

KOREOGRAFISANJE TRADICIONALNIH PLESOVA U SISTEMU KOMODIFIKUJUĆIH PRAKSI: PRIMER SRPSKIH KLUBOVA U BEČU

Izvorni znanstveni rad
Priljeno: 28. 6. 2021.
Prihvaćeno: 2. 11. 2021.
DOI: 10.15176/vol58no212
UDK 394.3
314.15(436.1=163.41)

MILOŠ RAŠIĆ

Etnografski institut SANU, Beograd

Današnji srpski klubovi u Beču su kulturno-umetničke i sportske organizacije, proistekle iz nekadašnjih jugoslovenskih klubova koje su osnovali jugoslovenski gastarbajteri sedamdesetih godina XX veka. U početku, klubovi su svojim radom iskazivali pripadnost domovini, vodeći se ideologijom bratstva-jedinstva i iskazujući jugoslovenski identitet. Raspadom Jugoslavije, konfliktne nacionalne ideologije u zemlji matici uticale su i na klubove u dijaspori, pri čemu se oni dele prema nacionalno-etničkoj osnovi. Od devedesetih godina XX veka klubovi u Beču okreću se prezentaciji nacionalnog identiteta i nacionalnih programa, što je naročito vidljivo u radu folklornih sekcija. Cilj mi je da u ovom radu predstavim i analiziram jedan aspekt delovanja srpskih klubova u Beču – proces koreografisanja, koji ću tumačiti u sistemu komodifikujućih praksi. Polazim od hipoteze da, upravo zbog nacionalne ideologije i snažno prisutne nostalgije među srpskim migrantima u Beču, koreografi-amateri iz Srbije uspevaju da održe “tržište” svojih koreografija, predstavljajući ih kao “autentične” produkte kojima se “čuva tradicija” zemlje matice. Rad je podeljen u dve veće celine: 1) etnografski prikaz procesa koreografisanja i pitanja njegove autentičnosti; 2) analiza procesa komodifikacije plesa i koreografija.

Gljučne riječi: srpski klubovi u Beču, koreografisanje, tradicionalni ples, komodifikacija, dijaspora

UVOD¹

Današnji srpski klubovi u Beču predstavljaju kulturno-umetničke i sportske organizacije nastale raspadom nekadašnjih jugoslovenskih klubova, koje su procesima organizovanja

¹ Tekst je nastao kao rezultat rada u Etnografskom institutu SANU koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS, a na osnovu Ugovora o realizaciji i finansiranju naučnoistraživačkog rada NIO u 2021. godini, broj: 451-03-9/2021-14/200173 od 5. 2. 2021.

(Dragišić 2010; Ivanović 2012) formirali jugoslovenski radnici na privremenom radu sedamdesetih godina XX veka.² Tadašnji cilj klubova bio je da obezbedi jugoslovenskim radnicima mesto na kojem će moći da se okupljaju sa svojim sunarodnicima, komuniciraju na maternjem jeziku, pohađaju različite kulturno-umetničke i sportske sekcije, ali i gde će moći da potraže odgovarajuću pomoć ako imaju problem s razumevanjem nemačkog jezika i tome slično (Rašić 2017; Dragišić 2010). U Beču možemo pratiti razvoj manjih i većih klubova. Dok su manji klubovi često bili formirani prema regionalnoj, državnoj ili nacionalnoj osnovi njihovih članova, veći klubovi su pretežno bili jugoslovenski. Razlika se ogledala u tome što su manji klubovi, u početku, mahom bili orijentisani ka sportskim sekcijama, naročito fudbalu, dok je u velikim klubovima ponuda sekcija bila raznovrsnija. Ti veći jugoslovenski klubovi u Beču funkcionisali su pod okriljem ideologije bratstva-jedinstva, iskazujući jugoslovenski identitet kroz svoj celokupan rad. Premda je štampa još polovinom osamdesetih godina XX veka počela da beleži izdvajanje pojedinih grupa migranata iz jugoslovenskih klubova, zarad formiranja udruženja prema regionalnom principu (Rašić 2017), najznačajnije podele ipak su se dogodile nakon raspada Jugoslavije. U tom trenutku, a pod uticajem povratka nacionalnim identitetima i prateći konfliktne nacionalne ideologije u zemlji matici, klubovi u Beču takođe počinju da se dele, usled čega nastaju današnji nacionalno-etnički klubovi (hrvatski, srpski, makedonski, bošnjački) (Rašić 2017; Ivanović 2012).³

Od devedesetih godina XX veka srpski klubovi u Beču menjaju svoje politike reprezentacije, što je možda najuočljivije u folklornim sekcijama, čiji ću aspekt rada detaljnije analizirati u ovom tekstu. Naime, napuštajući izvođenje takozvanih “jugoslovenskih programa”, okreću se prikazivanju isključivo srpskih programa – koreografije tradicionalnih plesova s prostora Srbije ili zemalja u regionu gde žive Srbi. U takvim okolnostima, deluje da su veliku korist ostvarili koreografi-amateri⁴ tradicionalnog plesa iz Srbije, budući da sve češće odlaze u različite inostrane zemlje, u kojima postoji srpska dijaspora, kako bi prodavali i postavljali svoje koreografije. Praksu prodavanja koreografija dodatno podstiče manifestacija *Evropska smotra srpskog folklora Srba u dijaspori i regionu* (u daljem tekstu:

² Važno je naglasiti da ovde isključivo govorim o nekadašnjim jugoslovenskim, odnosno današnjim srpskim klubovima u Beču, budući da su se prakse osnivanja i politike reprezentacije, mada često slične, neretko razlikovale u zavisnosti od mesta do mesta, a naročito od države do države. Komparativnu studiju između praksi u Austriji i Nemačkoj možemo pronaći u radu Vladimira Ivanovića, gde se jasno vidi koliko su se pomenute prakse razlikovale, u zavisnosti i od opštih politika zemlje imigracije (Ivanović 2012).

³ Ovde govorim isključivo o klubovima koje su formirali takozvani gastarbajteri, budući da je manjih kulturno-umetničkih sekcija bilo u okviru katoličkih misija, ali su isto tako postojala i udruženja zajednica s manjinskim statusom, poput Hrvatskog gradišćanskog kulturnog društva u Beču oformljenog već 1934. godine.

⁴ U svojim radovima koristim se terminima koreograf-amater ili koreograf-entuzijasta, posmatrajući ih kao sinonime. Pod njima podrazumevam koreografe tradicionalnog plesa iz Srbije ili srpske dijaspore, budući da gotovo niko od njih nije završio odgovarajuće školske programe da bi stekli zvanje koreografa. Umesto toga, oni su kroz praksu razvijali koreografski zanat i sami sebi dodelili titulu koreografa. Ipak, mnogi od tih koreografa nisu amateri u punom smislu, budući da biti amater znači raditi nešto iz ljubavi i bez novčane nadoknade. U Srbiji i srpskoj dijaspori postoje i oni koreografi-entuzijasti koji su za svoj posao plaćeni, premda se i ta plaćanja često vrše van zvaničnih sistema kontrole. Kako je pitanje koreografa-entuzijasta tema za sebe, ostaviću je za neko naredno istraživanje.

Evropska smotra), koju 1996. godine nekoliko srpskih klubova iz Nemačke organizuje u gradu Sindelfingenu u Nemačkoj. Evropska smotra danas predstavlja najvažniju manifestaciju za srpske klubove iz dijaspore, pri čemu mnogi klubovi postoje samo zarad učestvovanja na pomenutoj manifestaciji (Rašić 2016).

Cilj mi je da u ovom radu predstavim i analiziram proces koreografisanja u sistemu komodifikujućih praksi. Najveći fokus je na srpskim klubovima u Beču, budući da sam u tom gradu intenzivno vršio istraživanja u periodu od 2015. do 2020. godine, koristeći se kvalitativnim tehnikama antropološkog istraživanja – dubinskim intervjuom, participacijom s opservacijom, anketom itd. Polazim od hipoteze da, upravo zbog nacionalne ideologije i snažno prisutne nostalgije među srpskim migrantima u Beču, koreografi-amateri iz Srbije uspevaju da održe “tržište” svojih koreografija, predstavljajući ih kao “autentične” produkte kojima se “čuva tradicija” zemlje matice. Rad je strukturiran iz nekoliko delova – prvenstveno ću etnografski predstaviti proces koreografisanja i važno pitanje autentičnosti koje je u tesnoj vezi s njim, a potom ću razmotriti pitanje procesa komodifikacije plesa i koreografija kao krajnjih produkata.

