чини суштину естетског искуства (Spic 2011: 41). Гледалац на извођење кореографије и покрета (уколико су занимљиви и довољно експресивни) реагује више или мање снажним емотивним одазивањем и доживљавањем естетског искуства (Kos 2002: 42).

Џудит МекКрел (Judith Mackrell), плесна критичарка става је да док гледа извођење плесне кореографије очекује непредвиђене моменте које ће држати њену пажњу. „Добро извођење плеса за мене је када очекујем тренутке који ће ме држати будном, држати да пратим дело, и одржавати пажњу слушања” (Исто). Њена укљученост у плесу се темељи на телесном одговору као „унутрашњем плесачу” који одговара као чујно и разумно кореографисање и плесање. На укљученост публике у неко извођење утиче комплетна историја њеног знања, одласци на концерте уз све индивидуалне особине закључивања код сваког појединца (Калаба 2012: 49).

Очекивања публике са којима она долази на концерт у току извођења се трансформишу у испуњење или неиспуњење тих очекивања, чиме се стварају утисци и доживљај самог дела и концерта. На овај начин, интерпретација и дело настављају да живе кроз публику и после концерта, а самим тим и игра се наставља у бесконачност без прекида (Исто).

Како је то изгледало у самом тренутку реализације концерта, потрудићу се да представим из свог личног угла, јер у том тренутку нисам имала могућност и да добијем информације од својих саговорника.

Концерт је почео пар минута након 20 часова, док су сви у публици нашли своја места. Моја улога је сада била из позиције гледаоца, до тренутка док није на ред дошло извођење кореографије „Невестинско” где сам пажњу усмерила на све детаље кроз које сам, пасивно, пролазила сваки дан са чланицама у сали.

Светла су се угасила, и био је потпуни мрак. Упалио се видео бим са којег се емитовао видео прилог који је редитељ (Н. Љ.) снимио са позоришним и телевизијским глумцима, а први пут је на концерту Ансамбла „Коло” емитован на завршном концерту

сезоне 2014/2015, у јуну месецу, у Народном позоришту у Београду. Овај прилог приближава публици време и контекст у којем су се народне игре стварале и њихово значење.²⁰⁷

Концерт је почео кореографијом „Игре из околине Београда” кореографа Горана Митровића. Упалила су се сценска светла и играчи су заиграли на сцени. Морам признати да је било потребно две или три кореографије да прођу да се моје очи навикну на контраст који из потпуног мрака, прелази у бљештаво белу боју са сцене, узроковане белим подом. Старији пар је седео испред мене (некадашњи директор Ансамбла „Коло” са супругом) којима је такође требало одређено време да се навикну на другачију светлост која је у неким тренутцима изазивала чак и јак очни притисак (посебно у сменама тама – светло). Светлосни рефлектори на које смо до тада навикли да обасјавају у пуном светлу експресију лица играча, сада су правили неку сенку на лицима играча, па ми је лично требало много више времена да препознам и видим лица својих саговорника.

Светло које на неки начин моделује тела плесача на сцени, омогућава нам да видимо цело тело извођача, и да га исто тако добро изолујемо у простору (Cohan 1989: 713). Услед тога, било ми је теже да осетим енергију играча, јер им не видим јасно експресију на лицу, светлосна сенка ми пада на њихов горњи корпус тела, у први план долази доњи део тела, који ми није могао оставити у почетку потпуни утисак. Јака и неподешена светлост често уме и играчима да смета и омета наступ тако што им смањује видно поље. Тако, утицај слабљења видног поља повећава код плесача тактилни осећај у извођењу и појачава кинетички доживљај плесача (Martin 1985: 68).

Такође, сценско осветљење доприноси различитости самог извођења и осећаја плесача. Различите боје, збијена светлост изазивају према Мартину тело плесача на другачији начин, а које су записане у сваком сценском правилу. Што је јаче сцена „прошарана” светлосним ефектима то је већи интензитет плесачевог нарушавања простора (Исто). Висок ниво осветљења ствара им и јаке фацијалне експресије.

*Имам осећај, имам спознају свог тела, али морамо бити свесни
сваког тренутка шта преносимо, и морам да створим слику како то*

²⁰⁷ Ова визуелна промена и на неки начин историјско и културолошко „богаћење” концертног програма је тада као новина била позитивно прихваћена од стране гледаоца.

изгледа публици. Насмејати се и искезити се, то се види да је вештачки, и ти видиш непријатност у горњем делу фаце, коју не можеш да исконтролишеш, јер ти није пријатно (М. В.).

Иако секундарни, костим и светла доприносе коначним компонентама у плесном перформансу и дају му додатне димензије. Ови аспекти су интегрални део плесног перформанса и даје покретима већи смисао (Dunn 2016).

Ипак, сва наведена спољна нарушавања (костим, светло, подијум, подлога, озвучење) рефлектује се на плесачево тело и води плесача, према речима Мартина више у дубину кинетичког света извођења (Martin 1985: 68). Разлика између искуства у кореографском схватању и доживљаја публике, како то Мартин каже „конзумације”, и плесачевог извођења је у преносу плесачевог процеса рада. Мартин у свом тексту „Dance as a Social Movement” (1985) поентира на крају текста да се плесачев рад и његово кретање не третира као индивидуално већ као друштвено тело, односно друштвени покрет – „то је друштвено тело које ће публика прихватити и вратити се својим свакодневним покретима”.

Таман када су се очи навикле на ново сценско осветљење у комбинацији са белом подлогом, на ред је по програму дошло извођење кореографије „Невестинско”. Да ли због позиције коју сам имала, прва галерија, или због поистовећивања са тремом млађих играчица, цело извођење ми је прошло у утиску да су девојке биле потпуно укочене, па сам и ја тај осећај имала у свом телу, напетом и згрченом гледању извођења кореографије „Невестинско”. Посматрајући летимично публику након наступа, а и „вреднујући” наступ према јачини аплауза које су девојке добиле био је доста слабији у односу на следећу мушку кореографију „Комитске игре”. Питала сам се шта је основни принцип за анализу како плесачи постижу естетски квалитет у извођењу који се као такав преноси на око публике?

Група аутора из области неурокогнитивне психологије музике и плеса (Stevens, Malloch, McKechnie & Steven 2003) сматра да је естетско „рангирање” у корелацији са повећаном активношћу окципиталне регије и десне премоторне области мирорног система, претпостављајући да визуална и сензомоторна ⁸мождана регија вероватно игра улогу у аутоматском естетском одговору на плес (Bläsing, Calvo-Merino, Cross, Jola, Honisch, Stevens 2012: 300–308). Друга студија указује на квантитет везе између посматрачеве

физичке могућности да произведе опсервирану плесну секвенцу са тим колико је он или она уживала посматрајући то (Cross, Kirsch, Ticini, & Schütz-Bosbach 2011). Поменуте групе аутора одговарају да нису једино учесници као плесне наиве способни да уживају посматрајући тешке плесне покрете које они физички не могу извести, већ да веза између допадања и мањка физичке могућности се јавља као посредовање паријеталне и окципиталне регије. У том смислу, Калво-Мерино (Calvo-Merino 2008) је у могућности да каже да премоторна регија показује преференцију за брже покрете, и (Cross, Kirsch 2011) упућује да што су захтевнији покрети код учесника заступљенији, то код гледаоца изазива веће уживање. Узимајући то у обзир, не изненађује јачи аплауз за мушко извођење кореографије „Комитске игре” у поређењу са женском кореографијом „Невестинско”, јер су мушки покрети били наизглед много захтевнији него што се то чинило да су у женској кореографији.²⁰⁸

Естетски доживљај се, такође, на основу различите литературе ¹ дефинише као изузетно стање свести за које је карактеристична фокусираност на одређени објекат који веома снажно ангажује и фасцинира ²⁶ субјекта, док се сва друга збивања у спољној средини истискују у свести (Koestler 1970; Beardsley 1982; Csikszentmihalyi 1990; Cupchik and Winston 1996; Kubovy 1999; Polovina and Marković 2006).

Антиципирајући ставове ауторке Спиз, фасцинираност може бити везана и за изразито пријатне али и изразито непријатне објекте и ситуације. Марковић сматра да се могу издвојити две форме естетског доживљаја, „дивљење вештини” која подразумева дивљење савршенству, софистицираности и богатству значења, која се откривају у уметничким делима, и „фасцинација необичним” која настаје као последица наше урођене радозналости (Marković 2010).

²⁰⁸ Нова научна грана, која је тек на почетку свог развоја – неуроестетика – нуди могућност сарадње плесача и научника како би боље разумела како плес креира и изражава доживљаје и еволуира од стране публике, и како се та веза обликује са обе стране сцене (Calvo-Merino 2010; Cross & Ticini 2011). Неуроестетске студије везане за естетски доживљај извођача у игри, баве се изучавањем оних делова мозга који су активни за време игре (Calvo-Merino 2005; Brown, Martinez & Parsons 2006; Cross 2006; Dale, Hyat & Hollerman 2007; Jola, Davis & Haggard 2011). Оваква истраживања укључују научне методе истраживања за боље разумевање плеса које се настављају у различитим наукама као што су когнитивна психологија, неуронауке и кроскултурална психологија, теорија плеса и кореографије.

3. Након наступа

¹⁴ Концерт је трајао око 120 минута и с обзиром на то да је већ било касно и да су сви размишљали о спремању за коктел који је приређен у холу театра и опере „Мадленијанум“, испитивање својих саговорника сам оставила за први наш сусрет у сали. Тиме сам оставила и себи простора као теренског истраживача да се слегну утисци о извођењу и да се у разговору фокусирам на добијање што прецизнијих одговора и утисака о концерту.

Пракса у Ансамблу „Коло“ је да се играчима и музичарима након вечерњег концерта даје сутрадан слободан дан, па на посао долазе тек другог дана од концерта. Такође, на првом часу тог првог радног дана, руководилац играча заједно са играчима коментарише наступ, а потом крећу са уобичајеним планом и програмом.

У неколико следећих цитата, дајем приказ утисака својих саговорника како је за њих изгледао наступ кореографије народних игара „Невестинско“ са друге стране сцене. Укључила сам одговоре женских саговорница које су изводиле кореографију „Невестинско“ као лични утисак и доживљај, појединачна мишљења мушког дела ансамбла који је наступ посматрао иза кулиса, односно из позиције „сценских џепова“ и чланова који су посматрали концерт из публике.

Нисмо вежбали издржаје на почетку систематски сваки дан и зато је било јако лоше. Најгори ми је био почетак, тај издржај на прстима, да ли ћу успети да издржим своје тело и равнотежу или ћу да паднем. Психа ради много на почетку кореографије. Морали смо то радити више, да нам се листови навикну да могу тај баланс да издрже. За овакву кореографију потребно је да 3 месеца радимо само у сали свакодневно, по могућству иста екипа, да то изгледа добро, да се не избламирамо, као што јесмо. Не знам да ли смо способни за такву кореографију (И. С.).

Стилски је Невестинско потпуно погрешно, нигде не постоји исправљено колено, много мекше гажење треба да буде, много спорије, ту

нема ништа, можеш да пустиш било коју музику. Музика је била од самог почетка брза, спор део је био брз, та кореографија треба да показује једну уметност, снагу жене. Кореографија има причу своју. Баланс је на тим прстима, на предњем делу стопала, а не на листовима (М. Р.).

¹⁹
Није им пренешено шта треба да ураде, шта треба да доживе, и шта треба да прикажу (М. В.).

Под је био лепљив, указали смо на грешку, али није исправљено, јер све што смо вежбали пало је у воду, не можеш да одрадиш кореографију. Битно је било само да одиграш корак и кореографске слике и да не будеш бамби на леду. Али био је пакао. Јако неприродна атмосфера је била. Та светла су била ужасна. Нама се вртело у глави, онај мрак, а ти треба да држиш равнотежу на сцени, језиво је било! Тешко, неприродно, што се мене тиче, промашен концерт! (И. С.).

Ако хоћемо да играмо ову кореографију, не знам зашто нам не дође македонка и постави нам, него играмо ово што нема смисла. Треба да дочарамо јединство и то да смо као једна, тензија, иста тела како стоје, што нема код нас. Како су изашле на сцену, ти у старту видиш различит положај тела/руку, нема тог јединства, дрхте им ноге, ту мора огромна коцентрација да буде! То је само коцентрација, још ако имаш трему, ти си угасио (Б. Р.).²⁰⁹

Незадовољство код мојих саговорника је очигледно. Помешани осећаји несигурности у моторичком смислу (да ли ће издржати уводни део кореографије да не изгубе равнотежу тела), недовољног броја проба и неадекватног методолошког рада из њиховог угла, уједињено са новом сценском „средином” у смислу пода и његове текстуре

²⁰⁹ Иако је била одређена да изводи ову кореографију, две недеље пред концерт због болести морала је да се повуче, али је концерт пратила из публике и њено сведочење о извођењу кореографије „Невестинско” као професионалног играча из угла публике је веома значајно.

која им је јасно отежавала извођење покрета, утицало је на њихов „ток” извођења и евалуацију самог наступа. Да ли ће желети овај наступ да забораве што је пре могуће и саму кореографију, или не, остаје неразјашњено.²¹⁰

4. Утицај музике на извођење кореографије народних игара

До сада сам у раду неколико пута изнела тврдње многобројних домаћих и страних аутора да је традиционална игра неодвојива од музике, а да се за добро извођење кореографије народних игара сматра њихов добар однос у смислу усклађености и синхронизације између музике и игре, музичара и играча. Тако румунска теоретичарка Анка Ђурђеску каже да „ансамбл мора играти на музику, мора слушати музику, која им говори како да се крећу (са ритмичком референцом) или ће им музика рећи где је промена (са референцом на мелодију и композицију)” (Giurchescu 2003: 167).

Однос музичара и плесача у самом чину извођењу М. Мелин расветљава тако да се оно своди на утелотворено знање темпа, погодне мелодије, које ће, када се примене, пружити најбоље услове да плесач успева да наступи. „То је веза симбиозе која омогућава плесачима и музичарима да нахране једни друге у извођењу” (Mellin 2015: 163). Када се то дешифрује на музичком плану, каже се да убацује прилив енергије у покрет уопште, посебно у плес.

Утицај музике на извођење кореографије народних игара је вишеструки. Неки фактори који су блиско везани за однос музике и игре на сцени, а на који не могу ниједни ни други да утичу, јесу техничке природе. Уколико мониторинг није добро подешен да се музичари међусобно чују, и да до играча допире јасан звук и темпо, то ће се значајно одразити на доживљај извођења кореографије код самих играча, али су могуће и неке веће грешке, попут размимоилажења у темпу музике и игре на сцени, услед несинхронизоване звучне „информације” од оркестра ка играчима. Често се дешава ситуација као што је била и на овом концерту, да су музичари позиционирани испод бине, па је чак и визуелни

²¹⁰ Кореографија народних игара „Невестинско” више се није ниједном извела до краја те 2017/2018 сезоне, а према сведочењима мојих саговорника, није ни до краја 2019/2020 године.

контакт онемогућен у том случају, музичари су им окренути леђима, играче у потпуности не виде, па тако и не могу имати осећај да ли треба да успоре или убрзају темпо свирања.

Неке ствари, попут темпа диктира оркестар. Када су у питању поједине кореографије, нпр. Тешкото, Невестињско, требало би они да прате нас, што није случај. Некада свирају много брзо, па не можемо да стигнемо да одиграмо, јер нам је можда клизав под на сцени. У тој брзини почињем да маркирам корак и не играм како треба, већ размишљам само да стигнем на такт у право време. Ми се прилагођавамо њима, када се деси раскорак у темпу на пример, јер је то лакше. Препознајеш по музици који је део, а они док се покупе, ми смо већ улетели (А. П.).

