

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ

Здравко Д. Ранисављевић

КОЛО:

**ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕС У СРБИЈИ –
КОНТЕКСТУАЛНИ И ФОРМАЛНИ АСПЕКТИ**

Докторска дисертација

**Ментор: др Мирјана Закић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију**

**Коментор: др Селена Ракочевић, ванредни професор
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију**

Београд, 2021. године

**UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT FOR ETHNOMUSICOLOGY**

Zdravko D. Ranisavljević

***KOLO:*
TRADITIONAL DANCE IN SERBIA –
THE CONTEXTUAL AND FORMAL ASPECTS**

Doctoral dissertation

**Mentor: Mirjana Zakić, Ph.D., Professor
University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music, Department for Ethnomusicology**

**Co-mentor: Selena Rakočević, Ph.D., Associate Professor
University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music, Department for Ethnomusicology**

Belgrade, 2021

Изјаве захвалности

Докторска дисертација под називом „*Коло*: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти“ већим делом је реализована у оквиру пројекта „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије“ (бр. 177024). Израда ове дисертације одвијала се паралелно са мојим пуним радним ангажманом у настави етнокорееологије на Факултету музичке уметности у Београду (у различитим звањима), почевши од 2010. године до данас. С тим у вези, искрену захвалност упућујем Факултету музичке уметности у Београду, односно руководству Факултета, као и руководству и свим члановима Катедре за етномузикологију за професионалну и колегијалну подршку пружану у дугогодишњем процесу њене израде. Поштованом ментору, др Мирјани Закић, изражавам захвалност за пажљиво вођење рада у методолошком смислу, а коментору др Селени Ракочевић за безрезервну подршку у успостављању нових теоријских поставки. Ова докторска дисертација настала је на основу наших дугогодишњих сукцесивних размена и различитих заједничких професионалних искустава, од времена пре уписа докторских студија до данас. Максимално предан приступ на месту ментора и коментора у току израде, а посебно финализације докторског рада, сматрам професионалним узором којем у академској каријери треба тежити. Посебну захвалност упућујем г-дину Љубиши Павковићу и Александру Софронијевићу, који су ми у непосредним разговорима расветлили многе аспекте музичке извођачке праксе. Велико хвала свим делатницима из области кореографисаног фолклора који су ми, кроз различите видове сарадње у годинама за нама, помогли да боље разумем плес као медиј. Искрену захвалност изражавам колеги Николи Побору, који ми је сукцесивно помагао у виду техничке подршке. Докторску дисертацију намењујем драгој професорки др Оливери Васић. Све наше заједничке професионалне битке дубоко су уткане у овај рад. Оне су ме мотивисале да овај – коначан тренутак видим као њену победу. Вечна јој слава и – хвала! И, напоследку, неизмерну захвалност упућујем мојој породици, која је годинама уназад подносила жртву мојих одсустава због рада на овој дисертацији, директно и индиректно.

Апстракт

Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти

Докторска дисертација „*Коло*: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти“ заснована је на синтетичком сагледавању кинетичких и музичких карактеристика *кола*, као једног од најпопуларнијих плесова у традицији Србије, у контекстуалној равни. Општи циљ дисертације јесте расветљавање фактора одрживости плесне традиције, посредством *кола* као јединственог феномена који егзистира у актуелној пракси. Посебан циљ дисертације јесте концептуализовање методе кинетичке формалне анализе, фундаменталне за разумевање плесног наслеђа уопште. Основна хипотеза ове студије јесте да актуелно национално значење *кола* представља његову стечену особеност, насталу на основама семантике плесног жанра *Коло у три*, којем по својим кинетичко-формалним карактеристикама припада.

Методолошка експликација *Кола у три* подразумева контекстуално-културолошко позиционирање најпопуларнијих плесова овог жанра у времену, од првих писаних података до данас. За потребе теоријског интерпретирања поетике наведеног жанра у обзир је узето преко двестотине различитих плесова записаних у доступној литератури, док је *коло*, као његов појединачан представник у актуелној пракси, интерпретирано на основу самосталних теренских истраживања аутора, са додатком видео снимака прикупљених из приватних архива са ширег простора Србије.