ETNOGRAFIJA KOREOGRAFISANJA

Proces koreografisanja u srpskim klubovima u Beču pretežno se izvodi na dva načina. Prvi započinje tako što rukovodilac kluba odabira već postojeću koreografiju, koja se može naći na tržištu. U tom slučaju umetnički rukovodilac bira koreografiju, stupa u kontakt s koreografom i dalje ugovaraju tok njene postavke. Tada saradnici najčešće dolaze vikendom u Beč i za nekoliko plesnih probi, u trajanju od par sati, postavljaju svoju koreografiju. Umetnički rukovodilac kasnije nastavlja da radi na uvežbavanju koreografije s plesačima.

Drugi, takođe prisutan način jeste da se umetnički rukovodilac osmeli i sam postavi koreografiju. Tada on pristupa nekoj vrsti istraživačkog rada – pretežno koristeći postojeću literaturu, snimke sa seminarara za rukovodioce folklornih ansambala ili, čak, odlazeći na sopstveno terensko istraživanje zarad prikupljanja materijala.⁵ Nakon što izaberu materijal od kojeg će izraditi koreografiju, koreografi-amateri posežu za osmišljavanjem koreograf-

⁵ U Srbiji od devedesetih godina XX veka amateri-entuzijasti počinju sve više da se bave “istraživačkim” poslom. Naime, entuzijasti koreografi, u saradnji s Centrom za proučavanje narodnih igara Srbije, koji je tada vodila prof. dr Olivera Vasić, odlaze u određene krajeve Srbije kako bi prikupili građu o tradicionalnim plesovima. Potom, isti ti amateri-istraživači na seminarima Centra prezentuju datu građu ostalim rukovodiocima folklornih ansambala. Iako u ovom radu neću ulaziti u dublju analizu ove problematike, smatram važnim da istaknem da građu koju su prikupljali amateri-istraživači, odnosno koreografi-entuzijasti nikada nije bila valorizovana, već su oni imali mogućnost da prezentuju na seminarima šta god su hteli. U mnogim slučajevima Vasićeva nije imala ni pristup njihovim terenskim snimcima, već im je verovala na reč. Dodatni problem je činjenica što pomenuti koreografi-entuzijasti nisu bili obučavani za terenska istraživanja, već su u te svrhe isključivo koristili upitnik koji im je davala Vasićeva. Drugim rečima, celokupan proces istraživanja, prezentovanja tog materijala, pa i njegove kasnije diseminacije po kulturno-umetničkim društvima izuzetno je kompleksna tema, koju je neophodno temeljnije obraditi u nekom od narednih radova.

skog toka – razmišljaju kako će izgledati početak koreografije, kako će teći dramaturgija, da li će koreografija imati određenu “priču” ili će to biti splet plesova, za koliko parova plesača će biti koreografija itd. Neformalna praksa je da koreografi svoja dela zapisuju na papirima, koristeći se nekim svedenim ili samoosmišljenim vidom prostornih obrazaca.⁶ Prve beleške nisu nužno i krajnje rešenje, češće su to samo načelne ideje koje kasnije, radeći s ansamblom, koreograf menja i prilagođava – poneke promene zavise od mogućnosti samog ansambla; ponekad estetski koreografija drugačije izgleda u realnoj izvedbi nego u mašti ili na papiru itd.

Postavka koreografije započinje učenjem odabranih plesova i pesama koji će se naći u datom delu. Nakon što plesači savladaju plesove i pesme, koreograf/umetnički rukovodilac koreografiju postavlja veoma brzo, premda i to zavisi od spremnosti i spretnosti celokupnog ansambla. Moji sagovornici iz Beča navode kako im je, ako je ansambl prethodno dobro pripremljen – u smislu da su savladali sve odabrane plesove za datu koreografiju – potrebno svega nekoliko sati da sklope koreografsku celinu: “Brzo mi to radimo... brzo se to jako radi... ja sa njima za dva sata mogu da postavim komplet koreografiju” (M. R. 72 M). Tokom postavke koreografije ujedno uče i pesme koje prate plesove, ako ih ima, odnosno kako to oni navode “U hodu se radi i pesma. Ne znam da li ste videli papire na ogledalima, ispisane tekstove... to su te pesme...” (M. R. 72 M). Nakon postavke koreografije odabira se i narodna nošnja, neophodna za scensku izvedbu.

Kada je koreografija postavljena, sledi proces dugotrajnog uvežbavanja, koji može trajati i nekoliko meseci, a sve do prve izvedbe. Uvežbavanje se znatno intenzivira ako je reč o koreografiji kojom se ansambl predstavlja na Evropskoj smotri.⁷

KOREOGRAFISANJE

Proces koreografisanja u srpskim klubovima u Beču, premda možemo reći i u Srbiji, uvek ima sličan formalni izgled. Tu nije nužno reč o nekreativnosti autora, nego o tome da skoro od osnivanja prvih folklornih grupa u Srbiji postoje jasni propisi kako bi koreografija tradicionalnog plesa trebalo da izgleda. Drugim rečima, formalni oblik koreografije određen je i podstican ne samo od strane amatera-entuzijasta već su uputstva pisali i profesionalni istraživači – etnokoreolozi, etnolozi-antropolozi, počevši još od Ljubice i Danice Janković.

Sestre Ljubica i Danica Janković smatraju se osnivačicama srpske etnokoreologije (Rakočević 2013). Između ostalog, objavile su ediciju knjiga pod nazivom *Narodne igre* u osam tomova, dok je deveta knjiga iz te edicije objavljena posthumno. Pored toga što su

⁶ Pojam *prostorni obrazac/plan* (engl. *floor plans*) u etnokoreologiju uvodi En Hutchinson Gest (Ann Hutchinson Guest), a koristi se za označavanje načina grafičkog beleženja plesova na sceni (više o tome u Hutchinson Guest 2005). Pojedini autori u domaćoj etnokoreologiji za ovaj način beleženja koriste i drugačije termine poput *horizontalni prostorni obrasci* (Petrović 2013) ili *mizanscen* (Bajić-Stojiljković 2016).

⁷ Više o pripremama za Evropsku smotru videti u Rašić 2016.

u svojim knjigama davale opise tradicionalnih plesova, koje su beležile tokom istraživanja, Ljubica i Danica Janković priređivale su i stručne radove na različite etnokoreološke teme. U petoj knjizi *Narodnih igara* publikovale su rad pod nazivom “Postavljanje i režija narodnih igara: vrste primenjenih igara” (Janković 1949: 63–75). Tu se prvi put govori o načinima na koje bi tradicionalni ples trebalo da se priređuje za scensku upotrebu. Premda se praktično nisu upuštale u proces koreografisanja, Jankovićeve taj proces smatraju kompleksnim, navodeći da način primene tradicionalnog plesa na sceni zavisi od nekoliko različitih činioca: “prvo, od vrste komada za koji se uzima; drugo, od tehničkih sredstava kojima se koreograf služi; i treće, od težnje koju želi da ostvari” (ibid.: 65). Prema njihovom mišljenju, tradicionalni ples se može izvoditi u obliku u kom je zabeležen tokom terenskog istraživanja ili se, pak, može izvoditi u spletovima, a u tom slučaju kao važan princip izdvajaju uspostavljanje skladne celine (ibid.: 14). Jankovićeve su odbijale i pogrđnim smatrale kombinovanje tradicionalnih plesova s nekim drugim plesnim žanrovima, smatrajući da bi na taj način tradicionalni ples izgubio svoj karakter (ibid.: 14).

Naredna autorka, koja je o procesu koreografisanja pisala dve i po decenije kasnije, bila je Olivera Mladenović.⁸ Uvodeći formulaciju *scenska narodna igra* 1974. godine, Mladenovićeva primećuje da se ta vrsta umetnosti, iako tek na pomolu, mora razvijati prema određenim *zakonima scene*, gde bi koreograf trebalo da vodi računa i o publici kao konzumentu datog proizvoda (Mladenović 1974: 249–250). Autorka već tada zapaža da će postavljanje tradicionalnih plesova na sceni uticati na to da se oni promene u odnosu na one iz “originalnog konteksta”:

U tim novim uslovima, neminovno će se scenska narodna igra (nisam sigurna da će se tako zvati) udaljiti od one spontane, nekontrolisane igre narodnih masa, koja i dalje ostaje sastavni deo društvenih i porodičnih skupova i razvija se u specifičnim uslovima svoje sredine, gradske i seoske podjednako. (ibid.: 250)

Kada je u pitanju koreografija tradicionalnog plesa u širem jugoslovenskom kontekstu, najvažnija je svakako knjiga Ivana Ivančana *Folklor i scena* (Ivančan 1971). Upravo u toj publikaciji, prvog takvog tipa, Ivančan pokušava da ukaže na sve neophodne komponente za što kvalitetniji proces koreografisanja. Prvo je potreba za koreografskim zanatom, koji je krucijalan za bavljenje primenom tradicionalnih plesova na sceni (ibid.: 119). Moji sago-vornici iz Beča nisu saglasni u ideji da je za bavljenje koreografijom tradicionalnog plesa neophodno određeno formalno obrazovanje. Umesto formalnog obrazovanja, oni ističu važnost neformalnih nivoa edukacije, a pre svega seminare za rukovodioce folklornih ansambala:

Moje mišljenje je da bi neko bio koreograf, mislim da ne treba da bude školovan. Mislim da treba da bude, kao što su bili seminari, ali gde se izričito ljudima koji su jako kreativni daje do znanja da u pojedinim krajevima neke stvari nisu postojale. (V. R. 77 M)

⁸ Više o životu i radu Olivera Mladenović videti u Rakočević 2014; Milenković Vuković 2014; Rašić 2018.