Шеф оркестра би требао да гледа у нас, и да буде концертмајстор који ће да усаглашава музичаре са играчима. Ја се крећем по сцени, не могу да пратим шта раде музичари. То много утиче на извођење, јер кад је брз темпо, није ми добро, и размишљам само како да стигнем до краја кореографије. Ми вежбамо са корепетитором, који се прилагођава нашем темпу, а он не свира у оркестру и то је велики проблем. Научимо један темпо, онда дође оркестар и то нема везе са тим увежбаним темпом (Б. О.).

Озвучење када је лоше, моја енергија је много мања. Много ми смета када су монитори јако слаби на сцени, што се дешава низом година уназад. Много значи тај звук и да ми осетимо сваки инструмент, та драматургија је јако битна, буди емоције, и даје снагу (М. Р.).

Други утицај музике на извођење кореографије народних игара помаже играчима да не размишљају о покретима и евентуалним кинетичким, просторним грешкама које могу настати услед пада концентрације или несигурности, већ како каже Баланшин „не размишљај, само играј” (цитирано у Нанпа 2015: 9). То је стадијум када ум и тело више не размишља о покрету, већ о прављењу и доживљају уметности на сцени оствареној кроз

јединство музике и игре. Музика тада има, да искористим још једном позивање на музиколога Дебору Виринг, улогу „трамвајских шина”.²¹¹ Музика током наступа јасно обезбеђује ток у једном смеру, и играчи знају у ком се делу кореографије народне игре налазе, јер је сваки тај део поспешен и имплициран ритмом, мелодијом и груписаним фразама које су увежбане, научене и запамћене као целина.

Што више размишљаш више ћеш да грешиш, то је неко неписано правило. И колико се више трудим да размишљам у смислу сад на ову ногу идеш, ја све горе и горе. И док музика не стане и крене нешто ново, не могу да се вратим. Деси се блокада у мозгу, да једноставно не могу. Музика ми није помогла да се вратим на комбинацију, нисам могла да ухватим корак (Б. Р.).

Парафразирајући Оливера Сакса до блокаде материјала, односно меморије, долази јер материјал који се изводио био је по аутоматизму. То значи да када играч почиње да размишља о томе шта игра, зауставља се у тренутку. Више не зна како да иде напред, услед тога што је изгубио шта је претходило томе.

Напоследку, музички аспекти не помажу само музичарима и играчима да у уметничком јединству изнесу успешно дело на сцену, већ они помажу и публици да разуме плесне и кореографске аспекте. Чак и ако не постоји прича у плесу или ако је не разумемо или је епски наратив, музика може деловати као „лепак” (Damsholt 1999). Музика публици даје емотиван, ако не и наративни контекст и додаје још један једнако компликован ниво њиховом искуству (Dunn 2016).

Одражавањем идеје музике као „лепак” утврђено је да је музика елемент која повезује гледаоца и плесаче на сцени (Damsholt 1999). Кад су плес и музика кохезивни и испреплетени, комад је приступачнији јер публика има бројне повезане елементе на које се може ослонити када покушају да одреде значење покрета. Вероватно је да ће тражити

²¹¹ Дебора Виринг била је удата за Клајва Виринга, диригента и композитора, коме је дијагностикована амнезија, као једна од најекстремнијих случајева забележених до данас. Године 1985. вирус је потпуно уништио део његовог мозга значајан за меморију <https://www.penguin.co.uk/authors/1015044/deborah-wearing.html>.

акценат или централну тачку у кореографији коју могу пратити, која им служи као невербални елемент у обрађивању уметничког дела (Dunn 2016). Тако је плесање на сцени прихваћено као екстензија гледаочеве/слушаочеве жеље за кретањем коју изазива музика.

Музика је дакле, проживљена у нашим телима (путем ушију) и тако нас чини да се осећамо ближе плесачима који могу бити доста удаљени од нас, „Гледалац види покрет плесачевог тела, чује музику, и та две појаве преводи у кинестетичку замисао, осећај мишићног напрезања који прати одговарајућим покретом у нашем телу у смислу ритма музике (Damsholt 1999).

5. Трећа фаза – епилог

Трећа фаза у процесу од сале до сцене, коју сам симболично назвала „тренутак истине“ оцртава у свом потпуном значењу концепт кореографска меморија. То значи да се приликом извођења кореографског дела, у овом случају премијерно извођење, али не увек и нужно, кореографска меморија испољава као једна врста индивидуалне и колективне меморије, услед колективног извођења.

На индивидуалном плану, кореографска меморија би се најпре читавала у кинетичком и музичком потенцијалу, јер без обзира на преостале компоненте кореографије народне игре, сваки појединац у групи материјал (кинетика) групише и спаја према свом систему и фразирању (музика). Након ова два основна и веома уско повезана елемента, следи и самосвест о простору, експресији и усклађивању свог „унутрашњег сата“, односно координације изражене кроз временски чинилац.

У колективном погледу, кореографска меморија се јасно сагледава кроз меморију организације простора, кореографских слика на сцени, експресивном моменту који се испољава у виду стилског обележја једне кореографије народне игре, и на крају временском у смислу осећај за „групни сат“, синхронизацију и координацију.

У овом поглављу, отворена су многобројна поља која су у вези са публиком, а у индиректном смислу и са кореографском меморијом. Наиме, кореографија народне игре представља задовољство како њеног ствараоца, тако и њених актера али и публике. У овом троуглу, сви су међусобно повезани и сви утичу на креирање онога што ће се представљати у одређеној култури, на који начин ће се обликовати сценски перформанс, као и шта ће бити „актуелно“ у одређеном временском периоду, што може потрајати и више година, чак и деценија. Публика која долази да гледа и слуша извођење кореографије народне игре на сцени жели да буде опчињена ¹⁴ сценом која се у даљој перцепцији трансформише у слику звука, илуминације и покрета тела. Она очекује да се на њу пренесе асоцијативна моћ сцене, у противном, као рецепијент, она нема никакву улогу. „Тај неприкосновени спој сцена – гледалац тражи сва могућа расположива средства да подстакне зависност и допадљивост“ (Лукић Крстановић, 2010: 171). Да би се приближили публици још више, данашње извођење кореографије народне игре често према речима појединих домаћих уметничких руководилаца подразумева да се размишља и о сценографији на којој се изводи

перформанс, суви лед или дим машина, промена уобичајене боје пода на којем се изводи перформанс, говор пуштен из „офа“, режија светла и позоришна режија и друго.²¹²

Све напоменуто декларише се као један вид спектакла, и данашње кореографије народних игара теже да се представе као велики раскошни перформанс са много ефеката, привлачне за публику, занимљиве и узбудљиве са величанственим призором, управо како се и спектакл дефинише у ⁴ *Великом речнику страних речи и израза* (Клајн и Шипка, 2007: 1161).

Уз помоћ свих наведених елемената, код публике се гради свест и познавање појединих изведби које она памти путем својих чула, доживљаја и која на следећим концертима очекује сличан доживљај. То би се могло декларисати као масовни укус у популарној култури, а који се одвија управо узрочно-последичном везом публика-извођачи у трећој фази кореографије народне игре, или неког другог правца уметничке игре.

²¹² На српској фолклорној сцени већ неколико година уназад постоји тренд за руковођењем светлосног дизајна на сцени од почетка до краја програма, који директно утичу на доживљај не само играча већ и публике.

XI ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА – уместо закључка

² Почетак овог истраживања био је обележен жељом да се у етнокореологији уведе термин и концепт *кореографска меморија*, у којој је фигурирало питање односа музике и покрета. Стремећи ка успостављању теоријских координата које ће послужити за дефинисање појма *кореографске меморије*, у првом делу овог рада размотрила сам релевантне научне дискурсе који проблематизују приступе уопштено о покрету у плесу и који представљају основна теоријска полазишта о покрету, са кратким освртом на историјски развој и контекст покрета у плесу, али и са ближим усмерењем на структуру традиционалних плесних образаца. Уже посматрајући покрет и његову структуру у народним играма, у раду сам желела указати на значај познавања и препознавања структуре играчких образаца која значајно може утицати на конституисање кореографске меморије код играча у процесу учења и памћења кинетичког материјала. Поред овог дела, у првом поглављу рада представљен је опширно и теоријски оквир учења покрета, односно методологија учења плеса са општег становишта, а са идејом да се проникне у разумевање и свеобухватност концепта *кореографска меморија*. Ова идеја свој пут је пронашла у потпоглављима *Учење кинетичке димензије плеса*, *Учење просторне димензије плеса* и *Учење експресивне димензије плеса*.

Друго веће поглавље у првом делу рада усмерено је ка умрежавању теоријских полазишта која се баве односом музике и покрета. Поред етномузиколошког и етнокореолошког теоријског темеља, литература која је прикупљена и сједињена са анализираним и систематизованим исказима саговорника на терену јесте разнородна, што имплицира нужност интердисциплинарног научног приступа. Однос музике и покрета у науци је до сада имао своју вишезначну улогу кроз структуралну анализу у етнокореологији и етномузикологији, док је утицај музике на меморизацију покрета запостављен, чак и изостављен у неким полазним гледиштима односа музике и покрета, о чему пишу етнокореолози. Како се управо музика сматра кључном у процесу меморизације компонованог обрасца покрета у области когнитивних наука, у овом делу су сагледане прво опште теорије о вези музике и покрета, вези њихових заједничких именитеља, те је сагледан и утицај традиционалне боје звука (тембра) на извођење кореографије, која често

означава „пунктове” у меморији. Да ли је то „посебна” музика која има утилитарну функцију и написана је за пратњу, може ли се тако категоризовати, или ипак може „живети” сама за себе? Оваква подела само још више учвршћује разлику између термина „традиционални плес”, односно „народна игра” и „кореографија традиционалног плеса”, односно „кореографија народне игре” тј. термина „плес”, односно „народна игра” и „кореографија”.

После предочавања главних одредница које чине основну једначину кореографије народних игара, компонованог обрасца покрета и кореографисане музике, ² постављених у центар етнокореолошког и етномузиколошког бављења кореографском меморијом као темом дисертације, представљено је поглавље рада *Концепт кореографска меморија* чији је циљ био да обједини претходно изложене теорије и покушај дефинисања концепта кореографска меморија.

Након ове прве целине рада, која се бави теоријским приступом, следи друга целина која представља резултате теренског истраживања, односно процес од сале до сцене. Овај део рада тежи да прикаже концепт *кореографска меморија* кроз праксу. Из тог разлога ова целина у раду даје јасну поделу на фазе учења (прва фаза), вежбања (друга фаза) и извођења (трећа фаза) кореографије народних игара у сали, са детаљнијом потподелом на етапе унутар сваке фазе. Музички аспект у овом делу рада поставља се као лумен у схватању меморизације играча. Тако су поглавља подељена и на утицај музике на учење, вежбање и извођење кореографије народних игара са освртом на меморизацију играча, чиме се жели истакнути значај музичког аспекта у процесу од сале до сцене.

Ипак, и поред јасне идеје и визије којом сам се водила током припреме за теренско истраживање и сам процес писања рада, на овим завршним страницама рада схватила сам да сам можда тек на почетку постављања и утемељивања концепта *кореографска меморија*, јер су се многобројна питања отворила у вези са тим, превазилазећи оквир с почетка истраживања у којем је концепт требао да делује – традиционална плесна пракса Србије. Међутим, оквир у којем концепт *кореографска меморија* има своју апликативну сврху залази у домен свих праваца уметничке игре (савремена, класична, традиционална и друге), па и шире. На крају, односно на самом почетку за будућа истраживања и развој нових погледа у етнокореологији и етномузикологији, али и у студијама плеса и друштвеним

наукама, неке окоснице и смернице могу се јасно издвојити, без обзира на плесну праксу у којој се концепт *кореографска меморија* посматра и третира.

Основна идеја рада јесте била да уведем и дефинишем концепт *кореографска меморија*, са претпоставком да извођач кореографску меморију и њен капацитет испољава приликом извођења кореографског дела, као и када се присећа онећене кореографије након дужег времена. Како савремена српска списатељица каже, „сећање није запечаћена konzerva koju po potrebi otvorimo i zateknemo uvek isti sadržaj; ono preobražava prošlost, upisujući mu sadašnje znanje, iskustvo i osećajnost” (Jovanović 2018: 10). Тако ни сећање, односно меморија везана за једну кореографију није запечаћена и непроменљива чињеница, већ је треба узети и третирати сасвим условно. Другим речима, треба је посматрати као мешавину когнитивог, културолошког, друштвеног и традиционалног система, уклопљену у једну уметничку форму.

Иако овај рад нема претензије да буде рад из области когнитивних наука, сам наслов докторског рада и анализа теренског истраживања имплицира коришћење литературе из поменуте области, која се бави краткорочном и дугорочном меморијом у једној култури. Тако постављен рад указује на важност, али и неопходност интердисциплинарног повезивања резултата когнитивизма и културалних студија, с основним тежиштем на етномузикологију и етнокореологију, као водећим научним правцима у проучавању и истраживању кореографске народне праксе у популарној култури.

Тако је у раду фокус био на проблематизацији суштинског феномена етномузикологије и етнокореологије – значај музичких аспеката у кореографској меморији играча, уз настојање да се уваже научно релевантна достигнућа и тумачења из других научних области у комбинацији са сведочењима из праксе. Поред тога, предочен је и процес од прве поставке до првог сценског извођења кореографије народних игара, који примером из праксе води дијалог са интердисциплинарним теоријским упориштем.

Ако се водимо главном смерницом у етномузикологији и етнокореологији – да је музички аспект од великог значаја у традиционалној пракси, а онда и у кореографској пракси народних игара – сасвим је оправдано било моје почетно (пре)испитивање: колико је музика важна у процесу учења, вежбања, а потом и за памћење кореографског дела код самих извођача? Након што сам анализирала, директно или индиректно, ову везу музике и покрета у својству памћења и изградње концепта *кореографска меморија*, могу рећи да је

музика моћан контекстуални „кључ” за присећање најпре кинетичке димензије, а потом и експресивне, временске и просторне меморије које граде кровни термин – кореографска меморија. Овакав вид истраживања односа музике са осталим елементима кореографије у својству меморизације до сада готово да није био теоријски проблем у етнокореолошкој и етномузиколошкој литератури. Ако узмемо у обзир етнокореолошко, широко прихваћено, схватање по коме је покрет неодвојив од музике, формулисање музичке меморије као важног структуралног елемента кореографске меморије представљало је прави истраживачки и научни изазов.

Димензије, односно елементи који се издвајају у анализи, првенствено кореографије народних игара (покрет, музика, време, простор и експресија), преобликоване су у самом раду у форму меморије, која се у зависности од многих чинилаца гради на свесном или несвесном плану. Детаљно сагледавање процеса учења, вежбања и извођења током фазе од сале до сцене помогло ми је да објасним наизглед различите и јасно дефинисане поменуте меморије, које су у пракси веома блиско повезане једна са другом, а јасно разграничење између њих није могуће дати. Оне се преплићу и надовезују и граде један виши ниво – кореографску меморију.

Самим тим, анализа методологије учења плесних, односно ⁴ играчких, образаца у формалним условима пробе у сали показала се веома значајном у овом раду, јер је било омогућено да сагледамо **на који начин** извођачи усвајају просторне, временске и експресивне вештине при постављању кореографије народних игара, које затим претачу у форму дуготрајне меморије. То оправдава и мој заокрет ка литератури из области когнитивне науке која се бави питањем учења и памћења с фокусом на музички аспект (психологија музике), а потом и краatak искорак у област неурокогнитивне науке плеса. При представљању резултата експеримената који су добијени у овим областима у вези са памћењем кинетичке димензије нисам задржала у техничке детаље самих експеримената. Да бисмо могли разумети моћ памћења кореографског дела и утицај музике у том процесу, много је важније било усредсредити се у раду на оно што нам говоре резултати тих експеримената, него на детаљно објашњавање тога како су они изведени.