Тумачење развоја и деградације *Кола у три* као плесног жанра, у текстуалном смислу, спроведено је на бази оригиналне методе кинетичке формалне анализе, концептуализоване за потребе овог рада по узору на методолошке основе науке о музичким облицима. Дефинисањем конкретних нивоа формалног обликовања кинетичког тока, у оквиру плесног медија, створени су услови за егзактно интерпретирање кинетичке форме као иманентне карактеристике *Кола у три*. На овај начин – у спречи концепта плесног жанра и концепта кинетичке форме – успостављен је теоријски оквир за тумачење семантичког значења *кола* у актуелној пракси.

Сепаратна и упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте овог плеса утемељене су у идеји (заједничког, синхроног, јединственог) плесног тока. Дефинисање парадигматских и синтагматских карактеристика плесног тока *кола* подразумева аналогно упоредно сагледавање међусобно синхроних процесуирања кинетичких и музичких садржаја у оквиру конкретних плесних реализација.

Контекстуална анализа је заснована на реконструкцији настанка *кола*, са посебним освртом на симболичко значење плесног жанра *Коло у три* у дијахронијској перспективи. Настанак *кола*, као специфичног културног феномена, седамдесетих година 20. века у Србији, интерпретира се у контексту формирања средње друштвене класе на ширем простору некадашње СФРЈ. С обзиром на то да је хиперпродукција инструменталних нумера овог плеса представљала кључни фактор његове популарности у другој половини 20. века, у раду се расветљавају општи механизми развоја његове музичке компоненте у оквиру новокомпоноване народне музике.

Интерпретирањем *кола* кроз концепт нематеријалног културног наслеђа расветљава се улога културне политике у формирању његовог званичног националног значења. Специфична симболичка вредност овог плеса теоријски се интерпретира у светлу релацијских односа између плеса, као медија, и идентитета, са посебним фокусом на вишезначности тих релација. Вишеструка интердисциплинарна умрежавања, која се у оквиру ове дисертације спроведе у сврси остварења синтетичког приступа (са посебним фокусом на контекстуалним и формалним аспектима), испостављају се фундаментално важним за расветљавање семантике *кола* као традиционалног плеса у Србији.

Кључне речи: *коло*, *Коло у три*, плесни жанр, кинетичка форма, инструментална музика, новокомпонована народна музика, актуелна плесна пракса, нематеријално културно наслеђе, идентитет.

Научна област: науке о уметности, друштвено-хуманистичке науке.

Ужа научна област: етнокорологија, етномузикологија.

Abstract

Kolo: A Traditional Dance in Serbia – the Contextual and Formal Aspects

The doctoral dissertation “*Kolo: A Traditional Dance in Serbia – the Contextual and Formal Aspects*” is based on a synthetic analysis of the kinetic and musical characteristics of *kolo*, one of the most popular dances in Serbian tradition, on a contextual level. The general aim of the dissertation is to shed light on the factors of sustainability of dance tradition, via *kolo* as a unique phenomenon which exists in current practice. The specific aim of the dissertation is to conceptualise the method of kinetic formal analysis, fundamental to understanding dance heritage in general. The basic hypothesis of this study is that the current national meaning of *kolo* is an acquired attribute, stemming from the semantics of the *kolo in three* dance genre, to which it belongs based on its kinetic-formal characteristics.

The methodological explication of *kolo in three* involves a contextual-culturological positioning of the most popular dances of this genre in time, from the first written records to the present day. Over two hundred different dances recorded in the available literature were taken into consideration for the purposes of theoretical interpretation of the poetics of the aforesaid genre, while *kolo*, as its individual representative in present practice, was interpreted based on the author’s own field research, along with video recordings collected from private archives from the wider territory of Serbia.

The interpretation of the development and degradation of *kolo in three* as a dance genre, in a textual sense, was made on the basis of the original method of kinetic formal analysis, conceptualised for the purposes of this dissertation drawing on the methodological foundations of the study of musical forms. Defining the specific levels of the formal shaping of the kinetic flow, within the dance medium, helped create conditions for an exact interpretation of kinetic form as an immanent characteristic of *kolo in three*. It was thus – in a conjunction of the concept of dance genre and the concept of kinetic form – that the theoretical framework for interpreting the semantic meaning of *kolo* in present practice was established.