Takav stav ne čudi, budući da ni u Srbiji još uvek ne postoji adekvatna škola – bilo da je reč o srednjoj školi ili nekoj visokoškolskoj ustanovi – u kojoj bi interesenti mogli da pohađaju studije koreografije. Naime, u Srbiji postoje studije etnokoreologije i etnomuzikologije na dva univerziteta – u Beogradu i Novom Sadu, međutim studenti koji pohađaju te programe ne obučavaju se u domenu koreografisanja. Oni slušaju različite predmete iz domena etnokoreologije i pristupaju analizi koreografskih dela, dok “zanatski” deo osmišljavanja i postavljanja koreografisanog dela, ipak, izostaje (Rakočević 2020: 15–17).

Slično sestrama Janković, Ivančan ističe iskustvo koje koreograf zadobija tokom terenskog rada, smatrajući ga neophodnim za uspešnu koreografiju. Ipak, poznavanje tih “izvornih elemenata” nije jedini činilac, već važnim smatra i prenošenje “uogođaja koji je on sam doživio promatrajući i ostalo u izvornom ambijentu, u određenom selu, kraju i prilici”, budući da bez toga “nema ni razloga da koreografiju naziva plesom iz tog kraja” (Ivančan 1971: 110). U procesu prenošenja koreografu je od pomoći poznavanje zakona scene i kompozicije i tu Ivančan izdvaja nekoliko komponenti koje koreograf mora da zadovolji pri svom radu: 1) scenska dinamika, koja podrazumeva šemu tempa i šemu utiska; 2) princip scenske perspektive; 3) princip scenske ravnoteže; 4) sopstveni umetnički pečat (ibid.: 93–134). Deluje da su i kod Ivančana najvažniji, zapravo, stil plesanja i tehnika izvedbe, jer zaključuje da je “dobra tehnička izvedba u stanju poboljšati i lošiju koreografiju” (ibid.: 132).

Postoje, svakako, Ivančanovi savremenici koji su pisali o koreografiji (Šoć 1984; Đorđević 1988; Ramovš 1971), kao i oni koji su nakon njega na ovim prostorima govorili o datoj temi (Niemčić 2005; Bajić-Stojiljković 2016; Džadžević 2017; Zebec 2018; Njaradi 2018 itd). Spisak takvih autora je poduži, zbog čega neću navoditi svakog ponaosob. Međutim, istakao sam sestre Janković i naročito Ivana Ivančana budući da su oni, pre svega, ponudili *uputstva* za postavku koreografisanog tradicionalnog plesa kojima su se amateri-entuzijasti kasnije rukovodili. Ivančanova studija *Folklor i scena* i danas predstavlja osnovnu, ako ne i jedinu literaturu koju koreografi-amateri u Srbiji i srpskoj dijaspori koriste tokom koreografisanja, o čemu svedoče iskazi mojih sagovornika, ali i istraživanja drugih kolega u ovom domenu (Njaradi 2018).

AUTENTIČNOST KOREOGRAFIJE: “IZVORNI” VS. “STILIZOVANI” PRIKAZI I REAKCIJE PUBLIKE

U srpskom koreografisanom folkloru postoji podela na takozvane “izvorne” i “stilizovane” koreografije, koja je podjednako prisutna u amaterskom i naučnom diskursu.⁹ I dok se

⁹ U Hrvatskoj, takođe, postoji praksa pisanja o različitim estetikama scenske prezentacije, koja je znatno razvijenija nego u srpskom naučnom diskursu. Shodno tome, uputno je ukazati na dva značajna autora koji su u svojim radovima ukazali na pomenute različite principe scenskog prikazivanja tradicionalnih plesova. Tu pre svega mislim na Tvrтка Zebece, koji o pomenutoj temi govori na primeru krčkih tanaca (Zebec 2006: 177–186) i Ivu Niemčić, koja govori o plesovima izvođenim za vreme poklada na Lastovu (Niemčić 2011: 141–151).

amateri zadržavaju na pomenutoj dihotomiji, naučnici često pokušavaju da razlože tu podelu na još sitnije delove.¹⁰ U amaterskom diskursu određenje izvornosti, odnosno stilizovanosti se nikada ne definiše na osnovu prostornih kretanja unutar koreografije, ili kako bi se to kolokvijalno u domenu amaterskih koreografa reklo – na osnovu promena slika u koreografiji. U obzir se, za tu svrhu, uzima plesni materijal – meri se njegova “autentičnost”, a naročito se procenjuje *stil* plesanja, kao jedna od najvažnijih komponenti.¹¹ Moji sagovornici iz Beča ukazuju upravo na to da je važno održati odgovarajući stil plesanja, ali ističu i da je plesni obrazac potrebno prikazati u onom obliku u kom je zabeležen tokom istraživanja:

Što se meni ne sviđa kod pojedinih koreografa, znači, pretrčavanje preko scene gde ja, kao stručno lice, kad stanem ne vidim osnovni obrazac koraka koji treba da se vidi bar jednom. Ti ga vidiš gde je on napucan, u stilu Bugara. (V. R. 77 M)

Ako se, pak, dešava “stilizacija” koreografije, sagovornici te procese pripisuju tendenciji koreografa i umetničkih rukovodioca da se približe publici i njihov dojam performansa učine zanimljivijim:

Orkestracije s ogromnim modulacijama, aranžmani napucani, koji jednostavno... meni se ne sviđaju. Ali, na primer, publici koja se ne razume, koji su nedovoljno muzički obrazovani, za njih je to... sve se to radi, znači, uz koreografe, te takve modulacije prate određene slike koje znači sa izlaskom, na primer, na scenu, sa nekim pretrčavanjem, te neke modulacije i taj doživljaj neki od publike – jao, vidi ovo kako je moćno. (V. R. 77 M)

Iako je očito da autentična izvedba nije moguća onako kako je priželjkuju rukovodioci ansambala – dakle, da autentično prikažu plesni događaj iz prošlosti, gde će plesači autentično izvesti plesove i muziku, u autentičnim kostimima – mnogi tome teže.¹² Vodeći se takvim stavom, moji sagovornici iz Beča iskazuju svoju bojazan da se tradicionalni ples menja onda kada se izvuče iz originalnog konteksta te da time gube svoju “autentičnost”:

Naše narodne igre k'o narodne igre, normalne, u izvoru su kako su bile, ako mi njih uzmemo i stavimo na scenu, malo više nisu to što su bile, menjaju se, to je pod broj jedan... (V. R. 77 M)

Premda i danas pojedini autori upadaju u zamku određivanja autentičnosti i neautentičnosti plesne izvedbe, ipak je situacija pomerena u drugom pravcu. Entoni Šej, na primer, koristi termin “paralelne tradicije”,¹³ kojim odbacuje jasno polarizovane i u dihotomiju postavljene

¹⁰ U ovom radu neću se osvrnuti na naučne podele koreografija tradicionalnog plesa na osnovu njihove autentičnosti, više o tome moguće je videti u Bajić-Stojiljković 2016.

¹¹ O problematici *stila plesa* raspravljao sam u svojoj doktorskoj disertaciji, v. Rašić 2020.

¹² Slično je u svojim istraživanjima primetio i Entoni Šej, a više o tome videti u Shay 2002: 15.