Процес од сале до сцене обухватио је једнако важан део актуелног рада и теренског истраживања. Поред плесне литературе која се бави процесом припреме кореографског дела у различитим плесним праксама на локалној или страној сцени, с упућивањем на већ

поменућу литературу когнитивних наука у области плеса, иновативност у раду се огледа и у сегментираним освртима на коришћење литературе теорије и методике плеса у физичкој култури. Плесна литература из области физичке културе заједничку нит са етнокореолошким стремљењима, поред основног изучавања покрета, налази и у проматрању односа музике и покрета. Присуство музике у појединим истраживањима из области физичке културе указује на значај појединих музичких аспеката – веома битних компонената који утичу на спортске перформансе. Важност музичке пратње највише се испољава у овој литератури кроз сагледавање ритма и синхронизације покрета, што захтева много више од пуког бројања и праћења темпа.

Имајући у виду полазну дефиницију плеса из етнокореолошког теоријског оквира у којој се ритам наводи као полазна заједничка тачка музике и покрета, коришћење плесне литературе из области спорта налази своју примену у делу рада о учењу и вежбању компонованог обрасца покрета. Иако је проматрање везе музике и покрета у другачијем контексту присутан у овој литератури у односу на етнокореолошку, посвећивање пажње односу музике и покрета ипак приближава ове две, наизглед неспојиве, научне области. Напоследку, не изненађује тако ни чињеница да се у појединим европским земљама плесна едукација и плесно истраживање (Dance Education and Dance Research) одвија управо под окриљем Факултета за спорт и спортску науку.²¹³

У српској етнокореолошкој литератури питање учења и вежбања кореографије народне игре у формалним условима до сада није био предмет обимнијег истраживања, те овај рад представља на извесан начин и пионирски подухват у приказивању методолошког рада у формалним условима, са посебним освртом на важност музичке компоненте у том процесу. Ово нас је даље у раду водило ка томе да научна достигнућа из поменутих наука објединимо у етнокореолошки и етномузиколошки наратив. У вези с тим, током теренског истраживања, испитивања мојих саговорника и сублимирања њихових одговора, а у спрези са релевантном научном апаратуром, наметнуло се питање: постоје ли темељи и основе за нову научну дисциплину, која би носила назив *когнитивна етнокореологија*?

²¹³ У Финској, под окриљем Факултета за спорт и спортске науке, од фундаменталног је значаја упознавање студената спортских наука са педагогијом плеса, јер студенти уче да преносе плесно знање и то је једини образовни систем признат од државе на којем се може стећи диплома професора плеса (Pipsa Nieminen 1999).

Наизглед сасвим наивно постављено, питање на крају овог рада може представљати и важну прекретницу за развој етнокореологије као науке у будућности уколико се испостави да се добро осмишљеним експерименталним истраживањима може доћи до сазнања на ком нивоу и како се остварује перцепција традиционалних играча у различитим традиционалним културама. Ако се подсетимо на све до сада изложено у раду, можемо рећи да вештина разумевања и савладавања плесног материјала, али и његово памћење, ⁴⁴ не зависе само од самог покрета, већ и од познавања културног контекста и филозофије, што се може тумачити и гледати са једног много ширег и општијег места, које подразумева појаву у култури и друштву. Наиме, свака култура има своје јединствене обрасце понашања, који се људима из других културних миљеа чине страним. То је тзв. етноцентризам. У овом случају једну културу чине народне игре, а друштво чине њени извођачи, без обзира на то да ли су професионалци или аматери. Након што би испитаници били „убачени” у другу плесну културу, мерио би се њихов доживљај тзв. *културног шока*, чиме би се вероватно потврдило да познавање културе, контекста и плесног жанра утичу и на перцепцију плесног материјала, његово разумевање и учење. У прилог томе, могла би се додати и теорија о спознаји света око себе на основу пет чула (вид, укус, додир, слух и мирис) којој се додаје и осећај за покрет, за равнотежу и положај у којем се тело налази.

Помоћу истанчаног осећаја за покрет, човек свој доживљај о покрету памти, препознаје, анализира, упоређује с другима, оцењује и понавља (Maletić 1983). Међутим, оно што је теренско искуство и сведочење мојих саговорника показало јесте да они који су своје плесно знање и умеће градили у једној плесној култури, изгубили су временом шири осећај за покрет и игру. Најприближније објашњење дају моји испитаници на терену који су као дугогодишњи играчи народних игара били „убачени“ у праксу савремене игре на неколико месеци, где им је, према њиховом сведочењу, све било страно од тога како да поставе своје тело, како да уче нови покрет, до осећаја за покрет. Било им је све ново! Одговор који се у овом тренутку може понудити, без експерименталног истраживања јесте да се то дешава јер су изгубили познате тачке оријентације (ритам и метар, структуру играчког обрасца, путању кретања, кинестетички осећај), које им помажу да „схвате свет око себе”, односно културу савременог покрета. Такође, вербални искази који се користе у одређеном плесном жанру непознати су у другом жанру, што несумњиво има везу са когнитивном спознајом током процеса учења и вежбања кореографије.

Оваквим теренским исказима, потврђује се идеја да разумевање, учење, али и памћење пре свега народне игре, а потом и кореографије народне игре је узрочно-последично зависна од културолошког и когнитивног фактора у којем се рецепијент, односно играч налази. У неким наредним експерименталним корацима, уколико би резултати показали и потврдили да разлика постоји у самом приступу учења, креирању менталне представе и перцепције, постојала би и основа за формирање нове научне субдисциплине, когнитивне етнокореологије, која би се првенствено бавила изучавањем мреже когнитивних система који су изграђени међу плесачима унутар сваке традиционалне културе, а онда и на ширем нивоу, односно међу плесачима у различитим земљама који подједнако добро уче различите плесне праксе. Такође, важно питање би било да ли се перцепција, као и систем учења, разликују код плесача који уче само један традиционални плесни правац и колико музика игра значајну улогу у томе.

Наведено тумачење би било аналогно симболизму у психоаналитичкој теорији у којем постоји претпоставка да механизми који управљају нашим мишљењем и понашањем нису насумични већ да постоје одређена правила према којима се симболи формирају и саобраћавају да би се њима комуницирало (Жикић 2012: 17). Примењено на плес, то би било еквивалентно познавању структуре плесних образаца који се у менталној представи плесача формирају као симболи, односно мотиви, целине и фразе. То би даље значило да – уколико постоји механизам код плесача који управља његовим мишљењем, односно способношћу учења плесног материјала (према одређеним правилима према којима се плесни симболи формирају, а у зависности да ли су ти симболи исти или су управо различити по принципу етноцентризма и култура) – постоје и темељи за формирање когнитивне етнокореологије.

Напоследку, етнокореологија се бави једном од најстаријих појава у људском друштву – игром, и то народном игром. Етнокореологија се тако не може ограничити на чисто кореолошко и музиколошко испитивање, већ захтева историјско и етнолошко проучавање, па често залази и у домен других наука (Младеновић 1973: 1). У научном еволутивном развоју то не би био усамљен пример, јер спајање когнитивне науке са другим наукама већ постоји на научној платформи (нпр. когнитивна психологија, когнитивна антропологија, когнитивна етнографија и сл.).

Намера и циљ овог рада јесте да буде почетна тачка, полазиште, или корисна „алатка” – водич – који се може применити у свим плесним правцима када се проучава кореографска меморија, али и шире, односно свуда где постоји било каква кореографисана структура. Зато се на неким местима више усредсређујем на учење, перцепцију и памћење на примеру кинетичке, просторне и експресивне димензије са општег плана, уместо да их постављам само из угла традиционалне плесне праксе Србије.

На крају, или на почетку *кореографска меморија* може се третирати као широко распрострањен концепт у којем се остварује било која кореографска структура, која у себи садржи музику и покрет, па чак и она која се реализује на спортским манифестацијама међу навијачким групама. Кореографска меморија је својствена увек и само одређеној кореографској структури, у чијој узрочно-последичној вези кореспондирају покрет, музика, простор, време и експресија. На крају, кореографска меморија, која се оцртава на колективном плану, припада и сваком члану као индивидуалцу у том кореографском поретку.

ЛИТЕРАТУРА

1. ALLARD, F. & STARKES, J. L.

1991. „Motor skill expertise in sports, dance and other domains. In K. A. Ericsson & J. Smith (Eds.), *Toward a general theory of expertise: prospects and limits*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 126-171.

2. АНТОВИЋ, Михаило.

2004. *Музика и језик у људском уму*, Ниш.

3. APPEL, L. F., COOPER, R. G., McCARELL, N., SIMS-KNIGHT, J., YUSSEN, S. R., & FLAVELL, J. H.

1972. „The development of the distinction between perceiving and memorizing“, *Child Development*, 43, pp. 1365–1381.

4. ASHCRAFT, M. & MAZUR, J.

2007. *Human Learning and Cognition*, 6th Edition. A Publication from Pearson Custom Publishing exclusively for the University of Western Sydney.

5. AYRES, Lioness.

2008. „Semi-structured Interview“. *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. SAGE Publications.

6. 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 (у рукопису). Ментори: др Димитрије О. Големовић и др Оливера Ж. Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

7. БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

7а) 2014. „Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије *Игре из Србије* Олге Сковран).“ *Дани Владе С. Милошевића*, ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 406–425.

7б) 2017. *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматургијских и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Докторска дисертација (рад у рукопису). Ментор: др Селена Ракочевић. Београд: Факултет музичке уметности.

7в) 2019. *Сценска народна игра и музика*. Музиколошки Институт, Српска Академија Наука и Уметности.

8. BAJIĆ STOJILJKOVIĆ, Vesna.

2014. „*Dance and Stage: a proposal for structural analysis of space of folk dance choreography.*“ *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin and Catherine E. Foley. Limerick: The Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland, ICTM Study Group on Ethnochoreology, 11–18.

9. BAKKA, Egil

1999. „Or shortly they would be lost forever': documenting for revival and research“. *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*, ed. Theresa Buckland. Basinstoke, England: Palgrave-Macmillan, pp.71-82.

10. BAKKA, Egil & KAROBLIS, Gediminas.

2010. „Writing a Dance: Epistemology for Dance Research“. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 42. Los Angeles: ICTM, 167-193.

11. BAKKA, Egil; KAROBLIS, Gediminas; MÆLAND, Siri; STRANDEN, Marit.

2014. „How performer-spectator relationship affects private and public place distinction.“ *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin and Catherine E. Foley. Limerick: The Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick, Ireland

12. BAKKA, Egil, AKSDAL, Bjørn & FLEM, Erling.

1995. *Springar and Pols: variation dialect and age*, Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkdans, Rff-senteret.

13. BANDUR, Veljko, POTKONJAK, Nikola.

1999. *Metodologija pedagogije*. Savez pedagoških društava Jugoslavije, Beograd.

14. BARRETO, Sofia and ORDÓÑEZ FLORES, Eva.

2008. „Music, Language and Dance: The Articulation of Structures and Systems“, *The World of Music, Vol. 50, No 1*, published by VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 17-31.

15. BARSALOU, L. W.

1999. „Perceptual symbol systems“, *Behavioral and Brain Sciences*, 22, pp. 577-660.

16. BEARDSLEY, M.

1982. *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

17. BERNSTEIN, Nicholai A.

1996. „On Dexterity and Development“. Translated by Mark L.Latesh. In *Dexterity and Its Development*. Edited by Mark L.Latash and Michael T.Turvey. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 1-244.

- 18. BETTERIDGE, L. Gabirelle, STEVENS, J. Catherine & BAILES, A. Freya.**
2014. „Beat It! Music Overloads Novice Dancers“, *Applied Cognitive Psychology, Appl. Cognit. Psychol.* 28, Published online 11 June 2014 in Wiley Online Library (wileyonlinelibrary.com), pp. 765–771.
- 19. BISHOP, John.**
2002. „Alan Lomax and Choreometrics“, In *Envisioning Dance on Film and Video*, Judy Mitoma (ed.), Routledge Press.
- 20. BLÄSING, B., TENENBAUM, G., & SCHACK, T.**
2009. „Cognitive structure of movements in classical dance“, *Psychology of Sport and Exercise*, 10 (3), 350-360.
- 21. BLÄSING, Bettina.**
2010. „The dancer's memory: Expertise and cognitive structures in dance“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 75-99.
- 22. BLÄSING, Bettina, SCHACK, Thomas.**
2012. „Mental representation of Spatial Movement parameters in Dance“, *Spatial Cognition & Computation* 12, Taylor&Francis Group, LLC, pp. 111-132.
- 23. BLÄSING, Bettina, SCHACK, Thomas, PUTTKE, Martin.**
2010. *The Neurocognition of Dance – mind, Movement and Motor Skills*, ed. Bläsing, Puttke, Schack, Psychology Press, Taylor & Francis Group, Hove and New York.
- 24. BLÄSING, Bettina, CALVO-MERINO, Beatriz, CROSS, Emily, JOLA, Corinne, HONISCH, Juliane, STEVENS, Catherine.**
2012. „Neurocognitive control in dance perception and performance“, *Acta Psychologica*, pp. 300-308.
- 25. BLACKING, Jhon.**
25a) 1977. *The anthropology of the body*. London: Academic Press.

25б) 1983. „The concept of identity and folk concepts of self: A Venda case study“, In A. Jacobson-Widding (Ed.), *Identity: personal and socio-cultural*, Stockholm: Almqvist and Wiksell, pp.47-65.

25в) 1992. „The Biology of Music Making“. *Ethnomusicology An Introduction*, The Northon/Grove Handbooks in Music, New York and London, pp. 301- 314.
- 26. БОГУНОВИЋ, Бланка, ЗДРАВКОВИЋ, Никола, ПОПОВИЋ, Наталија, МИЛУТИНОВИЋ, Ивана.**
2016. „Саморегулативне стратегије читања с листа клавирског комада“, *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења, осамнаести*

педагошки форум сценских уметности, уредник Милена Петровић, Факултет музичке уметности, Београд, стр.191-204.

27. BODGANI, Ramazan.

1991. „Albanian Folk Dances Accompanied with Music“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* T. 33, Akadémiai Kiadó, pp. 327-333.

28. BOLGER, D., COULL, J. T., & SCHÖN, D.

2014. „Metrical rhythm implicitly orients attention in time as indexed by improved target detection and left interior parietal activation“, *Journal of Cognitive Neuroscience*, 26, pp. 593–605.

29. BOŽANIĆ, Zoran.

2007. *Muzička fraza*. Beograd: Clio.

30. BOLGER, D., COULL, J.T., & SCHÖN, D.

2014. „Metrical rhythm implicitly orients attention in time as indexed by improved target detection and left interior parietal activation“. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 26, pp. 593–605.

31. BOURDIEU, Pierre.

1990. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Translated by M.Adamson. Stanford, CA: Stanford University Press.

32. BOYER, Pascal.

2009. „Cognitive Predispositions and Culture Transmission“. *Memory in Mind and Culture*. Pascal Boyer (editor). Cambridge university Press, 288–319.

33. BRENNAN, David. STEVENS, J. Catherine.

2006. „The effect of pitch, tempo and proportional pitch and tempo manipulation on memory of familiar musical excerpts“, *Proceedings of 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Alma Mater Studiorum University of Bologna, pp. 1771-1778.

34. BRINSON, Peter.

1992. „The Conscience of Dance“, *RSA Journal*, Vol. 140, No. 5433, Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, pp. 691-700.

35. BROOKS, David.

2012. „The Olympic contradiction“. *New York Times*, July 26, p. A23.

36. BROWN, S., MARTINEZ, M. J., & PARSONS, L. M.

2006. „The neural basis of human dance“, *Cerebral Cortex*, 16 (8), pp. 1157-1167.

37. BUCKLAND, Theresa Jill.

37a) 2001. „Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment“. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 33. Los Angeles: ICTM, 1-16.