The separate and comparative analyses of the kinetic and musical components of this dance are based on the idea of a (common, synchronous, unitary) dance flow. Defining paradigmatic and syntagmatic characteristics of the dance flow of *kolo* involves an analogous comparative examination of mutually synchronous processing of kinetic and musical contents within specific dance realisations.

The contextual analysis was based on reconstructing the genesis of *kolo*, with special reference to the symbolic meaning of the *kolo in three* dance genre in a diachronic perspective. The emergence of *kolo*, as a specific cultural phenomenon, in Serbia in the 1970s, was interpreted in the context of the formation of the middle social class on a wider territory of the former SFRY. Given that the excessive production of instrumental numbers of this dance was a key factor in its popularity in the second half of the 20th century, the dissertation sheds light on the general mechanisms of development of its musical component within the framework of newly composed folk music.

The interpretation of *kolo* through the concept of intangible cultural heritage elucidates the role of cultural policy in shaping its official national meaning. The specific symbolic value of this dance is theoretically interpreted in the light of relational connections between dance, as a medium, and identity, with particular focus on the multiple meanings of those relationships. Manifold interdisciplinary interconnections, which are established in this dissertation with the aim of achieving a synthetic approach (with special focus on the contextual and formal aspects), prove to be fundamentally important for casting light on the semantics of *kolo* as a traditional dance in Serbia.

Key words: *kolo*, *Kolo in three*, dance genre, kinetic form, instrumental music, newly composed folk music, current dance practice, intangible cultural heritage, identity.

Field of study: arts and humanities

Subfield of study: ethnochoreology, ethnomusicology

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
I КОЛО У ТРИ КАО ЕТНОКОРЕОЛОШКИ ПОЈАМ.....	10
1. <i>Коло у три</i> – од играчког типа до плесног жанра.....	11
2. <i>Коло у три</i> као плесни жанр.....	19
II МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ И ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ.....	26
1. Основни принципи кинетичке анализе.....	26
2. Основни принципи музичке анализе.....	36
3. Основни принципи упоредне анализе кинетичке и музичке компоненте.....	39
4. Основни принципи контекстуалне анализе.....	44
III КИНЕТИЧКО-ФОРМАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОЛА.....	47
1. <i>Коло у три</i> као кинетички формални тип.....	47
2. Структурни модели основних образаца структурално-градивних покрета <i>Кола у три</i>	52
3. Парадигматске кинетичке карактеристике <i>кола</i> у актуелној пракси.....	66
3.1. „Општи ниво“ анализе.....	66
3.2. „Посебан ниво“ анализе.....	73
IV МУЗИЧКО-ФОРМАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОЛА.....	87
1. Макроформални план.....	94
2. Микроформални план.....	116

3. Метроритмички обрасци.....	131
4. Тонске структуре.....	137
5. Мелодика.....	140
6. Мелодијско-сазвучне карактеристике.....	148
7. Изражајна средства у интерпретацији (темпо, агогика, артикулација, динамика, орнаменти).....	149
8. „Хибридни“ сплетови у актуелној пракси – случај Борка Радивојевића.....	158
V УПОРЕДНА АНАЛИЗА КИНЕТИЧКЕ И МУЗИЧКЕ КОМПОНЕНТЕ <i>КОЛА</i>	165
1. Кореспондентни односи на парадигматском нивоу.....	165
1.1. Општи ниво компаративног сагледавања кинетике и музике <i>кола</i>	167
1.2. Посебан ниво компаративног сагледавања кинетике и музике <i>кола</i>	170
1.3. Упоредна анализа формалних особености кинетике и музике <i>кола</i>	172
2. Парадигматски начини фразирања у <i>колу</i>	174
2.1. Кореспондентни односи између музичког и кинетичког фразирања.....	183
3. Кореспондентни односи на синтагматском нивоу – случајеви конкретних плесних реализација.....	185
4. Резултати упоредне анализе – плесне морфолошке доминанте и „плесовалност“.....	247
VI КОНТЕКСТУАЛНА АНАЛИЗА.....	258
1. Симболичко значење плесног жанра <i>Коло у три</i> у некадашњој плесној пракси.....	258
2. <i>Коло</i> у контексту формирања средње друштвене класе у Србији.....	264
3. Развој и/или деградација <i>кола</i> као инструменталног жанра у контексту друштвених промена – од средине 20. века до данас.....	269