¹³ U literaturi moguće je naići na različite koncepte koji govore o “paralelnim tradicijama” u sličnom ili gotovo istom smislu kao što to koristi Šej, a za koji sam se odlučio u ovom radu. Tu pre svega mislim na Andrija Nahačevskog i njegovu kritiku Hoerburgerovih (Felix Hoerburger) oštrih podela na prvu i drugu egzistenciju plesova. Naime, u svojim starijim radovima Nahačevski prisvaja prvu i drugu egzistenciju plesova, gde pod prvom podrazumeva plesove izvedene u okviru društvenih događaja, u kontekstu, a potonje određuje kao one plesove izvedene na sceni, koreografsane (Nahachewsky 1991). Kasnijim istraživanjima ipak daje ozbiljniju kritiku tog koncepta, ukazujući, pre svega, na primer plesa *kolomyika* koji su šezdesetih

plesne izvedbe na autentične i neautentične, odnosno, kako bi se to u amaterskom svetu folklornih ansambala terminološki odredilo – na izvorne i stilizovane koreografije.¹⁴ Prema idejama pomenutog autora, izvorne i stilizovane koreografije bi trebalo da posmatramo kao kontinuum, a ne kao odvojene žanrove, budući da u svakoj koreografiji možemo pronaći određeni stepen autentičnosti, kao što su se vremenom i mnoge koreografske forme vratile u originalni kontekst ili su uticale na seoski plesni repertoar (Shay 2002: 15–18).¹⁵ Premda na ovom mestu koristim zaključke koje je doneo Šej, uputno je istaći da je o važnosti relativizacije odnosa između “autentičnog” i “neautentičnog” folkloru govorio još Herman Bauzinger, nemački folklorista (Bauzinger 2002: 174–196). Nakon Bauzingera, u Hrvatskoj možemo već od sedamdesetih godina XX veka pratiti niz autora koji su takođe problematizovali to pitanje i, kroz analizu lokalnih praksi, potvrdili ili proširili Bauzingerovu tezu (Bošković–Stulli 1983; Povrzanović 1988). Takođe, tezu o prelasku folklorizma u lokalnu sredinu, kada postaje takozvani “originalni” folklor ili uticaju naučnika na lokalne “izvorne grupe” i njihov folklor, osim kod Bauzingera, takođe možemo pratiti u korisnim naučnim raspravama autora s ovih prostora (Ceribašić 2003; Zebec 2006; Niemčić 2011).¹⁶ Iako ne bih dalje širio diskusiju u ovom pravcu, čini mi se značajnim da navedem jedan od zaključaka koji u svojoj studiji nudi Naila Ceribašić, govoreći:

tačno je da neka scenska postava ili koreografija, jednom kad uđe u javnu praksu i dobije ovjeru stručne i šire javnosti, postaje ujedno i stanovitim standardom glazbene i plesne tradicije, što na zajednicu iz koje je ponikla [...] stavlja breme nastavljanja u istom smjeru, iako ta postava ili koreografija doista može biti odrazom individualnosti određenog kazivača, a ne njegova dioništva u lokalnoj zajednici, kao i individualnosti stručnog voditelja

godina XX veka osmislili ukrajinski imigranti u Kanadi, upravo na osnovu motiva iz plesova koje su izvodili u koreografsanom folkloru, koji bi se, prema prvoj podeli, svrstao u tzv. drugu egzistenciju. Drugim rečima, ples se “spustio” sa scene u društvenu realnost i postao deo društvenog plesa (Nahachewsky 2001: 19). Na kraju, kritikujući oštru opoziciju koju Hoerburger postavlja između prve i druge egzistencije, Nahačevski uvodi pojam refleksivnosti (engl. *reflectiveness*) (Nahachewsky 2001: 19–20). Svoju tezu o refleksivnim plesovima Nahačevski dalje dodatno razrađuje u monografiji o ukrajinskim plesovima (Nahachewsky 2011).

¹⁴ Zanimljivo je na ovom mestu pomenuti i Maju Povrzanović, koja još 1988. godine upotrebljava termin “paralelne tradicije” u svom radu o pokladnim običajima u selu Turčiču. Naime, iako pokladne običaje tog sela jasno polarizuje na prvu egzistenciju – običaji koji se odvijaju u samom selu i drugu egzistenciju – ono što se događa van sela (nastupi na smotrama, pojavljivanje u televizijskim emisijama, filmovima itd), vodeći se, dakle, mestom na kom se običaj odvija, Povrzanovićeva ističe značaj njihove paralelne egzistencije (Povrzanović 1988: 26, 55, 63). Odnosno, “te su egzistencije paralelne, dakle odvojene, samo sa stajališta etnologa koji interpretira, dakle na razini etnološke analize. U pojavnosti i značenjskoj zbilji one su elementi jedne cjeline: raznovrsni, ali čvrsto isprepleteni, pa i međusobno zavisni” (Povrzanović 1988: 26).

¹⁵ Jedan od primera je svakako onaj koji navodi Reinek (Janet Reineck) u svojim istraživanjima među Albancima na Kosovu, gde je koreografija pod nazivom Šota iz scenskog konteksta prenesena u svakodnevni i postala ključni segment albanske svadbe na Kosovu (Reineck 1986: 36).

¹⁶ Ono što mi se čini značajno jeste činjenica da citirani autori, kada kritikuju koncepte folkloru i folklorizma, ili kada ukazuju na uticaj spoljnih ličnosti – naučnika, članova žirija na smotrama itd – na repertoar i način prezentacije lokalnih grupa, ukazuju kroz lično iskustvo. U radu Naile Ceribašić moguće je pročitati značajnu kritiku koncepta folklor i folklorizam, koja je relevantna za okvire i drugih zemalja u regionu, a ne samo za Hrvatsku (Ceribašić 2003: 257–268). Podjednako kvalitetnu analizu možemo pronaći u radu Ive Niemčić, kada govori o *lijepim maškarama* na Lastovu (Niemčić 2011: 153–16), kao i u radu Tvrta Zebeca kada govori o primenjenoj etnokoreologiji, na osnovu sopstvenih istraživanja i iskustava tanca u Puntu i širih istraživanja na Krku (Zebec 2006: 177–186).

i/ili koreografa, pa dakle posve strana zajednici na koju se navodno odnosi, a pogotovo strana nekoj novoj folklornoj skupini iz te iste zajednice. (Ceribašić 2003: 279)

Ostaje za diskusiju još jedno pitanje iz neformalnih diskursa koje se može susresti među umetničkim rukovodiocima u Beču, a to je pitanje – da li bi trebalo da klubovi svoje performanse približavaju ukusu publike ili je, zapravo, zadatak klubova da publiku obrazuju i ukažu joj na prihvatljivu estetiku? Ovo pitanje proističe iz prethodno pomenute dileme u vezi s autentičnim prikazom, jer rukovodioci često ističu da su autentični prikazi “manje atraktivni” od onih stilizovanih, što može uticati na reakcije publike. Moji sagovornici jedno-glasno navode da klubovi imaju edukativnu funkciju, ne samo kada je u pitanju obrazovanje njihovih članova već i kada je u pitanju publika. Drugim rečima, cilj performansa jeste da prenese određenu poruku i da publiku “navikne” na određeni stil, estetiku itd:

E, da l' trebamo mi da igramo kako igraju Bugari, da bi udovoljavali publici ili da publiku vaspitavamo na ono što smo mi... ja mislim da mi trebamo publiku da vaspitamo na ono šta smo mi. Na ono šta jesmo. Da ne izgubimo... (V. R. 77 M)

Na ovom mestu, sagovornici ističu i problem rada u dijaspori, gde deci, koja su sada već četvrta i peta generacija migranata, pokušaji prikazivanja tradicionalnih plesova u “autentičnom” obliku ne održavaju zainteresovanost:

Veliki problem je komercijalizacija u dijaspori. Jer, ako ja sad krenem od izvornosti da to sad treba da bude ovako, treba da bude onako, to je za dijasporsku decu, ne ovu sad ovde, ako nemaš konkurenciju u gradu, to je ok. Ako imaš konkurenciju, ti možeš lako da postaneš dosadan i lak plen da lako izgubiš igrače, jer će da se pojavi neko ko to ne da zna bolje, možda i zna bolje, ali zna bolje da uvije u neko pakovanje koje paše za ovo vreme... atraktivnije, da bude... (V. R. 77 M)

DA LI SU KOREOGRAFIJE PODLOŽNE KOMODIFIKACIJI: TEORIJSKO PROMIŠLJANJE KONCEPTA

U antropologiji postoji duga tradicija teorijskog promišljanja koncepta komodifikacije, počevši još od *Ogleda o daru* Marsela Mosa (Mauss 1967). Na ovom mestu neću detaljnije ulaziti u istoriju samog koncepta i načina na koji su ga drugi autori tumačili, budući da obim, ali i tema rada to ne dozvoljavaju. Shodno tome, odlučio sam se da u svoj analitički okvir uključim tumačenja Aržuna Apadurajaja (Arjun Appadurai) i Igora Kopitofa (Igor Kopytoff), koji su svoje teze izneli u, sada već čuvenom, zborniku radova *Social Life of Things* (Appadurai 1986; Kopytoff 1986).¹⁷ Apaduraj iznosi tezu da roba, slično ljudima, ima svoj društveni život, zaključujući da je podjednako važno fokusirati se i na ono što se razmenjuje,