37b) 2002. „Multiple Interests and Powers: Authenticity and the Competitive Folk Dance Festival.“ *Authenticity – Whose Tradition?*, ed. by László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 70–78.

38. ВАСИЋ, Оливера.

38a) 1997. „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње“. *Изузетност и сапостојање, V. међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Факултет музичке уметности, Београд, стр. 266-274.

38b) 2004. *Етнокореологија. Трагови*. Београд: Арт График.

38в) 2005. „Народна игра и њена музичка пратња данас“, *Опстајање (етнокореологија)*, Београд: Арт График.

38г) 2011. „Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу“. *Србија, музички и играчки дијалекти*. Факултет музичке уметности, Београд, стр. 91-179.

39. VATSYAYAN, Kapila.

1963. „Notes on the Relationship of Music and Dance in India“, *Ethnomusicology Vol. 7, No. 1*, University of Illinois Press

45b) 1983. „The process of improvisation in folk dance“ In: Lange Roderyk (ed.) *Dance Studies, Vol 7*, St. Peter, Jersey: Centre for Dance Studies, pp. 21-56.

45b) 2007. „A Historical Perspective of the Analysis of Dance Structures in the International Folk Music Council (IFMC)/International Council for Traditional Music (ICTM).“ In *Dance Structures*, ed. Kaeppler, Adrienne L. and Dunin, Elsie Ivancich, pp. 3–18. Budapest: Akadémiai Kiadó.

46. GIURCHESCU, Anca and BLOLAND, Sunni.

1995. *Romanian Traditional Dance*. Mill Valley, California: Wild Flower Press, pp 90-95.

47. GIURCHESCU, Anca and KRÖSCHLOVÁ, Eva.

2007. „Theory and method of dance form analysis. Revised version of the ICTM Study Group on Ethnochoreology collective work: „Foundation for folk dance structure and form analysis“ (1962–1976).“ *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*, ed. B Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin. Budapest: Institute for musicology of the Hungarian academy of sciences, 21–53.

48. GIURCHESCU, Anca and TORP, Lisbet.

48a) 1991. „Theory and methods in Dance research: A European approach to the holistic study of Dance“, *Yearbook for Traditional music*, vol.23, Cambridge University Press, ICTM, pp 1-10.

48b) 1995. „Dance-music relationships: an introduction“, *Dance, Ritual and Music*, ed. Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski, Warszawa: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art and Polish Academy of Sciences, 143–148.

49. GLICKMAN, Jack.

1978. „Dance and theory of expression“. *Dance Research Journal*, Vol. 10, No. 2, Published by: Congress on Research in Dance, pp. 62-63.

50. GOLDIN-MEADOW, S. & BEILock, S. L.

2010. „Action's Influence on Thought: The Case of Gesture“, *Perspectives on Psychological Science*, 5(6), pp. 664–674.

51. GOLEMOVIĆ, Dimitrije.

51a) 1997. „Pevanje koje to jeste i nije“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, urednik Ivan Čolović, Beograd, str. 227-259.

51b) 2005. *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, urednik Ivan Čolović, Beograd.

51c) 2006. *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, urednik Ivan Čolović, Beograd.

52. GOLOMER, E., & DUPUI, Ph.

2000. „Spectral Analysis of adult dancers sways: sex and interaction vision-proprioception“, *International Journal of Neuroscience*, 105, pp. 140-144.

53. GOODMAN, Elaine.

2012. „Ensemble performance“, *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 153

54. GRAFTON, S. & CROSS, M.

2008. „Dance and the brain“, In C. Asbury & B. Rich (Eds.), *Learning, the arts, and the brain*, pp. 61–70. New York: Dana Foundation.

55. GREEN, Nick.

2016. „Social dancers in Balkan folk dance performance: communities, traditions and sensory concepts?“. *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of research and Action: 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Kendra Stepputat, ICTM, pp. 238-247.

56. GREENHILL, Pauline.

1994. „Morris: An "English male dance tradition". In *Ethnicity in the mainstream: Three studies of English Canadian culture in Ontario*, Montreal and Kingston: McGill-Queen's Press, pp. 64-125.

57. GROSSE, E.

1897/1914. *The beginnings of art*. New York, D. Appleton&Co.

58. GYÖRGY, Martin and PESOVÁR, Ernő.

1961. „A structural analysis of the hungarian folk dance“. *Acta Ethnographica*, Academia Scientiarum Hungaricae, 1-25.

59a) 1963. „Determination of motive types in dance folklore“, *Acta Ethnographica*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 295-331.

59. DALE, A., HYATT, Janyce, HOLLERMAN, Jeff.

2007. „The Neuroscience of Dance and the Dance of Neuroscience: Definig a path of inquiry“, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 41, No. 3 (Fall, 2007), pp. 89-110 (22 pages), Published By: University of Illinois Press, <https://www.jstor.org/stable/25160240>

60. DAMASIO, A.

2010. *Self comes to mind: Constructing the conscious brain*. New York: Random House.

61. DAMSHOLT, Inger.

1999. *Choreomusicological Discourse: The Relationship between Dance and Music*. PhD dissertation, University of Copenhagen.

62. DANIEL, Y.

1995. *Rumba : dance and social change in contemporary Cuba*, Bloomington: Indiana University Press

63. DESAI, V., & POTTER, R.

2006. *Doing development research*. Sage Publication, Inc.

64. DEMOS, P. Alexander, CHAFFIN, Roger, BEGOSH, T. Kristen, DANIELS, R. Jennifer, MARSH, L. Kerry.

2012. „Rocking to the beat: Effects of Music and Partner's Movements on Spontaneous Interpersonal Coordination“. *Journal of Experimental Psychology: General*, Vol. 141, No. 1, American Psychological Association, pp. 49-53.

65. DEUTSCH, D.

1970. „Tones and numbers: specificity of interference in immediate memory“, *Science* 168, pp. 1604–1605. doi: 10.1126/science.168.3939.1604

1980. „The processing of structured and unstructured tonal sequences“, *Perception & Psychophysics*, 28, pp. 381-389.

66. DITTRICH, Winand, TROSCIANKO, Tom, LEA, Stephen & MORGAN, Dawn.

1996. „Perception of Emotion from Dynamic Point-Light Displays Represented in Dance“. *SAGE journals* , Vol 25 issue: 6, pp. 727-738.

67. DICK, S. Christopher.

2014. „Movement and music: a motion capture analysis of capoeira's ginga“. 28th Symposium ICTM ICTM STUDY GROUP ON ETHNOCHOREOLOGY: KORCULA, CROATIA 2014, pp. 360-363.

68. DOLAN, Jill.

2001. *Geographies of Learning*. Middleton, CN: Wesleyan Univeristy Press.

69. DONALD, Merlin.

1991. *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard university Press.

70. DOWLING, W. J.

1978. „Scale and contour: Two components of a theory of memory for melodies“, *Psychological Review*, 85, pp. 341–354.

71. DOWNEY, Greg.

71a) 2002. „Listening to Capoeira: Phenomenology, embodiment and the materiality of music“, *Ethnomusicology* 46, no 3, pp. 487-509.

71b) 2005. *Learning Capoeira*. Oxford University Press.

72. DUERDEN, Rachel.

2007. „Dancing in the Imagined Space of Music“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.25, No. 1, Edinburgh University Press, pp. 73-83.

73. DUNN, Savannah.

2016. „Movement and Music: Exploring the Relationship Between Movement and Dance“. Undergraduate Honors Thesis Collection 357.

74. БУРИЋ, Богданка и СТИЈЕПОВИЋ, Јелена.

1976. „Значај и улога народних игара у развоју личности детета“. *Неговање изворног фолклора у раду са децом*. Београд: Савет за васпитање и бригу о деци СР Србије, 3-19.

75. ELLIOT, Janine.

1995. „Who follows whom? The Music and Dance Relationship in Cotswold Morris Dancing“, In: *Dance, Ritual and Music*, (eds. Dabrowska & Bielawski) Warszawa, pp. 175-188.

76. ERIKSSON, Karen & NILSSON, Mats.

2010. Ethnomusichoreology? Ethnochoreomusic? In: Russel, Ian – Kearney Guigine, Anna (eds.): *Crossing Over: Fiddle and dance studies from around the North Atlantic 3*. Aberdeen: The Elphinstone Institute: 260-264.

77. ŽAK, Atali.

2008. *Buka, ogled o političkoj ekonomiji muzike*, Biblioteka XX vek, urednik Ivan Čolović, Beograd.

78. ЖИКИЋ, Бојан.

78a) 2008. „Когнитивна антропологија и нематеријална културна баштина“, *Гласник Етнографског музеја*, Београд, 117-139.

78b) 2012. „Когнитивност и антропологија“. *Мисао, култура, идентитет*. Српски генеалогички центар, Београд. Етнолошка библиотека књ.60.

79. ЗАЈЦЕВ, Милица.

1992. „Prva dama moderne igre“, *Scena 4-5*, str. 123-125.

80. ЗАКИЋ, Мирјана.

2008. „Контекст – конситуација – текст.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука и Музиколошко друштво Републике Српске, 215–227.

81. ЗЕЧЕВИЋ, Слободан.

1983. *Српске народне игре*. „Вук Караџић“, Етнографски музеј, Београд.

82. ZDRAVKOVIĆ, Sunčica.

2008. *Percepcija*. Biblioteka Posebna izdanja, knjiga br.34, Bookland, Beograd.

83. IACOBINI, Marco.

2009. „Imitation, empathy, and mirror neurons“. *Annual Review of Psychology* 60, pp. 653-670.

84. INTONES-PETERSON, M. J., RUSSELL, W., & DRESSEL, S.

1992. „The role of pitch in auditory imagery“, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 18(1), pp. 233–240.

85. IVANOVA-NYBERG, Daniela.

2013. „Choreograph as a Culture Hero“. Available at <https://www.danielaivanova-dance.com/Corrected%20margins%20Choreographer%20as%20a%20Culture%20Hero.pdf> (Accessed 15 April 2021).

86. IVANČAN, Ivan.

1971. *Folklor i scena. Priručnik za rukovodioce folklornih skupina*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

87. IVIĆ, Milica.

2020. „Образовање у области извођачких уметности у Србији између академских и самообразовањих пракси“, *Etnoantropološki problemi*, n.s.god.15 sv. 2, str. 581-600.

88. IFMC Folk Dance Study Group.

1974. Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: A syllabus. Report of the I.F.M.C. Study Group for Folk Dance Terminology, 1972. *Yearbook of the IFMC*. Vol. 6. 115–135.

89. JANETA, P., & GRAFTON, S.T.

2003. “Swinging in the brain: shared neural substrates for behaviors related to sequencing and music”, *Nature neuroscience*, 6, pp. 682-687.

90. ЈАНКОВИЋ, Љубица и ЈАНКОВИЋ, Даница.

90а) 1934. *Народне игре, књига I*, Београд: самостални издавач.

90б) 1937. *Народне игре, књига II*, Београд: самостални издавач.

90в) 1939. *Народне игре, књига III*, Београд: самостални издавач.

90г) 1952. *Народне игре, књига VII*. Београд: Просвета.

90д) 1964. *Народне игре, књига VIII*. Београд: Просвета.

91. JAKUES-DALCROZE, E.

- 91a) 1921/1980. *Rhythm, music and education*. Revised edition. Trans. H. Rubinstein. First published 1921. New Edition 1967. London: The Dalcroze Society Inc.
- 91b) 1930/1985. *Eurhythmics, art and education*. Trans. F. Rothwell. Orig. 1930. New York: Arno Press.
- 92. JEAN, J., CADOPÉ, M., & ILLE, A.**
2001. „How are dance sequences encoded and recalled by expert dancers?“, *Current Psychology of Cognition*, 20, pp. 325-337.
- 93. JEANNEROD, Marc**
1997. *The cognitive neuroscience of action*. Oxford: Blackwell.
- 94. JOVANOVIĆ, Marija.**
2018. *Spletkarenje sa sopstvenom dušom*, Laguna, Beograd.
- 95. ЈОВИЋ, Наталија.**
2011. „Александрова техника и унутрашњи покрет – парадокс статичности“. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 123-129.
- 96. ЈОВИЋ-МИЛЕТИЋ, Александра.**
2012. „Покрет и динамика која из покрета произилази у настави музичког описмењавања“. *Четрнаести педагошки форум сценских уметности Играј, играј, играј*, Факултет музичке уметности, Београд, 199-205.
- 97. JOLA, Corinne.**
2010. „Research and choreography: Merging dance and cognitive neuroscience“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 203-235.
- 98. JOLA, Corinne, DAVIS, A. & HAGGARD, P.**
2011. „Proprioceptive integration and body representation: insights into dancer's expertise“, *Experimental Brain Research*, 213 (2-3), pp. 257-265.
- 99. JORDAN, Stephanie.**
2011. „Choreomusical conversations: Facing a Double Challenge“, *Collected Work: Dance research journal Vol.43, No1, The choreographic identity in question*. Published by: Champaign, IL, United States: University of Illinois Press, pp. 43-64.
- 100. JORGENSEN, H.**
2004. „Strategies for individual practice“, in A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*, Oxford: Oxford University Press, pp. 85–104.
- 101. ЈОЦИЋ, Драган**

101a) 2002. Композиције покрета и кретања у настави физичког васпитања, рад на научном скупу са међународним учешћем: ФИЗИЧКА АКТИВНОСТ-ТЕОРИЈА И ПРАКСА, тема : „02 – СПОРТ МЛАДИХ“, Факултет спорта и физичког васпитања, Сажетак, стр.28-29, децембар, 10-11, Београд, Србија и Црна Гора.

101b) 2009. *Теорија и методика плеса*. Факултет спорта и физичког васпитања, Београд.

102. JOCIĆ, Dragan, KOSTIĆ, Radmila, UZUNOVIĆ, Slavoljub.

2004. „Predikcija izvođenja narodne plesne igre 'Moravac' na osnovu motoričkih sposobnosti”. *Facta universitatis - series: Physical Education and Sport*, vol.2, br.1, str. 35-43.

103. JONES, P. E.

1995. „Contradictions and unanswered questions in the Genie case: A fresh look at the linguistic evidence“, *Language & Communication*, 15(3), pp. 261–280.

104. JUNG, Carl Gustav.

104a) 1916. The transcendent function. *Collected works* 8, Princeton: Princeton University Press, 1969, pp67-91.

104b) 1961. *Memories, dreams, reflections* . New York: Random House, 1965.

105. JUSLIN, P.

2005. „From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music“, *Musical Communication*. Miell, D., MacDonald, R. Hargreaves, D. (editor), Oxford: Oxford University Press, 85–115.

106. JUSLIN, P. and PERSSON, R.

2002. „Emotional Communication“, *The Science & psychology of music performance*, Parncutt, R., McPherson, G. (editor), Oxford: Oxford University Press, 219–236.

107. KAMINSKY, David

2014. „Total Rhythm in Three Dimensions: Towards a Motional Theory of Melodic Dance Rhythm in Swedish Polska Music”. *Dance Research* 32.1, Edinburgh University Press, 43–64.

108. KANDEL, E.R.

2012. „The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind and brain, from Vienna 1900 to the present“, New York: Random House.

109. KAEPLER, Adrienne.

109a) 1995. „They seldom dance on Star-Trek: A cautionary tale for the study of dance and ritual” Grazyna Dabrowska; Ludwik Bielawski (editors), *Dance ritual and Music*, Warsaw: Polish Society for Ethnochoreology Institute of Art, Polish Academy of Science, pp. 105-110.

109б) 1999. „The Mystique of Fieldwork“, *In Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnography*, ed. Theresa J. Buckland, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press; New York: St. Martins Press, pp. 13-25.

109в) 2000. „Dance Ethnology and the Anthropology of Dance“, *Dance Research Journal*, Vol. 32, No. 1, University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance, pp. 116-125.