4. Симболичко значење <i>кола</i> у актуелној пракси.....	283
4.1. <i>Коло</i> и плесне конситуације – случај свадбе у актуелној пракси.....	284
4.2. <i>Коло</i> кроз концепт нематеријалног културног наслеђа.....	290
4.3. <i>Коло</i> и општи аспекти националног и етничког идентитета.....	296
 ЗАКЉУЧАК.....	 303
 ЛИТЕРАТУРА.....	 314
 ПРИЛОГ 1: Музички записи оригиналних <i>кола</i>	 341
 ПРИЛОГ 2: Записи конкретних кинетичких реализација <i>кола</i>	 388
 ПРИЛОГ 3: Записи конкретних музичких реализација <i>кола</i>	 409
 Флеш меморија – списак аудио нумера.....	 519
 Флеш меморија – списак видео нумера.....	 521
 Биографија.....	 522

УВОД

Докторска дисертација под насловом „*Коло*: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти“ заснована је на синтетичком сагледавању кинетичких и музичких карактеристика *кола*, као једног од најпопуларнијих плесова у традицији Србије, у контекстуалној равни. Уписом овог плеса на Унескову (UNESCO) Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства, 2017. године, *коло* је, као елемент културног наслеђа, добило легитимитет српског националног симбола.

По својим интегралним текстуалним карактеристикама *коло* припада плесном жанру *Коло у три*.¹ Појам „коло у три“ уведен је у научну појмовну терминологију 1984. године, од стране Оливере Васић (Васић 1984а: 155-182), са циљем да означи групу плесова сличног, или истог кинетичког садржаја. Појединачни облици појавности овог жанра разликују се по називу, мелодији и, најчешће, специфичним кинетичким отелотворењима, а најпознатији међу њима су *моравац*, *кукуњеште*, *Жикино коло* и *коло* које егзистира у актуелној пракси. Под појмом актуелне праксе у оквиру ове дисертације подразумева се период након демократских промена у Србији – од 2000. године до данас. Према писаним подацима, укупан број забележених верзија *Кола у три* прелази две стотине, при чему су у *колу*, као појединачном плесу, сублимиране кључне жанровске карактеристике.

У циљу дефинисања жанра, у оквиру ове дисертације се третирају плесови некадашње партиципаторне праксе у селу и граду подједнако. У том смислу, градска плесна пракса или, тачније речено, практиковање *кола* у градској средини тумачи се као својеврстан културолошки ехо сеоске традиције, настао паралелно са процесима редуковања сеоске плесне праксе у другој половини 20. века. У методолошком смислу, концепт партиципаторног извођења Андрија Нахачевског (Andriy Nahachevsky), као опозит тзв. презентационог извођењу (Nahachevsky 1995), поставља се као фундаменталан за интерпретирање плесних пракси у односу на њихове различите семантичке и комуникативне потенцијале.

¹ У циљу хијерархијског уодношавања жанровског система назив плесног жанра ће у оквиру ове дисертације бити писан почетним великим словом. Такође, музичке нумере овог плеса биће писане усправно (*коло*), а плес у целини у италику (*коло*).

И поред евидентне вишедеценијске виталности *кола*, овај плесни облик појавности до сада се није нашао у фокусу опсежнијих научних студија. Општи циљ ове дисертације јесте расветљавање фактора одрживости плесне традиције посредством *кола*, као појединачног представника жанра *Коло у три* у актуелној пракси. Поред интегралних текстуалних карактеристика наведеног плеса, посебна пажња се посвећује контекстуалним оквирима у дијахронијској перспективи, у којима је кинетичка форма *Коло у три* стекла значење идеолошког симбола. Осим тога, у раду се тумаче релације између *кола*, као партикуларног плеса, и разлитичих политика (политике идентитета, политике знања и, посебно, културне политике) захваљујући којима се значење овог плеса мењало – од некадашњег „народног плеса“ (заједничког за све народе Југославије) до данашњег „српског плеса“ (заједничког плеса свих народа Србије и Срба као етничке заједнице).