¹⁷ Pored Apadurajaja i Kopitofa, u istom zborniku možemo videti i niz drugih autora koji se, takođe, posvećuju tumačenju ovog pitanja (v. Reddy 1986; Gell 1986 itd). Nakon njih, usledio je niz autora koji su koncept komodifikacije koristili i za analizu različitih praksi, a ne samo robe i stvari, pa tako imamo, na primer, radove o komodifikaciji tela i njegovih delova (Sharp 2000); muzike (Taylor 2007); identiteta (Pierre Castile 1996) itd.

a ne isključivo na oblike ili funkciju razmene (Appadurai 1986: 3). S druge strane, Kopitof je u svom radu konkretno govorio i o umetničkim praksama, premda je smatrao da one ne mogu biti komodifikovane, verujući da je umetnost sama po sebi singularizovana (Kopytoff 1986: 64–67).¹⁸ Appadurai takvo stanovište kritikuje, verujući da se pod robom mogu podrazumevati bilo koji predmeti, čak i nematerijalni fenomeni, razmenljivi za nešto drugo – novac, druge predmete i tome slično, određujući razmenu kao samo jednu životnu fazu predmeta (Appadurai 1986: 17). Komodifikovano može biti znanje koje je u vezi s robom: “znanje (tehničko, socijalno, estetsko itd) koje se koristi u proizvodnji robe; i znanje koje nam daje upute kako bi trebalo pravilno konzumirati robu” (Appadurai 1986: 41).

Vodeći se prethodnom, ukratko predstavljenom, raspravom, u ovom radu pod komodifikacijom podrazumevam proces u kojem se predmeti, stvari, prakse itd. iznose na tržište i postaju razmenljiva i otkupljiva roba, dok se sama komodifikacija nalazi u složenom preseku vremenskih, kulturnih i socijalnih faktora (Appadurai 1986: 15).

Na ovom mestu zauzمام, takođe, tezu da ples, slično kao i stvari, može biti komodifikovan u zavisnosti od situacije u kojoj se nalazi. Naime, kako ću nadalje prikazati, u srpskim klubovima u Beču tokom uvežbavanja ples često predstavlja samo socijalnu komponentu koja okuplja plesače. U onom trenutku kada počne da se izvodi na različitim takmičenjima i susretima srpskih klubova u dijaspori, ples i koreografija, kao krajnji produkti, prelaze u drugo stanje i postaju komodifikovani proizvodi – koreografije mogu da se otkupljuju, ples služi kao sredstvo razmene zarad postizanja drugih ciljeva i interesa itd.

S tim u vezi, u nastavku rada ponudiću odgovore na nekoliko pitanja kojima nameravam da objasnim šta je sve u procesu koreografisanja podložno komodifikaciji. Neka od tih pitanja su: kako izgleda plesanje koje se vrši u procesu komodifikacije? Kakvi se odnosi razvijaju tokom komodifikacije koreografije između rukovodilaca, koreografa, plesača, gledalaca i ostalih činilaca u takvim prestacijama? Šta se tačno komodifikuje u datom procesu? Šta podstiče komodifikaciju koreografije, kao krajnjeg produkta i koji sistemi uključivanja/isključivanja čine komodifikaciju lakše izvodljivom?

ANALIZA PRAKSE KOREOGRAFISANJA

Etnografska građa o procesima koreografisanja ukazala je na postojanje komodifikacije koreografije kao produkta, ali ostaje otvoreno pitanje kada se ples ili koreografija prodaju i koji su kriterijumi potrebni da bi se ta prestacija izvršila? Možemo izdvojiti nekoliko kriterijuma koji podstiču komodifikaciju: koreografija se prilagođava grupi plesača, kako

¹⁸ Kada u svom radu govori o procesima komodifikacije, Igor Kopitof upotrebljava i termin singularizacija, pod kojim podrazumeva, kako sam navodi, proces dekomodifikacije predmeta, odnosno proces u kojem se stvari povlače iz prethodno pomenute sfere razmene (Kopytoff 1986: 74). Kada je u pitanju proces koreografisanja, takođe bismo mogli da govorimo o singularizaciji, međutim to ostavljam za neku drugu naučnu polemiku budući da iziskuje zasebnu analizu kojom bi se prevazišli okviri ovog rada.

izvođači ne bi delovali kao grupa koja je za sebe uzela “prevelik zalogaj”; koreograf teži i da koreografija bude impresivna i poželjna; ali i da kroz koreografiju očuva autentičnost, premda ponekad zauzima drugu strategiju – stilizuje njeno izvođenje.

Kada se koreografija komodifikuje ključna je *isporuka proizvoda*, a ne *učenje o plesu*. Svim stranama (koreografima, rukovodiocima, upravama i plesačima) bitnije je da *dobiju* dobru koreografiju i da uigraju plesačka tela za predstojeće nastupe nego da *nauče* šta plešu i zbog čega plešu tako kako plešu. U prilog ovoj tvrdnji idu i istraživanja koja sam, u saradnji s dve kolegice – Draganom Antonijević i Anom Banić Grubišić – sproveo putem ankete među plesačima kulturno-umetničkih društava u Srbiji i dijaspori.¹⁹

Anketirano je ukupno 66 ispitanika, a dva od deset pitanja odnosila su se na tradicionalne plesove koji su veoma zastupljeni u radu srpskih KUD-ova dijaspore i Srbije – *kolo u tri*²⁰ i *rumenka*.²¹ Kada je u pitanju *kolo u tri*, 49 od 66 ispitanika je znalo da napiše ponešto o tom plesu, premda su to u većini slučajeva bili polovični odgovori koji su sadržali samo poneke informacije – veoma mali broj ispitanika je dao potpune odgovore. S druge strane, kada je reč o plesu *rumenka*, njih 37 je dalo takođe svedene i polutačne odgovore. Ostali nisu znali da napišu ništa o *kolu u tri* i *rumenci* ili su pak pisali pogrešne informacije.

SISTEMI UKLJUČIVANJA I ISKLJUČIVANJA

Pomenute razmene takođe pokreću i različite oblike sistema uključivanja i isključivanja. Prvenstveno, ti sistemi odvijaju se na nivou uključivanja ili isključivanja određenih koreografskih proizvoda. Tu nije reč o pukoj produkciji koreografije kao takve, već je bitno proizvesti koreografiju koja će zadovoljiti sve važne kriterijume – da bude dopadljiva, atraktivna, impresivna, prilagođena grupi itd. – ali da ipak prividno bude i autentična. Kako bi uspeli da ponude atraktivne, a “autentične” koreografije, koreografi pribegavaju odabiru

¹⁹ U pitanju je istraživanje pod nazivom *Poznavanje i očuvanje nematerijalnog kulturnog nasleđa Srbije kod omladine u Srbiji i dijaspori* koje su podržali Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije i Kancelarija za saradnju s dijasporom i Srbima u regionu. Na tom projektu, zajedno sa svojom mentorkom prof. dr Draganom Antonijević i kolegicom doc. dr Anom Banić Grubišić, za cilj smo imali da uvidimo u kojoj meri oni koji su najviše u dodiru s elementima nematerijalnog kulturnog nasleđa – dakle, članovi kulturno-umetničkih društava u Srbiji i dijaspori – uopšte znaju nešto o tim elementima koje praktikuju i koje uče da izvode. Ako navedem da su anketirani najviše znali da kažu o *kolu u tri* i *rumenci*, ostaje jasno da su odgovori na ostala pitanja bili još lošiji te da oni o elementima nematerijalnog kulturnog nasleđa koje uče da izvode zapravo ne znaju mnogo toga i da njima, kako sam već napomenuo, nije bitno šta izvode, već je važno kako to izvode (Antonijević, Rašić i Banić-Grubišić 2020).

²⁰ *Kolo u tri* predstavlja rasprostranjen plesni obrazac, veoma aktuelan i danas u Srbiji. Osnovni obrazac koraka izvodi se kretanjem u desno, zatim igranjem u mestu, a potom se isti princip ponavlja u levu stranu. *Kolo u tri* zaštićeno je kao nematerijalno kulturno nasleđe čovečanstva (<http://nkns.rs/cyr/popis-nkns/kolo-kolo-u-tri-kolo-u-shest>).