109г) 2001. „Dance and the concept of style“. *Yearbook for Traditional Music*, Volume 33, Published by International Council for Traditional Music, pp. 49 – 64.

110. KAEPLER, L. Adrienne, NILES, Don.

1998. „The Music and Dance of New Guinea“. In *Australia and the Pacific Islands*, ed. Adrienne L. Kaeppler and J. W. Love, The Garland Encyclopedia of World Music, 9. New York: Garland Publishing, pp. 472-487.

111. КАЛАБА, Светлана.

2012. „Ко је аутор игре“. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности, Играј, играј, играј*. Факултет музичке уметности, Београд, 47-63.

112. КАРАКАШ, Бранко (војни службеник I класе музичке службе)

1987. „Први кораци Уметничког ансамбла (1945-1950)“, *Музичка активност у ЈНА*, Београд: Едиција Развој оружаних снага СФРЈ 1945-1985, 121.

113. KENNEDY, Douglas.

1953. „The Educational Element in Folk Music and Dance“. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 5, International Council for Traditional Music, pp. 48-50.

114. KERLINGER, F.N.

1970. *Foundation of Behaviour Research*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

115. KING, E. and DAVIDSON, Jane.

115а) 2004. „Strategies of Ensemble Practice“ *Enhancing Musical Performance*, Oxford: Oxford University Press.

115б) 2004. „Collaboration and the Study of Ensemble Rehearsal“, *Proceedings of the Eighth International Conference on Music Perception and Cognition*, Chicago, Illinois: Northwestern University Press.

116. KIRSH, David.

116а) 2009. „Problem Solving and Situated Cognition“. In Robbins, P. and Aydede, M. (eds.) (in press). *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*. New York: Cambridge University Press.

- 116б) 2010. „Thinking with the body”. *Proceedings of the 32nd Annual Conference of the Cognitive Science Society*, Austin, TX: Cognitive Science Society, 2864–2869.
- 116в) 2011. „How marking in Dance Constitutes Thinking with the Body”. *In Versus: Quaderni di Studi Semiotici. Bompiani, Milan. Vol. 113-115*, 179–210.
- 116г) 2011. „Creative Cognition in Choreography”. *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*.
- 116д) 2012. „Running it through the body”. *Proceedings of the 34th Annual Cognitive Science Society*. Lawrence Erlbaum.
- 117. KIRSH, D., MUNTANYOLA, D., JAO, R., LEW, A., & SUGIHARA, M.**
2009. “Choreographic methods for creating novel, high quality dance”, In L. -L. Chen, L. Feijs, M. Hessler, S. Kyffin, P. L. Liu, K. Overbeeke, & B. Young (Eds.), *Proceedings of the 5th international workshop on Design and Semantics of Form and Movement (DeSForM)*, Taipei: National Taiwan University of Science, pp. 188–195.
- 118. КЛАЈН, Иван – ШИПКА, Милан**
2007. *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад.
- 119. KOESTLER, A.**
1970. *The Act of Creation*. London: Pan Books.
- 120. КОНИЧАНИН, Радмила.**
2011. „Покрет у игри, музици и плесу”. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 34-43.
- 121. KOS, Neja.**
2002. *TkH*, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 3. Izdaje: TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- 122. KOSSLYN, Stephen. Michael.**
1994. *Image and Brain: the Resolution of the imagery Debate*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- 123. КОСТИЋ, Александар.**
2014. *Когнитивна психологија*. Завод за уџбенике, Београд.
- 124. KOSTIĆ, Radmila.**
2001. *Ples – teorija i praksa*, Niš: Grafika Galeb.
- 125. KOSSLYN, S. M.**
1980. *Image and Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 126. КОТУРОВИЋ, Бранка.**

1956. *Народне игре Југославије*.

127. KRAKAUER, J. W. & SHADMEHR, R.

2006. „Consolidation of motor memory“, *Trends in Neurosciences* 29, pp.58–64.

128. КРАСИН, Маја.

128а) 2011. „Традиционална игра на сцени – спектакл или очување традиције“. Дипломски рад (у рукопису). Ментори: др Оливера Васић и др Мирјана Вукићевић Закић. Београд: Факултет музичке уметности.

128б) 012. „Традиционална игра на сцени“. *Етнолошко-антрополошке свеске број 18 н. с. број*, Београд: Етнолошко-антрополошко друштво Србије, 105–121.

128в) 2013. „Спектакл или очување традиције на сцени – перцепција публике и играча“, *Дани Владе Милошевића*, ур. Соња Маринковић и Санда Додик, Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 291–305.

128г) 2014. „Меморија тела, кроз анализу покрета“, испитни рад, предмет Музика и несвесно, Факултет музичке уметности, Београд.

129. KRASIN MATIĆ, Маја.

129а) 2016. „Professional or non-professional players on traditional instruments in Serbia: a case study of the Kaval“. *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of research and Action*. Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, ICTM, Petnica, pp. 226-233.

129б) 2019. „Мага Магазиновић – зачетница сценске обраде народних игара“ *Мага Магазиновић: Филозофија игре и/или више од игре, зборник радова*, УБУС, Београд.

130. КРАСИН МАТИЋ, Маја и БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ, Весна.

130а) 2014. Десанка Деса Ђорђевић. Монографија, Агенција Кореос, Београд.

130б) 2017. *Маестро Бранко Марковић*. Монографија, Агенција Кореос, Београд.

131. KRASNOW, D.

1994. *Performance, Movement and Kinesthesia*. Impulse, Human Kinetics Publishers, 2, pp. 16-23.

132. KUBOVY, M.

1999. „On the pleasures of the mind“, U d. Kahneman, E. Diener & N. Schwarz (eds.), *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology*, New York: Ruseell Sage, pp. 134-154.

133. KURATH, P. Gertrude.

1957. „Dance – Music Interdependence“. *Ethnomusicology*, Vol. 1, No. 10 (May, 1957), pp. 8-11 (4 pages), Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology
- 134. KURTIŞOĞLU, Bülent.**
2016. „Professionalism process of Turkish folk dances“, *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of research and Action*. ICTM, pp.153–158.
- 135. LABAN, Rudolf.**
1960. *Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans.
- 136. LALONGER, Edith & WILLIAMS, Jonathan.**
2015. „Music, Dance and Narrative in Rameau’s *Zaïs*: Bringing the Immortal back to Life“. *Dance Research* 33.2, Edinburgh University Press, 212-226.
- 137. LANGKJÆR, B.**
1998. Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i audiovisuel fiktion, Phd-dissertation from University of Copenhagen.
- 138. LAVE, Jeana & WENGER, Étienne.**
1991. *Situated learning: legitimate peripheral participation*, Cambridge. New York: Cambridge University Press.
- 139. LAVE, Jeana and KVALE, Steinar.**
1995. „What is anthropological research? An interview with Jean Lave by Steiner Kvale“. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 8 (3), pp. 219 – 228.
- 140. LARGE, E.W., & JONES, M.R.**
1999. „The dynamics of attending: How people track time-varying events“, *Psychological Review*, 106, pp. 119–159.
- 141. LEE, K. M., KIM, C. M., & WOO, s. H.**
2001. „fMRI Comparison between expert and novice perception of dance“. *NeuroImage*, 6, pp.907.
- 142. LEE, D. T. & SCHMIDT, A. R.**
2005. *Motor control and learning A behavioural emphasis*. (4th ed). Windsor, ON: Human Kinetics
- 143. LEMAN, Marc.**
2008. *Embodied music cognition and music mediation technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- 144. LEMAN, Andrea K., SLOBODA, Džon E., VUDI, Robert H.**
2012. „Izvođač“, *Psihologija za muzičare*, Psihopolis Institut, Novi Sad, 203.

145. LEMAN, Marc, NAVEDA, Luzi.

2010. „Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dance/Music Patterns in Samba and Charleston“. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* Vol. 28, No. 1. University of California Press, pp. 71-91.

146. LEPECKI, A.

2007. „Choreography as Apparatus of Capture“, *TDR (1988-)*, Vol. 51, No. 2 (Summer, 2007), Published by: Cambridge University Press, pp. 119-123.

147. LERDAHL, F. & JACKENDOFF, R.

1983. *A generative theory of tonal music*. MIT Press.

148. LEVINSON, André.

1983. „The idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé“. *What is Dance?* Oxford Univeristy Press, pp. 47- 55.

149. LEVITIN, DŽ. Danijel

2011. *Muzika i mozak – zašto volimo muziku*, Psihopolis, Beograd.

150. ЛОНИЋ, Милорад.

2018. *Кореографија – традиционална игра на сцени*. Матица српска, Нови Сад.

151. LOMAX, Alan.

151a) 1968. „Folk Song, Style and Culture“, *American Association for the Advancement of Science Publication, No.88*, Washington, DC.

151b) 1982. „The cross-cultural variation of rhythmic style“. In M. Davis (Ed.), *Interaction rhythms. Periodicity in human behavior*. New York: Human Sciences Press.

152. LOUPE, L.

2010. *Poetics of Contemporary Dance*, In S. Garden (eds), Alton Hampshire, UK: Dance Books Translated.

153. ЛУКИЋ – КРСТАНОВИЋ, Мирослава.

2010. *Спектакли XX века, музика и моћ*, Етнографски институт, Београд.

154. ЉУБИНКОВИЋ, Ненад.

2001. „Прилог расправи да ли је народно стваралаштво уметност? Некоји проблеми теоријског одређивања уметности.“ *Интердисциплинарност теорије књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 223–229.

155. MABINGO, Alfdaniels.

2019. „Music as a pedagogic tool and co-teacher in African dances: Dissecting the reflections and practices of teachers and cultural heritage dances in Uganda“. *Research Studies in Music Education*, pp. 1-17.

156. МАГАЗИНОВИЋ, Мага.

156a) 1932. *Телесна култура као васпитање и уметност*, Београд : Планета, стр. 1–49.

156b) 1951. *Историја игре*. Београд: Просвета, издавачко предузеће, Београд.

157. MAGAZINOVIC, Maga.

2000. *Moj život*, priredila Jelena Šantić. Beograd: Clio.

158. MALETIĆ, Ana.

1983. *Pokret i ples. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti i pokreta*, Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

159. МАНДАРИЋ, Сања.

2003. Ефекти програмираног вежбања уз музику код ученица седмих разреда основне школе. Докторска дисертација. Факултет спорта и физичког васпитања, Београд.

160. MANDARIĆ, Sanja, JOVANČEVIĆ, Vojin, ĐUKIĆ, Milka i ĐUKIĆ, Milorad.

2018. „Differences in Fitness Components Between Two Types of Dancers“, *Sport Science*, 11 (1), pp 54-61.

161. МАНДАРИЋ, Сања и МОСКОВЉЕВИЋ, Лидија.

2019. „Вежбе и студије Маге Магазиновић у програмским садржајима плесова и ритмичке гимнастике 21. века“. *Мага Магазиновић: Филозофија игре и/или више од игре, зборник радова*, УБУС, Београд, 71-83.

162. MANERS, Lynn D.

2002. „The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance in Former Yugoslavia: Whose Tradition, Whose Authenticity?“ *Authenticity. Whose Tradition?*, ed. László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 79–92.

163. МАРИЈАН, Маја.

163a) 2011. „Игра прстију и интелекта – евалуација когнитивно-психомоторног модела примењеног у настави клавира“. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 90-105.

163b) 2012. „Игра прстију и интелекта: когнитивно-структурални аспект когнитивно-психомоторног модела наставе клавира“. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 134-140.

164. MARTIN, Randy.

1985. „Dance as a Social Movement“. *Social Text*, No.12, Duke University Press, pp54-70.

165. MARTIN, John.

1983. „From the modern dance“. *What is Dance?*. Roger Copeland and Marshall Cohen ed., Oxford University Press, pp. 23 – 25.

166. MASON, H. Paul.

166a) 2009. „Brain, Dance and Culture: Broad Hypotheses of an Intuitive Science of Dance“, *Brolga-An Australian Journal about Dance* 3, pp. 27–34.

166b) 2012. „Music, dance and the total art work. Choreomusicology in theory and practice“. *Research in dance education* Vol.13, No1, pp. 5-23.

166b) 2014. „Tapping the Plate or Hitting the Bottle: Sound and Movement in Self-accompanied and Musician-accompanied Dance“. *Ethnomusicology Forum* Vol. 23, No2, Routledge, pp. 208-228.

167. MATLIN, M.

2002. *Cognition*. Harcourt College Publishers, 5th Edition, Florida.

168. MELIN, Mats.

168a) 2008. „Observations of Communication between Dancer and Musician in the Cape Breton Community“. *Proceedings od 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, pp. 119-125.

168b) 2015. *One with the music: Cape Breton stepdancing tradition and transmission*. Sydney: Cape Breton University Press.

169. MELLISH, Liz.

169a) 2010. „Choreographic networks and Dance styling in the Banat region of southwest Romania“. *Dance, gender and meanings: contemporizing traditional dance: Proceedings of the 26th Symposium of the ICTM Study Group of Ethnomusicology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová. Dorota Gremlicová assisted by Zdeněk Vejvoda Prague, Academy of Performing Arts in Prague Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, Třešť, pp. 145-152.

169b) 2013. *Dancing through the city beyond: Lives, movements and performances in a Romanian urban folk ensemble*. PhD Diss. University College London (UCL), School of Slavonic and East European Studies.

169b) 2014. „Professionalism of Romanian ensemble dancers: performances and presentation“, *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of research and Action*. Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, ICTM, Petnica, pp. 158-164.

170. MERLEAU-PONTY, Maurice.

1978. *Fenomenologija percepcije*. Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo.

- 171. MILAS, Goran.**
2005. *Istraživačke metode u psihologiji i drugim društvenim znanostima*. Slap, Zagreb.
- 172. MILLER, G. A.**
1956. "The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information", *Psychological Review*, 63, pp. 81-97.
- 173. МИЛОЈЕВИЋ АПОСТОЛОВИЋ, Биљана.**
2012. *Психологија, уџбеник психологије за други разред гимназије и други и трећи разред подручја рада економија, право и администрација*, Логос, Београд.
- 174. MILLS, C. Amy.**
2004. „Dancing yourself, dancing for others: Performing identity in a Transylvanian-Romanian folkdance ensemble“. *The Anthropology of East Europe Review*, Vol.22, No.1, University of Oregon, 37–49.
- 175. MITCHELL, Robert W. and GALLAHER, Matthew C.**
2001. „Embodying Music: Matching Music and Dance in Memory“. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, Vol.19, University of California Press, pp. 65-85.
- 176. MINVIELLE-MONCLA, J., AUDIFFREN, M., MACAR, F., & VALLET, C.**
2008. „Overproduction timing errors in expert dancers“, *Journal of Motor Behavior*, 40(4), pp. 291-300.
- 177. МЛАДЕНОВИЋ, Оливера.**
177a) 1971. „Neka pitanja metodologije klasifikacije i terminologije nasih narodnih igara.“ („Some questions of the methodology of classification and terminology of our folk dances.“), *Rad XV Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Sarajevo (Jajce): Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1971, 303.–306.

177b) 1973. *Коло у Јужних Словена*. Београд: Етнографски Институт САНУ.
- 178. MOSKOVLJEVIĆ, Lidija i DOBRIJEVIĆ, Slobadanka.**
2018. *Teorija i metodika ritmičke gimnastike*, Univerzitet u Beogradu – Fakultet sporta i fizičkog vaspitanja, Beograd.
- 179. МОСУСОВА, Надежда.**
2012. „Модерна игра у Србији. Поводом стотридесетогодишњице рођења Маге Магазиновић и стогодишњице њене школе.“ *Играј, играј, играј*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, ур. Милена Петровић. Београд: Факултет музичке уметности, 7–19.
- 180. McAULEY, J. Devin, STEVENS, Catherine, HUMPHREYS, S. Michael.**

2004. „Play it again: did this melody occur more frequently or was it heard more recently? The role of stimulus familiarity in episodic recognition of music“, *Acta Psychologica* 116, pp. 93-108.