Посебан циљ дисертације јесте теоријско концептуализовање методе кинетичке формалне анализе, аналогне музичкој формалној анализи, са последицом увођења појма *кинетички формални тип* у етнокореолошку појмовну терминологију. Теоријска поставка наведене методе, која се експлицира у виду нумеричког означавања микроформалних јединица кинетичког тока, иницијално је постављена 2004. године, од стране аутора ове дисертације, за потребе спровођења наставе на предмету Народна игра (данас Етнокореологија) у средњој музичкој школи „Стеван Мокрацац“ у Београду. Ова метода је сукцесивно развијана у периоду од 2010. године до данас, поставши у међувремену и део академске етнокореолошке праксе у оквиру наставе етнокореологије на курсевима Оливере Васић, Селене Ракочевић и Здравка Ранисављевића, на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Концептуализовање методе кинетичке формалне анализе у оквиру ове дисертације заправо подразумева њено инаугурисање у науци, са интенцијом израде формалне типологизације целокупног традиционалног плесног наслеђа Србије у перспективи.

Основна хипотеза овог рада јесте да актуелно национално значење *кола* представља његову стечену особеност, која је настала на основама семантике плесног жанра *Коло у три*. Наведена претпоставка има своје утемељење у процесима трансмисије, асимиловања и развоја наведеног жанра на ширем простору Србије и међу Србима у региону од последњег квартала 19. века до данас. Популаризација *кола* у другој половини 20. века, као појединачног плеса чији се настанак везује за развој

музичке инструменталне праксе у централној Србији, одвијао се по сличном, може се рећи – идеолошки устројеном сценарију. С обзиром на то да је музика овог плеса кључно афирмисана у извођачкој пракси хармоникаша и виолиниста пореклом са простора централне Србије, *коло* је још у југословенским оквирима перципирано као плес из Србије, али се у контексту идеологије тог времена називало *народним колом*, да би деведесетих година 20. века, а посебно након демократских промена у Србији (2000. године), добило етничку одредницу – *српско (коло)*.

Методолошка експликација *Кола у три* као плесног жанра подразумева контекстуално-културолошко позиционирање најпопуларнијих представника овог жанра у времену, од првих писаних података до данас. Жанровско диференцирање плесне грађе подразумева обједињавање текстуалних и контекстуалних критеријума у процесу разврставања традиционалних плесова, а у циљу њиховог системског дијахронијског сагледавања. Интерпретирање *Кола у три*, као јединственог феномена који у актуелној пракси живи кроз *коло*, подразумева дијахронијско сагледавање контекстуалних оквира и семантичких вредности овог жанра продуктованих у времену.

Теренски материјал неопходан за реализацију ове дисертације прикупљан је sukcesивно, од 2011. године до данас. У циљу расветљавања различитих аспеката плесног жанра, извршена су фокусирана теренска истраживања у различитим регионима Србије, и то: у периоду од 2011. до 2014. године на подручју Рашке области, са фокусом на локалним облицима *Кола у три* који још увек живе у пракси и посебним освртом на плесну традицију муслимана у овом крају, тачније у Новом Пазару; затим су у току 2015. године вршена истраживања на простору Мачве, као (до тада) неистраженој антропогеографској области, са циљем преиспитивања заступљености *Кола у три* у овом делу Србије; у истом периоду (од 2011. до 2015. године) на простору Срема су вршена снимања различитих плесних догађаја, а посебно свадби, са посебним фокусом постављеним на плесу *коло*. Селективно спровођење теренских истраживања подразумевало је преиспитивање семантичког значења *Кола у три* и *кола* у дијаметралним културним амбијентима – на просторима са посебним националним значењем у ширем историјском смислу (Рашка област и Мачва), као и у мултиетничким срединама (Срем и Нови Пазар).