²¹ *Rumenka* je tradicionalni ples koji se izvodi u kolu, a karakteriše ga simetričan igrački obrazac uz različite motive: usitnjavanje koraka u jednom taktu, poskoci, podvoženje itd. Može da se sastoji od osam, deset i šesnaest taktova. *Rumenka* je rasprostranjena u istočnoj Srbiji. Ovaj ples zaštićen je na listi nematerijalnog kulturnog nasleđa Srbije. (<http://www.nkns.rs/cyr/popis-nkns/rumenka>).

onih predeonih celina Srbije koje imaju “atraktivnije” i kompleksnije plesne obrasce, od kojih je moguće napraviti dinamičniju koreografiju, spektakularniju za publiku. Drugim rečima, iz inventara folklorne građe biraju se profitabilni elementi. Elementi folklor koji nemaju kapaciteta da u žanru koreografije tradicionalnog plesa obezbede tu vrstu profitabilnosti, bivaju isključeni.

Komparativan je primer istraživanja autorke Maje Krasin među publikom i igračima folklornih ansambala. Naime, Krasinova je u svom jednogodišnjem istraživanju, koristeći se prevashodno tehnikama ankete, za cilj imala da ustanovi koliko publika i plesači poznaju tradicionalnu plesnu praksu Srbije (Krasin 2011: 106). Pored ankete, Krasinova je analizirala repertoare folklornih ansambala koje izvode na koncertima, smotrama i festivalima (ibid.). Prema rezultatima njenih istraživanja, u repertoarima kulturno-umetničkih društava najzastupljenije su koreografije plesova jugoistočne Srbije (ibid.: 115).²² Sumirano, ne samo da publika voli da gleda igre jugoistočne Srbije već i plesači žele da im nove koreografije budu sastavljene od plesova pomenute predeone celine. Ključni razlozi su temperamentnost, atraktivnost i brzina izvođenja pomenutih plesova (ibid.: 116). Autorka zaključuje da na današnjoj sceni koreografije tradicionalnog plesa dominiraju koreografije plesova jugoistočne Srbije, dok pored njih još donekle opstaju koreografije plesova Vojvodine i centralne Srbije (ibid.: 117).

Drugi sistem uključivanja/isključivanja odvija se na nivou odabira dobrih i loših plesača. U tom sistemu razlikuju se dve prilike od kojih zavisi da li će plesnoj izvedbi pristupiti svi plesači ili samo oni najuigraniji. Kako sam već napomenuo, Evropska smotra predstavlja jednu od najvažnijih manifestacija za srpsku dijasporu, zbog čega mnogi klubovi teže da na tom takmičenju sebe predstavljaju što bolje. Iz tog razloga, uigrana tela plesača su jedna od važnijih komponenata izvedbe, pored koreografije, scenskog kostima i muzičkog aranžmana. Za potrebe tih takmičenja, oni slabije uigrani ili izostaju ili su pak skrajnuti u neki manje vidljiviji deo koreografskog toka. Tu je važna prezentacija i da li su plesačka tela uvežbana ili su troma, neuigrana i loša. Opet je važno *kako se to prezentuje*, a ne šta se prezentuje. S druge strane, na redovnim koncertima klubova, koji nemaju takmičarski karakter, već služe kao prikaz lokalnoj publici, uigrana tela manje su važna i tada se prikazuju gotovo svi plesači, kako bi se prezentovao ukupan rad kluba, a ne samo onaj standardizovan i spektakularizovan segment.

Ako se od plesova biraju oni profitabilni, postavlja se dalje pitanje kako se uvežbava profitabilnost.

²² Prema pomenutim istraživanjima, najveći deo publike, od 310 anketiranih, voli da gleda plesove iz jugoistočne Srbije, čak 48,4%, dok su ostali delovi Srbije znatno manje spektakularni, a stoga i poželjni – centralna Srbija 16%; Vojvodina 14,3%; severoistočna Srbija 11,4%; zapadna Srbija 5,7% i ostalo 4,2% (Krasin 2011: 109). Igre iz jugoistočne Srbije najviše vole “jer su temperamentne, brze, dinamične i atraktivne” (ibid.: 110). Ujedno, publiku najviše privuče upravo ritam i tempo, pa tek onda muzika i uvežbanost plesača (ibid.). Publika najmanje obraća pažnju na igre od kojih je sastavljena koreografija (ibid.: 112).

Profitabilnost se uvežbava i kroz proces koreografisanja. Premda svi veruju u autentičnost prikaza, da bi dobio svoje mesto ne samo na tržištu već i generalno na sceni gde se prikazuje široj publici, ples se menja, prilagođava i postavlja mu se jasnije granice. U tradicionalnom kontekstu, makar prema dostupnim opisima ranijih istraživača (Ilijin i Mladenović 1962, 1973), redosled plesova najčešće nije bio striktno određen, već su plesali ono što kolovođa odabere nakon što plati muzičare; potom, raspored plesača u prostoru nije bio strogo isplaniran, već se negde neformalno znalo ko će gde da stoji (u pojedinim krajevima rođaci do rođaka, na primer) (Mladenović 1973); trajanje određenog plesa nije bilo vremenski određeno itd. U koreografskim prikazima tradicionalnog plesa sve postaje strukturirano i jasno određeno – plesna izvedba se standardizuje, usled čega se kretanje, dužina trajanja i raspored plesača regulišu, a čak i elementi improvizacije bivaju dugo uvežbavani. Takvu praksu ne vidim kao lošu, niti je kritikujem, već pokušavam da konkretnije objasnim činjenicu da je autentičnost neuhvatljiva i nemoguća, makar ne u onom smislu autentičnosti u kojem je zamišljaju činioci scene koreografije tradicionalnog plesa. Standardizacija plesa je, s druge strane, i neophodna kako bi plesna izvedba bila ponovo izvodljiva – da ne postoji jasna struktura, plesna trupa jednostavno ne bi znala šta da radi. Takođe, kada ima strukturu, koreografu postaje jasno šta je to ispravno, a šta pogrešno u izvedbi – tako on može da vrši kontrolu i ispravku. Standardizacijom pokreta i ostvarivanjem neophodne strukture, postiže se mogućnost za daljim filigranskim radom. Tu pre svega mislim na iskoračivanje u zonu fizičke sposobnosti samih plesača, gde se plesovi ubrzavaju, izdvajaju se solisti koji izvode virtuosnije pokrete, variraju osnovne plesne obrasce usložnjavajući njihovu strukturu itd.

Koreografija se dalje dodatno usložnjava ako se u nju ubaci određena “priča”. Tako, često vidamo koreografije u kojima se predstavljaju pojedinačni običaji ili ljubavne priče između momka i devojke i tome slično.²³ Koreografija tada dobija dodatnu komponentu, postaje spektakularnija i zanimljivija, stoga ima više mogućnosti da se bolje plasira i zadobije više pažnje i uspeha.

Međutim, problem koji izaziva pomenuti proces standardizacije i esencijalizacije plesa je taj što sve postaje isto i predvidivo, a s tim u vezi i žanr koreografije tradicionalnog plesa zapada u autorsku krizu. Upravo smo i svedoci činjenice da je žanr koreografije tradicionalnog plesa zastao u vremenu i da se već decenijama gotovo ništa novo ne dešava u pomeranju ovog žanra ka napred, ka nečemu drugačijem i novijem.

Pomenuta kriza odavno je prisutna u koreografiji tradicionalnog plesa, čega su svesni i sami pripadnici tog žanra. Moji sagovornici iz Beča najviše ukazuju na problem jednoličnosti programa srpskih klubova, koje vide kao bezidejne:

²³ Neke od koreografija koje su bazirane na etnografskom materijalu ili zamišljenim pričama su: “Bela nedelja u Gruži”, autorke Slavice Mihailović; “Na seir momku i devojci” – svadbeni običaji vranjskog polja, autorke Slobodanke Rac; “Orački bal”, prikaz paorskog bala u Banatu, autora Ljubomira Vujčina; “Moma, momče i devojče” – srpske igre iz Skopske Crne gore, autorke Slavice Mihailović gde je prikazana ljubavna priča između momka i devojke; “Otvor porte” – lazaričke igre i pesme iz gornje Pčinje, autora Dejana Trifunovića; “Fašanke u Banatu”, autora Milorada Runje itd.