181. McELHIUNEY, M., & ANNETT, J. M.

1996. „Pattern of efficacy of a musical mnemonic on recall of familiar words over several presentations“, *Perceptual and Motor Skills*, 82, pp. 395-400.

182. McLEOD, Saul.

2015. *Biological Psychology/Simply Psychology*.

183. McMAINS, Juliet and THOMAS, Ben.

2013. „Translating from Pitch to Pli: Music theory for dance scholars and close movement analysis for music scholars“, *Dance Chronicle*, 36/2, (Special Issue: Music and Dance: Conversation and Codes), pp. 196-217.

184. McNEILL, W.H.

1995. *Keeping together in time: Dance and drill in human history*. Cambridge, MA Harvard University Press.

185. McROBBIE, Angela.

1990. „Frame“, „Flashdance“, and Fantasies of Achievement“ in *Fabrications: Costume and the Female Body*, ed. Jane Gains and Charlotte Herzog (London: Routledge), 41-2 (39-58).

186. McCOMBE, C. A.

1994. „Salve to the dance? The role and function of music in the work of four contemporary Australian choreographers“, Unpublished Diss. Victorian College of the Arts, University of Melbourne.

187. MULLINS, Margaret.

1982. „Dance and society in seventeenth century France“, *Music and Dance*, ed. Tunley, University of Western Australian Press.

188. NAHACHEWSKY, Andriy.

188a) 1995. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“, *Dance Research Journal* 27/1, pp. 1-15.

188b) 2001. „Once again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance'. *Yearbook for Traditional Music*, Vol.33, Published by: International Council for Traditional Music, pp.17-28.

188b) 2006. „Shifting orientations in Dance reHagevivals: from 'national' to 'spectacular' in Ukrainian Canadian Dance“, *Narodna umjetnost* 43/1, pp. 161-178.

188г) 2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.

188д) 2016. „Using the eyes in Ukrainian Dance“. *Dance, Senses, and the Urban contexts : Proceedings for the 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Kendra Stepputat, ICTM Study Group on Ethnochoreology Institute of Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts Graz, Graz.

189. NANNYOUNGA – TAMUSUZA, Sylvia.

2015. „Music as Dance and Dance as Music: Interdependence and dialogue in Baganda Baakisimba Performance“. *Yearbook of Traditional Music, Vol.45*, 82–96.

190. NEISSER, U.

1967. *Cognitive Psychology*, New York: Appleton-Century-Crofts.

191. НЕШИЋ, Драгана.

2011. „Пажња и игра пажње у музици“. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 209-235.

192. NETTHEIM, N. & BECKING, G.

1996. „How musical rhythm reveals human attitudes: Gustav Becking's theory“, *Internationa Review of teh Aesthetics and Sociology of Music*, 27, pp. 101-122.

193. NEUBAUER, Henrik.

2006. *Umetnost koreografije*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

194. NÍ BHRIAIN, Orflaith M.

2009. „Irish Dance Music – For the Feet or for the Soul“. *Proceedings od 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, 112–118.

195. NILSSON, Mats.

195а) 1991. „Dance Transmission, a Question of Learning or Teaching?“. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 33, Fasc. 1/4*), Akadémiai Kiadó, Budapest, pp. 279- 284.

195б) 1995. „Let's meet in the Beat“. In: Dabrowska, Grazyna – Bielawski, Ludwik (eds.): *Dance Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, International Council for Traditional Music August 9-18, 1994 in Skierniewice, Poland*. Warsaw: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art – Polish Academx of Sciences, pp. 211-215.

195в) 2006. „Form popular to folk – from folk to popular: the Swedish case“. *From field to text & Dance and Space: proceedings for the 24th Symposium of the ICTM Study Group*

on *Ethnochoreology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Anca Giurchescu & Scilla Konzei, Tranzit House, Centre for Contemporary Art and Culture, pp. 125-127.

195r) 2010. „Contemporizing traditional dance?“. *Dance, gender and meanings: contemporizing traditional dance: Proceedings of the 26th Symposium of the ICTM Study Group of Ethnomusicology*, ed. Elsie Ivancich Dunin, Daniela Stavělová. Dorota Gremlicová assisted by Zdeněk Vejvoda Prague, Academy of Performing Arts in Prague Institute of Ethnology of the Academy of Sciences, v.v.i. of the Czech Republic International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology, Třešť, pp. 153-155.

196. ЊАРАДИ, Дуња.

196a) 2016. „Између уметности покрета и науке о телу: кратка историја антропологије плеса“. *Гласник Етнографског института САНУ* (S.1), v.64, n.2, str. 323-337, октобар 2016. ISSN 2334-8259.

196b) 2018. *Књига о плесу, традиције, теорије, методи*. Ансамбл народних игара и песама „Коло“, Београд.

197. OBERAUER, K.

2009. „Design for working memory, In B. H. Ross (eds.), *The psychology of learning and motivation, Vol. 51*, San Diego, CA, Academic Press, pp. 45-100.

198. OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ, Vera.

2016. *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*. Zavod za ravnopravnost polova, Novi Sad.

199. OPACIC, T., STEVENS, C. & TILLMAN, B.

2009. „Unspoken knowledge: Implicit learning of structured human dance movement“, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 35, pp. 1570–77.

200. ПАВЛОВИЋ, Саша и ЈОВИЧИН, Драженка.

2012. „Плес као елемент наставе солфеђа“. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности, Играј, играј, играј*. Факултет музичке уметности, Београд, 21-35.

201. ПАЛАДИН, Александра и МИТРОВИЋ, Предраг.

2012. „Музика и покрет – уметност или лек?“. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности, Играј, играј, играј*. Факултет музичке уметности, Београд, 183-187.

202. PALMER, Caroline, KRUMHANS, L. Carol.

1990. „Mental Representations for Musical Meter“, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance Vol. 16, No. 4*, American Psychological Association, Inc, pp. 728-741

203. PALMER, C., & MEYER, R. K.

2000. „Conceptual and motor learning in music performance“, *Psychological Science*, 11(1), pp. 63-68.

204. PARVIANINEN, Jaana.

1998. *Bodies moving and moved A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Doctoral dissertation* The Department of Mathematics, Statistics and Philosophy, Tampere University Press.

205. PATTON, M. Quin.

2002. *Qualitative Research and Evaluation Methods*. 3rd edition. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

206. ПЕТРОВИЋ, Милена.

2011. „Игра: појам и значење“. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, Београд, 9-23.

207. PINARD, Sylvie.

2008. „Laban’s Concepts of Kinesphere and Dynamosphere as Tools for Expressiveness and Stage Presence in Dance Performance“. *Proceedings of 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, pp. 104 – 109.

208. PIPSA, Nieminen.

1999. „Dance Education and Dance Research in Finland“, *Dance Research Journal* Vol. 31, No. 2 (Autumn, 1999), Published by: Dance Studies Association, pp. 127-130 (4 pages)

209. PICCIRILLO, Annalisa.

2012. „Disseminated Choreographies, Nomadic Body-Archives“. TaPRA Performance and New Technologies Interim Research Event 2013. *Becoming Nomad – Hybrid Spaces, Liquid Architectures and Online Domains*. St. John University – York, 1–5.

210. POLLATOU, E., HATZITAKI, V., & KARADIMOU, K.

2003. „Rhythm or music? Contrasting two types of auditory stimuli in the performance of a dancing routine“. *Perceptual and Motor Skills*, 97, pp. 99–106.

211. POLOVINA, M. & MARKOVIĆ. S.

2006. „Estetski doživljaj umetničkih slika“, *Psihologija*, 39 (1), str. 39-55.

212. POON, P.P.L., & RODGERS, W.M.

2000. „Learning and remembering strategies of novice and advanced jazz dancers for skill level appropriate dance routines“, *Research Quarterly for Exercise and Sport*, 71, pp. 135–144.

213. POPA BLANARIU, Nikoleta.

2013. „Towards a Framework of a Semiotics of Dance“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.1, Purdue University Press: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2183>

214. POPADIĆ, Dragan, PAVLOVIĆ, Zoran, ŽEŽELJ, Iris.

2018. *Alatke istraživača: Metodi i tehnike istraživanja u društvenim naukama*. Clio, Beograd.

215. PURNELL-WEBB, Patricia, SPEELMAN, P. Craig.

2008. „Effects of Music on Memory for text“, *Perceptual and Motor Skills* 106, pp. 927-957.

216. PUTTKE, Martin.

2010. „Learning to dance means learning to think“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 101-115.

217. RAINEY, D. W., & LARSEN, J. D.

2002. „The effect of familiar melodies on initial learning and long-term memory for unconnected text“. *Music Perception*, 20, pp. 173–186.

218. РАКОЧЕВИЋ, Селена.

218a) 2004. „Шта је то игра? Етнокореолошки поглед на терминологију и концептуална одређења појма.“ *Дани Владе С. Милошевића*. Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука & Vedes Београд, 96–117.

218б) 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – disertacije. Sveska 2/2011. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

218в) 2015. „Етнокореологија као интердисциплина у постдисциплинарном добу: историографија научног истраживања у Србији“. *Yearbook for Traditional Music*, vol.47. Los Angeles: ICTM, 27-44.

218г) 2015. „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса.“ *Музикологија*, часопис Музиколошког института САНУ 19, ур. Музиколошки институт, Београд. 2015, 51–64.

219. РАКОЧЕВИЋ, Sелena.

219a) 2013. „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia.“ *New Sound* 41, 1/2013, ed. Mirjana Veselinović-Hofman. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 58–86.

219б) 2014. “Contribution of Ljubica and Danica Janković to establishment of ethnochoreology in Serbia as an academic scholarly discipline“, *Journal Muzikology*, No 17, Jelena Jovanović (editor). Musicological institute of Serbian Academy of Science and Arts, 219–244.

219в) 2016. „Is Ethnochoreology an interdisciplinary? Some conceptual and methodological issues in Dance and Music research“. *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of research and Action*. ICTM, pp.293–303.

220. РАКОЧЕВИЋ, Селена и РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко.

2007. „Упоредна анализа музичких и играчких структура.“ *Дани Владе Милошевића*, ур. Димитрије Големовић, Академија умјетности Бања Лука & Музиколошко друштво Републике Српке. Бања Лука. 17-29.

221. RAMSAY, J. R., & RIDOOCH, M. J.

2001. „Position-matching in the upper limb: Professional ballet dancers perform with outstanding accuracy“, *Clinical Rehabilitation*, 15(3), pp. 324–330.

222. RASCH, R.A.

1988. „Timing and synchronisation in ensemble performance“. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative*

223. RAFTIS, Alkis.

1987. *The World of Greek Dance*, trans. Alexandra Dumas. Athens: Finedawn.

224. RATH, Emil.

1939. *The Folk Dance in Education*. Minneapolis: Burgess.

225. REED, A. Susan.

1998. The politics and poetics of dance. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 27, pp. 503-532, California: Annual Reviews.

226. REED, S. K.

2010. *Cognition: Theory and applications*. Belmont, CA: Wadsworth.

227. REEVE, Justine.

2011. *Dance improvisations: warm-ups, games and choreographic tasks*. Human Kinetic, The United States of America

228. REICH, Steve.

1983. „Notes on Music and Dance“. *What is Dance? Reading in theory and criticism*. Roger Copeland and Marshall Cohen ed., Oxford University Press, pp. 336-339.

229. Речник српског језика. Измењено и поправљено издање.

2011. Матица Српска, Нови Сад.

230. REYNOLDS, Dee.

2010. „Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 28, No. 1, Edinburgh University Press, pp. 19-35.

231. RONSTRÖM, Owe.

231a) 1999. „Staged Folk Music and Folk Dance Performances of Yugoslavs in Stockholm“. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23 (1991), pp. 69-77.

231b) 2004. „It takes two – or more – to Tango: Researching Traditional music/Dance Interrelations“. *Dance in the field, Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Ed. Theresa J. Buckland, Palgrave Macmillan, 134–144.

232. ROSA, Christina F.

2015. *Brazilian Bodies and Their Choreographies of Identification*. Palgrave Macmillan, United Kingdom.

233. ROSENBAUM, David.

2010. „Shall we dance? Action researches and dancers can move together“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 41-53.

234. ROYCE, Anya Peterson.

2004. *Anthropology of the performing arts: artistry, virtuosity, and interpretation in a cross-cultural perspective*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

235. RUSSEL, Nicolas.

2006. „Collective Memory before and after Halbwachs“, *The French Review*, Vol. 79, No. 4, Published by: American Association of Teachers of French, pp. 792-804.

236. RUBIN, D.C.

236a) 1996. *Remembering our past: Studeis in autobiographical memory*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

237b) 1977. „Very long-term memory for prose and verse“, *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour*, 16, pp. 173-186.

237. РУЖЕ, Жилбер.

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

238. SADONO, Regina.

1999. „Performing Symptoms“. *Text and Performance Quarterly*, 19.2 (April), pp. 159-171.

239. SACHS, Curt.

1937. *World History of the Dance*. New York, NY: Norton.

240. SACKS, Oliver.

2007. *Muzikofilija – priče o muzici i mozgu (Musicophilia Tales of Music and Brain)*. Beograd: Clio.

241. SANGER, Annette.

1989. „Music and Musicians, Dance and Dancers: Socio-Musical Interrelationships in Balinese Performance“, *Yearbook for Traditional Music Vol. 21*, Cambridge University Press, pp. 57-69.

242. SAWADA, Misako, SUDA, Kazuhiro, & ISHII, Motonobu.

2003. „Expression of Emotions in Dance: Relation Between Arm Movement Characteristics and emotion“. *SAGE journals, Vol. 97 issue: 3*, pp. 697-708

243. SERAFINE, M. L., DAVIDSON, J., CROWDER, R. G., & REPP, B. H.

1986. „On the nature of melody-text integration in memory for songs“, *Journal of Memory and Language*, 25, pp. 123-135.

244. SILVER-PHILLIPS, Jessica, AKTIPIS, Athena, & BRYANT, Gregory.

2010. „The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement“, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 28, No. 1 (September 2010), Published by: University of California Press, pp. 3-14.

245. СКОВРАН, Олга.

245a) 1964. „Сценска примена народних игара у ансамблу „Коло“.“ *Годишњак града Београда*, књ. XI–XII. Београд: Новинско издавачко предузеће „Седма сила“, 431–464.

245b) 1976. „О сценској примени народних игара са посебним освртом на њену примену у основним школама“. *Неговање изворног фолклора у раду са децом*. Београд: Савет за васпитање и бригу о деци СР Србије, 19-30.

246. SLOBODA, J. A.

1989. „Music as a language“. In: *Music and child development*, ed. F. Wilson & F. Roehmann, MMB Music, pp. 28 – 43.

247. SMYTH, M. Mary.

1984. „Kinesthetic Communication in Dance“. *Dance Research Journal, Vol. 16, No2*, Congress on Research in Dance, pp. 19-22.

248. SNOEYENBOS, H. Milton and KNAPP, A. Carole.

1979. „Dance Theory and Dance Education“. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 13, No. 3, Published by: University of Illinois Press, pp. 17-30.

249. SPERRY, J. A.

1952. „Neurology and the mind brain problem“, *American Scientist*, 40, pp. 291-312.

250. SCHAPIRO, Meyer.

1962. Style. In *Anthropology today: Selections*, ed. Sol Tax, 278-303. Chicago: The University of Chicago Press.
- 251. SCHACK, Thomas.**
2010. "Building blocks and architecture of dance". *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 11-41.
- 252. SCHMIDT-JONES, C.**
2012. „The basic elements of music“, Retrieved from <http://cnx.org/content/col10218/1.8/>
- 253. SCHOLL, Sharon.**
1966. „Music for Dancers“, *Music Educators Journal*, Vol.52, No.4, SAGE Publications, Inc on behalf of MENC: The National Association for Music Education, pp. 99-102.
- 254. SCRUTON, R.**
1997. *The aesthetics of music*. Oxford, UK and New York: Oxford Unive
- 255. STEINAR, Kvale.**
1996. „Interview Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing“. Thousand Oaks, Sage Publications, California.
- 256. STEVENS, K. & LEACH, J.**
2015. „Bodystorming: Effect of collaboration and familiarity on improvising contemporary dance“, *Cogn.Process*, 16 (soupl.1), pp. 403-407.
- 257. STEVENS, K., McKECHNIE, S., MALLOCH, S., & STEVEN, N.**
2003. „Choreographic cognition: the time-course and phenomenology of creating a dance“, *Pragmatics & Cognition*, 11, pp. 299-329.
- 258. STEVENS, J. Catherine, McKECHNIE, Shirley.**
2005. „Thinking in action: thought made visible in contemporary dance“. *Cognitive Processing*, 6, pp. 243-252.
- 259. STEVENS, J. Catherine, GINSBORG, Jane, LESTER, Garry.**
2011. „Backwards and forwards in space and time: Recalling dance movement from long-term memory“, *Memory Studies* 4: 234, SAGE, pp. 234-250.
- 260. STEVENS, J. Catherine, VINCS, Kim, DELAHUNTA, Scott, OLD, Elizabeth.**
2019. „Long-term memory for contemporary dance is distributed and Collaborative“. *Acta Psychologica* 194, pp. 17-27.
- 261. STEVENS, J. Catherine, SCHUBERT, Emery, WANG, Shuai, KROOS, Christian, HALOVIC, Shaun.**

2009. „Moving with and without Music: Scaling and lapsing in time in the performance of contemporary dance“, *Music Perception*, Vol.26, Issue 5, The Regents of the University of California, pp. 451–464.

262. STRAJNER, Julijan.

1986. „Problemi prilagajanja tradicionalnih oblik sodobnemu odrskemu izvajanju.“ *Zbornik XXXI Kongresa Saveza folklorist Jugoslavije*. Skoplje: Здружение на фолклористите на Македонија, 553–556.

263. SURPRENANT, A. M., & NEATH, I.

2009. *Principles of memory*. New York: Psychology Press.

264. SHAY, Anthony.

1999. „Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in 'The Field'“, *Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 1, University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance Stable , pp. 29-56.

265. SUTTON, John, HARRIS, Celia B., BARNIER, Amanda J.

2010. „Memory and Cognition“, *Histories, Theories, Debates*, Susannah Radstone, Bill Schwarz (eds), Fordham University Press, pp. 208-226.

266. TORP, Lizbet.

1990. *Chain and Round Dance Patterns. A Method for Structural Analysis and its Application to European Material*. Copenhagen: University of Copenhagen.

267. TORP, Jörgen.

2013. „Musical Movement: towards a common term for music and dance“, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 45, International Council for Traditional Music, pp. 231-249.

268. TULVING, E.

1972. „Episodic and semantic memory. U E. Tulving & W. Donaldson (eds.), *Organization of Memory*, New York: Academic Press.

1983. *Elements of Episodic Memory*, London: Clarendon Press/Oxford University Press.

270. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980*. Vol.5, Ed. Stanley Sadie, Macmillan, London: Publishers Limited.

271. THOMPSON, W.F.

2009. *Music, thought and feeling: Understanding the psychology of music*. New York: Oxford University Press.

272. FARRUGIA, Kathrina.

2008. „Pedagogy and Practice: Towards a Transdisciplinary Model for Choreographic Practice and Analysis“. *Proceedings od 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, 48–55.

273. Felföldi, László.

273a) 1994. „The Connection of Dance and Dance Music: Over or Under-Estimation of Their Significance“, *Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group Ethnochoreology, The International Council for Traditional Music: Dance, Ritual and Music*, Poland, pp. 189-187.

273b) 2001. „Connections between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research“, *Yearbook for Traditional Music*, vol.33, pp. 159-165.

273b) 2002. „Dance knowledge: to cognitive approach in folk dance research“, *Dance knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference*. Ed. Egil Bakka. Trondheim, Norwegian, University of Science and Technology.

274. Field, D.

1981. „Retrospective reports by healthy intelligent elderly people of personal events of their adult lives“, *International Journal of Behavioral Development*, 6, pp. 77-97.

275. Fisher, J. & Whitney, D.

2014. „Serial dependence in visual perception“, *Nature Neuroscience* 17, pp. 738–43.

276. Фландер, Маријан.

1975. *Енциклопедија физичке културе (2)*. Загреб: Југословенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“.

277. Foster, Susan Leigh.

1992. „Dancing Bodies“ *Zone: Incorporations*. Ed. Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York: Urzone, pp. 480-495.

278. Foley, Catherine E.

2008. „An Exploration of Percussive Dance at Tráth na Gcós, 2002.“ In: Maloney, Mick Morrisson – J'aime – Quigley, Collin (eds.): *Close to the Floor: Irish Dance from the Boreen to Broadway*. Madison: University of Wisconsin, Macater Press: 47-56.

279. Friedman, Jeff.

2005. „Muscle Memory: Performing Oral history“, *Oral History Vol. 33, No.2*, Memory work, Oral History Society, pp. 35-47.

280. Fűgedi, János.

280a) 1999. „The effect of cognitive factors to human movement“. *Proceedings of the 21th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, Barcelona, pp. 149-153.

280b) 2003. „Movement Cognition and Dance Notation“. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T.44, Fasc.3/4, Akadémiai Kiadó. 393–410.

„Dance Notation as a Cognitive Aid Experimental Labanotation Research for Dance Aducation“.

281. HAGENDOORN, Ivar.

281a) 2003. „The dancing brain“ *Cerebrum*, 5 (2), pp. 19-34.

281b) 2006. *Dance, Perception, Aesthetic Experience & the Brain*, Retrieved December 10, 2008, from <http://www.ivarhagendoorn.com/research/dance-perception-aesthetic-experience-and-the-brain>.

281в) 2010. „Dance, language and the brain“, *Int. J. Arts and Technology*, Vol. 3, Nos. 2/3, 221–234.

281г) 2011. „Dance, choreography and the brain“, U.D. Melcher&F. Bacci (eds.), *Art and the Senses*, Oxford: Oxford University Press, pp. 499-514.

282. HALPERN, A. R.

2001. „Cerebral substrates of musical imagery“, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, pp. 179-192.

283. HALFORD, G. S., WILSON, W. H., & PHILLIPS, S.

1998. „Processing capacity defined by relational complexity: Implications for comparative, developmental, and cognitive psychology“, *Behavioral and Brain Sciences*, 21, pp. 803–831.

284. HANNA, Judith Lynn.

284a) 1973. „Anthropology and The Study of Dance“, *CORD News*, Vol. 6, No. 1, Congress on Research in Dance, pp. 37-41.

284b) 1982. „Is Dance Music? Resemblances and Relationships“. *The World of Music*, Vol.24, No.1, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 57-71.

284в) 1983. „The Mentality and Matter of Dance“. *Art Education*, Vol. 36, No2. National Art Education Association, pp. 42-46.

284г) 2002. „Lost Dance Research, Found new Hubris“, *Dance Research Journal* Vol. 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 7-10 (4 pages), Published By: Dance Studies Association, <https://doi.org/10.2307/1478129>, <https://www.jstor.org/stable/1478129>

284г) 2008. „A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum“. *Educational Researcher*, Vol. 37, No.8, American Educational Research Association, pp. 491-506.

284д) 2015. *Dancing to learn: the brain's cognition, emotion, and movement*. Rowman&Littlefield, USA.

285. HAMERA, Judith.

2006 (2011) *Dancing communities: Performance, Difference and Connection in the Global City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

2006. „All the (Dis)comforts of Home: Place, Gendered Self-Fashioning, and Solidarity in a Ballet Studio“. *Text and Performance Quarterly* 25:2, 93–112.

286. HAHN, Tomie

2001. „Singing a Dance: Navigate the Musical Soundscape in „Nihon Buyo“, *Asian Music*, vol.33, No.1, University of Texas Press, pp. 61-74.

287. HÉBERT, S., & PERETZ, I.

1997. „Recognition of music in long-term memory: Are melodic and temporal patterns equal partners?“, *Memory & Cognition*, 25, pp. 518–533. doi: 10.3758/bf03201127

288. HENDLER SPIC, Elen.

2011. *Umetnost i psiha*. Beograd, Clio.

289. HENNING, Holger.

2014. „Synchronization in human musical rhythms and mutually interacting complex systems“, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 111, No. 36 (September 9, 2014), Published by: National Academy of Sciences, pp. 12974-12979

290. HEFFERON, K.M. & OLLIS, S.

2006. „Just Clicks: an interpretative phenomenological analysis of professional dancer's experience of flow“. *Research in Dance Education*, 7 (2), pp. 141-159.

291. HIMBERG, Tommi, THOMPSON, R. Marc.

2011. „Learning and Synchronising Dance Movements in South African Songs Cross-cultural Motion-capture Study“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 29, Special On-line Supplement on Dance and Neuroscience, Edinburgh Univeristy Press, pp. 305-328.

292. HOVE, M. J., & REISEN, J. L.

2009. „It's all in the timing: Interpersonal synchrony increases affiliation“, *Social Cognition*, 27, pp. 949-961, doi: 10.1521/SOCO.2009.27.6.949

293. HODGINS, Paul.

1992. *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: Music, movement, and metaphor*. Lewiston (NY): Edwin Mellen Press.

294. HONISCH, J. J., ROACH, N., & WING, A. M.

2009. „Movement synchronization to a virtual dancer: How do expert dancers adjust to perceived temporal and spatial changes whilst performing ballet versus abstract dance sequences?“, Paper presented at the *ISSP 12th world congress of sport psychology*.

295. HUTCHINS, E.

1995. „How cockpit remembers its speed“, *Cognitive Science*, 19 (3), pp. 265-288.

296. HUTCHINSON GUEST, Ann

2005. *Your Move – A new approach to the study of Movement and Dance*. Taylor&Francis e-Library.

297. HUMPHREY, Doris.

1972. „An artist first: An autobiography“, Publisher: Wesleyan University Press (1813)

298. CALVO-MARINO, Beatriz.

2010. „Neural mechanisms for seeing dance“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp153-177.

299. CALVO-MARINO, Beatriz, JOLA, C., GLASER, D. E., & HAGGARD, P.

2008. „Towards a sensorimotor aesthetics of performing art“, *Consciousness and Cognition*, 17 (3), 911–922.

300. CALVO-MARINO, Beatriz, GLASER, D. E., GRÈZES, J., PASSINGHAM, R. E., & HAGGARD, P.

2005. „Action observation and acquired motor skills: An FMRI study with expert dancers“. *Cerebral Cortex*, 15, pp. 1243-1249.

301. CARROLL, Noël & MOORE, Margaret.

Dow2008. „Feeling movement: Music and Dance“. *Revue Internationale de Philosophie*, vol.62. pp. 413 – 435.

302. CASINI, Silvia.

2019. „Phantasmata of Dance: Time and Memory within choreographic constraints“, *Forum for Modern Language Studies Vol. 55, No. 3*, Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews, pp. 325-338.

303. CLAYTON, Martin, SAGER, Rebecca, WILL, Udo.

2004. „In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology“. *ESEM Counter Point*, Vol.1.

304. CLARKE, E.F.

1999. „Rhythm and timing in music“. In D. Deutsch (Ed.). *The psychology of music* (2nd ed.), San Diego, CA: Academic Press, pp. 473-500).

305. COOKE, Peter.

1986. *The Fiddle Tradition of the Shetland Isles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 306. COPELAND, Roger & COHEN, Marshall.**
1983. What is Dance. Oxford University Press, pp. 1-10.
- 307. COOPER, G. W., & MEYER, L. B.**
1960. *The rhythmic structure of music*, Chicago, Chicago University Press.
- 308. CORBALLIS, M. C.**
2001. „Learning and Cognition“, In Bond & McConkey (Eds), *Memory Psychological Science an Introduction*, pp. 69-105, Austrália.
- 309. COHAN, Robert.**
1989. „Contemporary choreography“, *RSA Journal, Vol. 137, No 5399*, Published By: RSA The royal society for arts, manufactures and commerce, pp. 709-714., <https://www.jstor.org/stable/41375032>
- 310. COHEN, Selma Jeanne.**
1983. „Dance as an Art of Imitation“. *What is Dance?* Oxford University Press, pp. 15-22.
- 311. COHEN-STRATYNER, Barbara.**
2001. „Social Dance: Contexts and Definitions“, *Dance Research Journal*, Vol. 33, No. 2 Social and Popular Dance (Winter), Published by: Congress on Research in Dance, pp. 121-124.
- 312. COHEN, L., MANION L., i MORRISON, K.**
2005. *Research Methods in Education*, London and New York: Routledge.
- 313. COWAN, N.**
2001. „The magical Number 4 in Short-term Memory: A Reconsideration of Mental Storage Capacity“, *Behavioral ad Brain Science* 24 (1).
- 314. CROSS, Emily.**
2010. „Building a dance in the human brain: Insights from expert and novice dancers“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp. 177-203.
- 315. CROSS, Emily, ELIZAORVA, Anastassia.**
2014. „Motor control in Action: Using Dance to Explore Interacate Choreography Between Action and Perception and Production in the Human Brain“. *Progress in Motor Control*, Springer Link, pp. 147-160.
- 316. CROSS, Emily, TICINI, F. Luca.**
2011. „Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance“. *Phenomenology and the Cognitive Science* 11(1), pp. 5-16.

- 317. CROSS, E., KIRSCH, L., TICINI L., & SCHÜTZ-BOSBACH, S..**
2011. „The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception“, *Frontiers in human Neuroscience*, 5, pp. 102.
- 318. CROSS, E. S., HAMILTON, A.F., & GRAFTON, S.T.**
2006. „Building a motor simulation de novo: observation of dance by dancers“, *Neuroimage*, 31 (3), pp. 1257-1267.
- 319. CROSS, E. S., HAMILTON, A.F., KRAEMER, D.M., KELLEY, W. M., & GRAFTON, S.T.**
2009. „Sensitivity of the action observation network to physical experience in the human action observation network“, *European Journal of Neuroscience*, 30 (7), pp. 1383-1392.
- 320. CRUSE, Holk, SCHILLING, Malte.**
2010. „Getting Cognitive“. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor&Francis e-Library, pp 53-75.
- 321. CSIKSZENTMIHALYI, M.**
1990. *Flow: the psychology of engagement with everyday life*. New York: Basic Books.
- 322. CHAZIN, S., & NEUSCHATZ, J. S.**
1990. „Using a mnemonic to aid in the recall of unfamiliar information“, *Perceptual and Motor Skill*, 71, pp. 1067-1071.
- 323. CHICHELLA, Chaves & BIANCHINI, Katia.**
2004. „Characteristics of movement and emotions elicited by two different kinds of dance“. *Journal of Human Kinetics*, pp. 59-68.
- 324. CHODOROW, Joan.**
1984. To move and be moved. *Quadrant* 17/2, pp. 39-48.
- 325. CHOMSKY, Noam.**
1965. *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- 326. CUDDY, L. L., & DUFFIN, J.**
2005. „Music, memory, and Alzheimer’s disease: is music recognition spared in dementia, and how can it be assessed?“, *Medical Hypotheses* 64, pp. 229–235.
- 327. CUPCHIK, G. C. & WINSTON, A C.**
1996. „Confluence and divergence in empirical aesthetic, philosophy, and main stream psychology“, U I. T. Carterette & M. P. Friedman (eds.), *Handbook of Perception & Cognition: Cognitive Ecology*, San Diego, CA: Academic Press, pp. 62-85.
- 328. QUIGLEY, Colin.**

328a) 2016. „Locating the Choreomusical: The Case of European and American Dance Fiddling“. *Český lid*. Vol. 103, No. 4, Published by: Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences, pp. 515-536.