Problem su ti jednolični programi. Ja to gledam sa te neke umetničke strane. Tu treba da postoji jedna ideja. (D. M. 70 M)

Takvi programi, koji se iz godine u godinu ponavljaju sa uvek istim ili barem sličnim koreografijama, predstavljaju opterećenje i onom delu publike koja želi da ih gleda:

Pošto sam ja isto godinama vodio te programe, 10 folklor, 5 folklor, 10 igara i mi koji volimo to... postane dosadno. Mislim, da budemo realni. (N. M. 41 M)

S druge strane, površni pristup u radu s folklornim ansamblima u klubovima takođe je mesto kritike:

Neka uče decu koreografiji i folkloru, neka naprave predavanje o tome, da bude nivo. Neka se to ne svodi samo na to – doš'o otac da pije pivo Hajniken i gleda dete kako igra užičko kolo. (D. M. 70 M)

Slična zapažanja nudi i Dunja Njaradi na osnovu svojih istraživanja u Srbiji, zaključujući: "Folklor je u krizi, govore moji informanti, i to ne samo u finansijskoj, već i u autorskoj" (Njaradi 2016: 106). Razlozi za tu krizu su razni, iz istraživanja koja nudi Njaradijeva vidimo da se pojedini autori "okreću onome što vide kao 'povratak izvoru' zalažući se za minimalnu stilizaciju; drugi smatraju da je problem nepoznavanja 'zakona scene'; dok treća struja važnim smatra razdvajanje koreografija koje će da 'čuvaju tradiciju' od onih koje će da podstiču inovaciju" (ibid.: 106–107).

ZAVRŠNE DILEME

Na osnovu prikazanog i analiziranog procesa koreografisanja u srpskim klubovima u Beču, premda bi to moglo, uz adekvatnu proveru teza, da važi i za većinu kulturno-umetničkih društava u Srbiji i ostatku dijaspore, zaključujem da komodifikacija plesa postaje polje rada koje liči na organizovani sistem proizvodnje. U tom sistemu svaki činilac ima svoju ulogu: ples je roba koja se fabrikuje svojom standardizacijom; plesači uče da na odgovarajući način prezentuju plesove, svaki put istovetno premda se teži uvek tehničkim poboljšanjima; koreograf kreativno stvara delo koje će biti inovativno i koje će u samo desetak minuta prikazati celokupnu, po mogućstvu autentičnu priču, zanimljivu i jednostavnu za izvođenje, a spektakularnu i jasnu za gledaoca; umetnički rukovodioci su kao kontrolori proizvodnje, oni su uvek tu, svesni svih mogućih grešaka koje njihovim "mašinama" mogu da se dogode, oni imaju senzibilnost ka svima i znaju kako da potencijalne greške otklone kako bi "fabrika" nesmetano radila; publika je potrošač tog "fabrikovanog" materijala. U kolikoj meri će produkt biti komodifikovan zavisi od njegovog krajnjeg kvaliteta, uloženog vremena i novca, ali i od njegovog pozicioniranja na glavnom tržištu prodaje – smotri folklor.

Karl Marks primećuje da sve što je napravio čovek zadržava aspekt rada koji je ušao u njegovo stvaranje, a istovremeno postoji i kao zaseban predmet (Marks 1978: 163–169). To je veoma zanimljivo polazište za tumačenje odnosa prema tradicionalnom plesu

i koreografiji tradicionalnog plesa. Odnosi koji se tu javljaju tiču se, pre svega, prodaje određenih plesova koje je izmislio neki “anonimni narodni genije”. Taj anonimni narodni genije osmislio je plesove koji su postali deo tradicije i više se niko ne seća njihovih autora. Određeni pojedinci uzimaju te plesove, bilo da ih prikupljaju sopstvenim terenskim radom ili služeći se objavljenom građom, i dalje ih prodaju. Dakle, predmet otuđen od svog vlasnika postaje zasebna stvar koju prodaje neko drugi. Taj koji je komodifikovao “tuđi” proizvod vrši prodaju tako što ga standardizuje i spektakularizuje, stvarajući koreografiju. Na taj način, veza sa stvaraoцем plesa se potpuno briše, ostaje samo ideja da je taj ples nastao na određenom geografskom području, ali se učvršćuje nova veza između koreografije i koreografa. Koreograf se uvek potpisuje ispod naziva koreografije i pominje se pri svakom izvođenju. Koreografija se nikada ne otuđuje kao stvar. Ono što još ostaje nekomodifikovano jeste odnos plesač – koreografija. Da nije plesača, koreografija kao takva ne bi postojala. Zapravo, mogla bi da postoji kao ideja, ali kao praksa bi svakako izostala. U tom sistemu izostaje jedan element – plesači nisu plaćeni da izvedu koreografije tradicionalnih plesova. Makar nisu plaćeni novčano. Ono što plesači tu dobijaju jeste druga vrsta ekonomije, a to je socijalizacija. Kroz probe, koncerte i turneje oni učvršćuju svoje odnose, jače se povezuju, povezuju se čak i sa pripadnicima svojih etničkih i nacionalnih grupa iz drugih država i tako ostvaruju različite vidove odnosa (druže se, stupaju u brakove itd).

Dženet O Šej u svom istraživanju prikazuje kako južnoazijske zajednice u Evropi i Severnoj Americi koriste svoja plesna znanja ne bi li proizvele koreografije koje se znatno razlikuju od koreografija ranijih generacija migranata u tim zemljama (O’Shae 2007: 3–4). Njihove intencije idu u pravcu da *baratanatjan* plesove, koje uglavnom izvode, podignu na određeni nivo kako bi sebi obezbedili prostor na globalnoj sceni i stoga izvojevali bolji društveni položaj u zemlji u kojoj žive (ibid.: 4). Za razliku od opisane, zajednica srpskih migranata u Beču svoju plesnu praksu i praksu koreografisanja tradicionalnog plesa u klubovima ne razvija u tom smeru, niti za cilj imaju da obezbede sebi mesto na globalnoj plesnoj sceni. Njihovi ciljevi, ako izuzmemo onaj takmičarski na Evropskoj smotri, prevashodno se ogledaju u povezivanju sa zemljom maticom, reminiscencijom na “tradiciju” zemlje matice, i u socijalizaciji sa svojim sunarodnicima koji pripadaju drugim srpskim dijasporama. S druge strane, generalizovanim strategijama standardizacije tradicionalnih plesova u žanr koreografije tradicionalnog plesa, zahvaljujući kojima se ostvaruje mogućnost za komodifikaciju plesa i plesnih sadržaja, koreografi, možda i nesvesno, upadaju u određene iterativne prakse. Naime, ponavljajući koreografske modele svojih prethodnika, bez ideje o daljem razvoju umetnosti ili, makar, slučajnim istupanjem iz njih, oni samo potvrđuju postojanje i produžavaju trajanje žanra koreografije tradicionalnog plesa, još više učvršćujući njegove granice.

Shodno svemu rečenom, proces komodifikacije koreografije tradicionalnog plesa u srpskim klubovima u Beču podrazumeva nekoliko aspekata: komodifikaciju koreografije, kao proizvoda i procesa koreografisanja, kao načina učenja plesova i postavke koreografije – tu prevashodnu korist ostvaruje koreograf u vidu ekonomske dobiti, prodajući svoje usluge i proizvode; plesači učestvuju u radu izvođeci koreografiju, a zauzvrat umesto

novca ostvaruju simboličku nadoknadu – socijalizaciju u zajednicu svojih sunarodnika; rukovodstvo kluba ulaže sredstva u celokupan proces, ali zauzvrat takođe ostvaruje nekoliko dobiti – pre svega zadržava članove u klubu, koji uvek zahtevaju novitete u radu, a potom, ako se na smotrama dobro plasiraju, klub zadobija bolji položaj u celokupnom sistemu srpskih klubova u dijaspori. Drugim rečima, proces komodifikacije plesa, u ovom slučaju, predstavlja cikličnu praksu u kojoj svaki učesnik ostvaruje određenu dobit – simboličku ili materijalnu.

LITERATURA I IZVORI

- Antonijević, Dragana, Miloš Rašić i Ana Banić-Grubišić. 2020. "Šta mladi u Srbiji u dijaspori (ne)znaju o nematerijalnom kulturnom nasleđu Srbije?". *Etnoantropološki problemi* 15/4: 1037–1058. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i4.4>
- Appadurai, Arjun. 1986. "Introduction. Commodities and the Politics of Value". In *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai, ed. Cambridge: Cambridge University Press. 3–36. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.003>
- Bajić-Stojiljković, Vesna. 2016. *Procesi (re)definisavanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu [doktorska disertacija].
- Bauzinger, Herman. 2002. *Etnologija. Od proučavanja starine do kulturologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bošković-Stulli, Maja. 1983. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.
- Ceribašić, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće. Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Dragišić, Petar. 2010. "Klubovi jugoslovenskih radnika u Zapadnoj Evropi 70-ih godina". *Tokovi istorije* 1: 128–138.
- Džadžević, Dragoslav. 2017. *Koreograf i narodna igra na sceni*. Beograd: Udruženje koreografa narodnih igara Srbije.
- Đorđević, Desa. 1988. "Primena narodnih igara u radu sa izvođačkim grupama". *Zbornik radova XXXV kongresa SUFJ*. Titograd: Udruženje folklorista Crne Gore, 489–492.
- Gell, Alfred. 1986. "Newcomers to the World of Goods. Consumption Among the Muria Gonds". U *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 110–141. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.006>
- Gore, Georgina i Maria Koutsouba. 1992. "'Airport Art' in a Sociopolitical Perspective. The Case of the Greek Dance Groups of Plaka". *Proceedings. 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*. Nafplion, Grčka, 2–10 juli, 29–34.
- Hutchinson Guest, Ann. 2005. *Labanotation. A System of Analyzing and Recording Movement*. New York, London: Routledge.
- Ilijin, Milica i Olivera Mladenović. 1962. "Narodne igre u okolini Beograda". *Zbornik radova Etnografskog instituta SANU* 4: 166–218.
- Ivančan, Ivan. 1971. *Folklor i scena. Priručnik za rukovodioce folklornih skupina*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivanović, Vladimir. 2012. *Geburtstag pišeš normalno. Jugoslovenski gastarbajteri u Austriji i SR Nemačkoj 1965–1973*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.

- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1934. *Narodne igre*, 1. Beograd: Autorsko izdanje.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1949. *Narodne igre*, 5. Beograd: Prosveta.
- “Kolo, kolo u tri, kolo u šest”. *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije*. Dostupno na: <http://nkns.rs/cyr/popis-nkns/kolo-kolo-u-tri-kolo-u-shest>.
- Kopytoff, Igor. 1986. “The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process”. U *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 64–91. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004>
- Krasin, Maja. 2011. “Tradicionalna igra na sceni”. *Etnološko-antropološke sveske* 18/7: 105–121.
- Mauss, Marcel. 1966. *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Cohen & West LTD.
- Marx, Karl i Friedrich Engels. 1978. “Manifest komunističke partije”. U *Glavni radovi Marxa i Engelsa*. Adolf Dragičević, Vjekoslav Mikecin i Momir Nikić, ur. Zagreb: Stvarnost, 359–392.
- Milenković Vuković, Biljana. 2014. “Biografija dr Olivera Mladenović (1914–1988). Povodom stogodišnjice rođenja”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 62/2: 251–286. <https://doi.org/10.2298/GEI1402251M>
- Mladenović, Olivera. 1973. *Kolo u Južnih Slovena*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Mladenović, Olivera. 1974. “Tradicionalno igračko nasleđe i savremenost”. U *Etnološko proučavanje savremenih promena u narodnoj kulturi. Posebna izdanja 15*. Beograd: Etnografski institut SANU, 245–251.
- Nahachewsky, Andriy. 2001. “Once Again. On the Concept of “Second Existence Folk Dance”. *Yearbook for Traditional Music* 33: 17–28. <https://doi.org/10.2307/1519627>
- Nahachewsky, Andry. 2011. *Ukrainian Dance. A Cross-cultural Approach*. North Carolina: McFarland & Company.
- Niemčić, Iva. 2005. “Valcer i salonsko kolo od 19. stoljeća do danas”. *Narodna umjetnost* 42/2: 69–91.
- Niemčić, Iva. 2011. *Lastovski poklad. Plesno-etnološka studija*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Njaradi, Dunja. 2016. “Multikulturalizam, amaterizam i plesna tehnika. Neke beleške o scenskom folkloru u Srbiji”. U *Muzička i igračka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije*. Dimitrije Golemović, ur. Beograd: Katedra za etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 453–477.
- Njaradi, Dunja. 2018. *Knjiga o plesu*. Beograd: Ansambl narodnih igara i pesama Srbije “Kolo”.
- O’Shea, Janet. 2007. *At Home in the World. Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Petrović, Jelena. 2013. “Upotreba i tretman horizontalno-prostornih obrazaca na primeru koreografija narodnih igara u Srbiji”. Beograd: Katedra za etnomuzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu [seminarski rad].
- Pierre Castile, George. 1996. “The Commodification of Indian Identity”. *American Anthropologist* 98/4: 743–749. <https://doi.org/10.1525/aa.1996.98.4.02a00050>
- Povzanović, Maja. 1988. “Pokladni običaji u Turčišču danas. Paralelne egzistencije folklor”. *Narodna umjetnost* 25/1: 15–65.
- Rakočević, Selena. 2013. “Tracing the Discipline. Eighty Years of Ethnochoreology in Serbia”. *New Sound* 41/1: 58–86. <https://doi.org/10.5937/newso1341058R>
- Rakočević, Selena. 2014. “Etnokoreološka delatnost Olivera Mladenović”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 62/1: 235–250. <https://doi.org/10.2298/GEI1402235R>
- Rakočević, Selena. 2020. “Political Complexities of Ethnochoreological Research. The Facts of Scholarly Work on Dance in the Countries of Former Yugoslavia”. *Acta Ethnographica Hungarica* 65/1: 13–26. <https://doi.org/10.1556/022.2020.00002>

- Ramovš, Mirko. 1971. *Slovenski narodni plesovi*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Rašić, Miloš. 2016. "Praznovanje sopstva". Evropska smotra srpskog folklor kao mesto konstrukcije i komoditizacije identiteta". *Etnoantropološki problemi* 11/4: 1005–1026. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i4.3>
- Rašić, Miloš. 2017. "Jugoslovenski/srpski klubovi u Beču u istorijskom kontekstu". *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 65/3: 687–703. <https://doi.org/10.2298/GEI1703687R>
- Rašić, Miloš. 2018. "Olivera Mladenović i narodne igre u kontekstu srpske etnologije". *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 66/1: 53–72. <https://doi.org/10.2298/GEI1801053R>
- Rašić, Miloš. 2020. "Institucionalna konstrukcija i prezentacija identiteta u srpskim klubovima u Beču". Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu [doktorska disertacija].
- Reddy, William. 1986. "The Structure of a Cultural Crisis. Thinking About Cloth in French Before and After the Revolution". U *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 261–285. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.011>
- Reineck, Janet. 1986. "The Place of Dance Event in Social Organization and Social Change Among the Albanians in Kosovo, Yugoslavia". *Journal of Dance Ethnology* 10: 27–38.
- Robbins, Paul. 1990. "Meat Matters. Cultural Politics Along the Commodity Chain in India". *Cultural Geographies* 6/4: 399–423. <https://doi.org/10.1177/096746089900600402>
- "Rumenka". *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije*. Dostupno na: <http://www.nkns.rs/cyr/popis-nkns/rumenka>.
- Sharp, Lesley. 2000. "The Commodification of the Body and its Parts". *Annual Review of Anthropology* 29: 287–328. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.29.1.287>
- Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Šoć, Vladimir. *Starocrnogorske narodne igre*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Taylor, Timothy. 2007. "The Commodification of Music at the Dawn of the Era Emechanical Music". *Ethnomusicology* 51/2: 281–305.
- Zebec, Tvrtko. 2006. "Etnokoreolog na terenu. Kontinuitet istraživanja i dileme primjene". U *Etnologija bliskog. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Jasna Čapo Žmegač, Valentina Gulin Zrnić i Goran Pavel Šantek, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 167–190.
- Zebec, Tvrtko. 2018. "Folklore, Stage and Politics in the Croatian Context". U *Folklore Revival Movements in Europe post 1950. Shifting Context and Perspectives*. Daniela Stavelova i Theresa Jill Buckland, ur. Prag: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences, 183–196.

CHOREOGRAPHING TRADITIONAL DANCES IN THE SYSTEM OF COMMODIFYING PRACTICES: THE EXAMPLE OF SERBIAN CLUBS IN VIENNA

Serbian clubs in Vienna are cultural-artistic and sports organizations derived from former Yugoslav clubs founded by Yugoslav guest workers in the 1970s. Initially, clubs expressed their affiliation with the homeland through their work, guided by the ideology of brotherhood and unity and expressing the Yugoslav identity. The disintegration of Yugoslavia and conflicting national ideologies in the home country strongly affected

clubs in the diaspora. As a result, clubs were divided according to a national-ethnic basis. Since the 1990s, the clubs in Vienna have been turning to the presentation of national identity and national programs, which is especially evident in the work of folklore sections. This paper aims to present and analyze one aspect of the activities of Serbian clubs in Vienna – the choreographing process, which I will interpret within the system of commodifying practices. I start from the hypothesis that, precisely because of national ideology and strongly present nostalgia among Serbian migrants in Vienna, amateur choreographers from Serbia manage to retain the “market” for their choreographies, presenting them as “authentic” products that “preserve the tradition” of the mother country. The work is divided into two larger units: 1) an ethnographic presentation of the choreographing process and questions of its authenticity; 2) an analysis of the process of commodification of dance and choreography.

Keywords: Serbian clubs in Vienna, choreographing process, traditional dance, commodification, diaspora