328b) 2017. „From proxemics to proprioception in Newfoundland Traditional Dance“. *Dance and the Senses. Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts: 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ed. Kendra Stepputat. ICTM Study Group on Ethnochoreology, Institute of Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts Graz, Graz, Austria, pp. 66-74.

329. DŽADŽEVIĆ, Dragoslav

2005. *Igra*, Novi Sad: Prometej.

2017. *Koreograf i narodna igra na sceni*. Beograd: Udruženje koreografa narodnih igara Srbije.

340. ŠUVAKOVIĆ, Miško.

2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent.

341. WALLACE, W. T.

1994. „Memory for music: Effect of melody on recall of text“, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 20, pp. 1471–1485. doi:10.1037/0278-7393.20.6.1471

342. WACHOWICZ, Fatima, STEVENS, J. Catherine, BYRON, P. Timothy.

2011. „Effects of Balance Cues and Experience on Serial Recall of Human Movement“. *Dance Research* 29.2, Society for Dance Research, Edinburgh University Press, pp. 450-468.

343. WACHOWICZ, Fatima, STEVENS, J. Catherine.

2011. „The Role of Attention, Perception and Memory Processes in Choreographic Cognition: Issues for Research and Analysis“, *The Visual and Performing Arts: An International Anthology: Volume II*, pp. 211-223.

344. WATTLES, Isidora.

2019. „Intervju kao istraživačka metoda: teorijski aspekti“, *CIVITAS* 9 (2), Novi Sad, pp. 201-214.

345. WILLIAMS, Drid.

2004. *Anthropology and the Dance*. Ten lectures. Second edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

346. WOLFFRAM, Paul.

2006. „He's not a White Man, He's A Small Bird Like You and Me': Learning to Dance and Becoming Human in Southern New Ireland“, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 38, Cambridge University Press, pp. 109-132.

347. WHITEHOUSE, Mary Starcks.

1958. The tao of the body. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic movement: Essays by Mary Starcks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*, London: Jessica Kingsley Publishers, pp. 141 – 159.

Веб сајмови:

<http://www.kolo.rs>
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38395>.
<http://www.marthagraham.org/history/>
<https://www.britannica.com/biography/Mary-Wigman>
<https://movementindepth.com/2016/10/03/mary-starks-whitehouse-and-her-teachers/>
<https://movementindepth.com/2016/10/03/mary-starks-whitehouse-and-her-teachers>
<https://dereta.rs/a/0eafda30-1312-4479-ae81-a743bb1c5161/Oso.aspx>
<http://www.ldavico.edu.rs/strana.aspx?id=108>
https://en.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan
<http://www.fsfv.bg.ac.rs/sr/nastavnici-saradnici/449-vladimir-koprivica>
<http://www.tanec.com.mk/index.php>
<http://www.lado.hr/hr/naslovna.asp>
<http://chordmelody.org/pdf/ensemble.pdf>
https://www.academia.edu/32148307/DEEP_THOUGHTS_PAPER_RELATIONSHIP_BETWEEN_DANCE_AND_MUSIC
<http://www.psiholjub.com/nauka/opservacija-metod-strucnjaka-ali-i-laika/>
<https://choreomusicology.wordpress.com/>
<http://www.irishmusicanddanceassociation.org/resources/seannosdance.html>
<https://www.penguin.co.uk/authors/1015044/deborah-wearing.html>
<http://www.bioteka.hr/modules/lexikon/entry.php?entryID=437>
<http://www.matica.hr/vijenac/285/u-trazenju-plesnoga-zvuka-9434/>

Интервјуи:

Ансамбл народних игара и песама „Коло“

1. Алацић, Драган, мај 2018
2. Бачкуља, Милан – јун 2018
3. Видаковић, Тамара – мај 2018
4. Вулетић, Милорад – јун 2018
5. Вуловић, Милош – јун 2018
6. Грчић, Тијана – мај 2018
7. Димитријевић, Бојан – април 2018
8. Јевтић, Марко – мај 2018
9. Јерковић, Крсто – мај 2018
10. Караклајић, Андрија – април 2018
11. Караклајић, Вишња – мај 2018
12. Маја – мај 2018
13. Мирковић, Ана – април 2018
14. Митровић, Горан – април 2018
15. Митровић, Зорана – мај 2018
16. Обрадовић, Биљана - мај 2018
17. Петровић, Анђелка – април 2018
18. Радовановић, Бојана – јун 2018
19. Радовановић, Милан – мај 2018
20. Ранчић, Вељко – јун 2018
21. Станковић, Ива – мај 2018
22. Стоковић, Владимир – мај 2018
23. Чубрило, Дејан – мај 2018

Кореографи и уметнички руководиоци

1. Горан Митровић – мај 2018
2. Андрија Караклајић – мај 2018
3. Владимир Логунов – мај 2017
4. Марија Шћекић – децембар 2021
5. Вера Обрадовић – Љубинковић – мај 2018

Преузете илустрације:

1. <https://www.pinterest.com/pin/572942383814240727/>
2. <https://delta.dance/2020/02/study-finds-dancers-capable-of-true-multi-tasking/>
3. <https://depositphotos.com/stock-photos/imitation.html>
4. <https://dance-teacher.com/tk-things-every-dance-teacher-wishes-their-students-knew/>
5. <https://www.movedancelearn.com/the-different-types-of-energy-in-dance-explanations-and-examples/>
6. <https://matrioskalere.com/en/dance-and-imagination-a-useful-tool-for-all-of-us/>
7. Илустрација је преузета са предавања професорке Бланке Богуновић – „Психологија музике”, одржаног на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности, шк. 2012/2013. године.
8. Илустративни приказ можданих зона укључених у координацију покрета. Слика је преузета са www.pinterest.com.
9. <https://pt.slideshare.net/enchi88/kimena-modina/15>
10. <https://pt.slideshare.net/enchi88/kimena-modina/15>
11. Илустративни приказ просторне зоне тела плесача. Слика је преузета са сајта <https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/>
12. Рудолф Лабан у просторној зони тела. Слика је преузета са сајта <https://www.pinterest.it/pin/221943087864138973/>
13. <https://illusionsofamisadventurer.wordpress.com/2014/04/10/expression-and-communication-through-dance/>
14. [https://br.pinterest.com/pin/643944446693324461/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true](https://br.pinterest.com/pin/643944446693324461/?amp_client_id=CLIENT_ID()&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true)
15. <https://www.star-center.org/feel-the-rhythm-how-music-affects-movement/>
16. <https://henryflurry.com/piano/2014/12/types-of-music-memory/>
17. Приказ концепта *кореографска меморија* као термина „кишобрана”, ауторска илустрација
18. Основни когнитивни модел по којем функционише меморија. Преузето и преведено према Sutton, Harris and Barnier 2010: 212.
19. Архитектонски приказ меморијских блокова у концепту *кореографска меморија*, према значају за реализацију кореографске меморије, ауторска илустрација.
20. Кореографија народних игара „Невестинско” у извођењу националног Ансамбла народних игара и песама „Коло”, Мадленијанум, мај 2018. године.

БИОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА

Маја Красин Матић (1985) је дипломирала на Одсеку за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду 2011. године са радом *Традиционална игра на сцени (фестивали, концерти и смотре) – спектакл или чување традиције у интерпретацији публике, играча и уметничких руководилаца у периоду од 2010. до 2011. године* под менторством др Оливере Васић и коменторством др Мирјане Вукичевић Закић, за који је добила највишу оцену. Током основних студија, учествовала је на многим државним пројектима који су посвећени очувању српске културе и традиције, као и на међународним пројектима. У свом истраживачком опусу, а у сарадњи са редакцијом за историографију Радио-телевизије Србије потписује се као аутор двочасовне емисије о српској кореографкињи народних игара Десанки Деси Ђорђевић. Дугогодишњи је била сарадник Центра за истраживање јавног мњења Радио-телевизије Србије, где стиче велико искуство и знање у креирању метода преузетих из социологије за испитивање широке јавне масе са усредсређењем на одређену тему. Била је сарадник на музичким емисијама програма 202 Радио Београда, 2011. године. По упису на докторске студије, 2012. године, ангажована је као сарадник у настави на предмету Етнокореологија за све студијске године смера етномузикологија. Више од десет година се бави истраживањем живота и дела српских кореографа народних игара, што је резултирало до сада две објављене монографије у коауторству са колегиницом Весном Бајић Стојиљковић (Десанка Деса Ђорђевић 2014, маестро Бранко Марковић 2017). Аутор је неколико научних радова из области етнокореологије и етномузикологије, учесник етнокореолошких и етномузиколошких симпозијума и семинара у земљи и иностранству још од студентских дана. Од 2013. године постала је члан међународне светске организације за традиционалну музику – ICTM (International Council for Traditional Music) и њихове студијске групе за етнокореологију. Актуелно се бави проблемима сценског приказивања традиционалне игре и музике, испитивањем мишљења играча и публике, интервјуисањем кореографа и уметничких руководилаца, као и законитостима и третманом тела играча народних игара. У својој радној каријери, трудила се да покрет, перцепцију, учење и памћење сагледа кроз интердисциплинарни угао, те је из тог разлога била ангажована као професор на Спортској академији у периоду од априла 2015. године до октобра 2017. године на предмету који је имао за циљ да приближи однос музике и покрета у другачијем светлу. Иза себе има бројна гостујућа предавања. Данас је ангажована као професорка на Институту за уметничку игру, на предмету медија лаб плес –кореомеморија и оснивач је Центра за когнитивна истраживања уметничке игре при Институту за уметничку игру. Представник је удружења „Интеркулт“ и Агенције „Кореос“ које иза себе имају више од тридесет пројеката подржаних од локалне самоуправе, градске управе и Министарства културе и информисања Републике Србије, а успешно сарађује и са српским културно-уметничким друштвима у дијаспори путем својих програма. Активни је члан организационог одбора првог научног скупа “Естетски спортови између уметности и спорта“ при Факултету за физичко вапистање и спорт, и члан је и сарадник Одбора за етномузиколошка истраживања при Српској Академији Наука и Уметности.

Библиографија:

2021. „(Пре)испитивање односа музике и народне игре на примеру учења и памћења кореографије народне игре“, званично одобрен рад од стране рецензента за штампано издање часописа Музикологија у 2022. години.
2019. „Мага Магазиновић – зачетница сценске обраде народних игара“ Мага Магазиновић: Филозофија игре и/или више од игре, зборник радова, УБУС, Београд.
2017. Бранко Марковић (монографија), Едиција Српски кореографи народне игре, Београд: Кореос.
2015. „Professional or non-professional players on traditional instruments in Serbia: a case study of the Kaval“ Панел. In: L. Mellish, N. Green, M. Zakić (ed.), Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action (Fourth Symposium of the ICTM), Study group on music and dance in Southeastern Europe), Belgrade: Faculty of Music 226-233.
2014. Десанка Деса Ђорђевић (монографија), Едиција Српски кореографи народне игре, Београд: Кореос.
2013. „Спектакл или очување традиције на сцени – перцепција публике и играча“, Дани Владе Милошевића, ур. Соња Маринковић и Санда Додик, Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 291–305.
2011. „Традиционална игра на сцени“. Етнолошко-антрополошке свеске број 18 н. с. број, Београд: часопис Етнолошко и антрополошко друштво Србије, 105–121.

КОРЕОГРАФСКА МЕМОРИЈА: ИСТРАЖИВАЊЕ КОРЕОГРАФСKE НАРОДНЕ ПРАКСЕ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

ORIGINALITY REPORT

9%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	aestheticsportsconference.rs Internet	6463 words — 6%
2	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	1144 words — 1%
3	hdl.handle.net Internet	316 words — < 1%
4	nardus.mpn.gov.rs Internet	308 words — < 1%
5	muzikaklasika.com Internet	103 words — < 1%
6	fedorabg.bg.ac.rs Internet	86 words — < 1%
7	www.anthroserbia.org Internet	82 words — < 1%
8	openaccess.city.ac.uk Internet	57 words — < 1%
9	www.fmu.bg.ac.rs Internet	47 words — < 1%

10	core.ac.uk Internet	46 words — < 1 %
11	eteze.bg.ac.rs Internet	45 words — < 1 %
12	www.muzejgm.org Internet	39 words — < 1 %
13	www.doiserbia.nb.rs Internet	37 words — < 1 %
14	documents.mx Internet	36 words — < 1 %
15	www.cris.uns.ac.rs Internet	27 words — < 1 %
16	vbs.rs Internet	23 words — < 1 %
17	www.novinarnica.net Internet	22 words — < 1 %
18	repozitorij.unios.hr Internet	21 words — < 1 %
19	idoc.pub Internet	19 words — < 1 %
20	www.ff.uns.ac.rs Internet	17 words — < 1 %
21	www.dif.bg.ac.rs Internet	16 words — < 1 %

22	www.tandfonline.com Internet	14 words — < 1%
23	"Bibliography", Metabolomics and Microbiomics, 2016. Crossref	11 words — < 1%
24	repozitorij.svkst.unist.hr Internet	11 words — < 1%
25	www.parlament.rs Internet	11 words — < 1%
26	Maja S. Vukadinović, Slobodan Marković. "Factor structure of audiences' physical experience while watching dance", PsyCh Journal, 2021 Crossref	10 words — < 1%
27	kg.ac.rs Internet	10 words — < 1%
28	lib.madi.ru Internet	10 words — < 1%
29	scindeks-clanci.ceon.rs Internet	10 words — < 1%
30	www.ikum.org.rs Internet	10 words — < 1%
31	www.kirs.gov.rs Internet	10 words — < 1%
32	www.tsradojeljubicue.edu.rs Internet	10 words — < 1%
33	dais.sanu.ac.rs	

9 words — < 1%

34 iaus.ac.rs
Internet

9 words — < 1%

35 teatroslov.mpus.org.rs
Internet

9 words — < 1%

36 www.ei.sanu.ac.rs
Internet

9 words — < 1%

37 www.fizickakultura.com
Internet

9 words — < 1%

38 www.fpn.bg.ac.rs
Internet

9 words — < 1%

39 www.maticasrpska.org.rs
Internet

9 words — < 1%

40 www.uts.org.rs
Internet

9 words — < 1%

41 zir.nsk.hr
Internet

9 words — < 1%

42 Adriana Sabo. "Pedagogical work of Vesna Mikić",
New Sound, 2020
Crossref

8 words — < 1%

43 discovery.ucl.ac.uk
Internet

8 words — < 1%

44 inba.info
Internet

8 words — < 1%

45	izdavastvo.filfak.ni.ac.rs Internet	8 words — < 1%
46	jakov.kpu.edu.rs Internet	8 words — < 1%
47	konferencija.fsv.pr.ac.rs Internet	8 words — < 1%
48	nikola5.wordpress.com Internet	8 words — < 1%
49	oplenac.ca Internet	8 words — < 1%
50	qdoc.tips Internet	8 words — < 1%
51	rifdt.instifdt.bg.ac.rs Internet	8 words — < 1%
52	srpskaistorija.com Internet	8 words — < 1%
53	union.edu.rs Internet	8 words — < 1%
54	uvidok.rcub.bg.ac.rs Internet	8 words — < 1%
55	www.isi.mod.gov.rs Internet	8 words — < 1%
56	www.karicawards.com Internet	8 words — < 1%

57

Internet

8 words — < 1%

58

www.photosforsouls.com

Internet

8 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES ON

EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON

EXCLUDE SOURCES OFF

EXCLUDE MATCHES OFF