Поред спроведених теренских истраживања, у периоду од 2015. до 2017. године прикупљани су снимци плесних реализација *кола* из приватних архива са ширег простора Србије, тачније из свих већих регионалних центара: Суботица, Сомбор, Бечеј,

Бачка Паланка, Нови Сад, Кикинда, Зрењанин, Вршац, Панчево, Сремска Митровица, Шид, Ваљево, Пожега, Ужице, Шабац, Лозница, Београд, Пожаревац, Неготин, Бор, Зајечар, Крагујевац, Краљево, Крушевац, Соко Бања, Пирот, Лесковац, Ниш, Врање, Лепосавић, Косовска Митровица и Грачаница. Као посебно информативан – додатни извор, испоставила се Јутјуб платформа, чија је селективна употреба имала за циљ својеврсну проверу закључака донетих на основу анализе наведеног корпуса прикупљених примера.

За потребе епистемолошких тумачења музике обављени су интервјуи са више репрезентативних аутора и извођача *кола* на хармоници, кључних за његов развој као самосвојог инструменталног жанра у другој половини 20. века (Љубиша Павковић), односно реафирмацију у актуелној плесној пракси (Борко Радивојевић, Александар Софронијевић, Бобан Продановић), као и са бројним анонимним инструменталистима, чија су искуства значајно допринела обухватнијем сагледавању музичких аспеката. Када је у питању кинетичка компонента, посебан корпус примера, важних за доношење фундаменталних закључака о принципима формалног обликовања на нивоу плесног жанра, преузет је из доступне литературе. Основно средство за спровођење текстуалне анализе јесте транскрипција плесног материјала – кинетике и музике.

Кинетичка анализа *кола* полази од дефинисања кинетичког формалног типа, односно кинетичко-формалних карактеристика *Кола у три* као плесног жанра, подразумевајући обухватан увид у плесно наслеђе истражених антропогеографских области Србије и оних ван државних граница, насељених Србима. На овај начин, за потребе концептуализовања *Кола у три* као кинетичког формалног типа у обзир је узето преко двестотине различитих плесова. Највећи број ових плесова забележен је у литератури у току 20. века, а потиче из некадашње сеоске плесне праксе, која данас живи у сећањима ретких појединаца.²

² Закључивање о сеоској плесној традицији у актуелном тренутку аутор заснива на личном искуству приређивача теренског материјала (тачније, музике за плес) за издања некадашњег Центра за проучавање народних игара Србије, а данас Центра истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС). Од 2002. године до данас аутор је транскрибовао теренске материјале различитих истраживача, из следећих области Србије и региона: Гружа, Левач, Темнић, Лепеница, Јасеница, Мачва, Рашка и Нови Пазар (Муслимани), Врањска Пчиња, Бујановац, Владичин Хан, Црна Трава, Пиротско поље, Сврљиг, Буцак, Драгачево, Бачка, Старчево (хрватски живаљ), Кобишница (српски живаљ), Црномасница (српски живаљ), Хомоље (српски живаљ), Тимок и Заглавак, Дунавска Клисуре и Пољадија, Бела Крајина, Банија, Поткозарје, Озрен са Требавом и Скопска Црна гора (српски живаљ).

Као појединачан представник жанра у актуелној пракси, *коло* је интерпретирано на основу наведених теренских истраживања аутора, као и видео снимака прикупљених из приватних архива. За потребе дисертације издвојено је 138 плесних реализација из 33 регионална центра Србије. Оптимално трајање појединачних извођења је од 5 до 15 минута и она по правилу садрже од 3 до 5 музичких нумера повезаних у тзв. сплет. Умрежавањем *кола* и *Кола у три* преко концепта кинетичког формалног типа успостављен је теоријски оквир за концептуализовање плесног жанра и интерпретирање његовог континуитета у дијахронијској равни.

Докторска теза „*Коло*: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти“ садржи шест поглавља, чији су редослед и структура методолошки повезани, са циљем сумирања и умрежавања резултата спроведених анализа у Закључку. Полазећи од дефиниције појма *Коло у три* и његове (ре)конструкције као плесног жанра, преко извођења сепаратне кинетичке и музичке анализе на парадигматском нивоу и кореспондентне анализе кинетичке и музичке компоненте на парадигматском и синтагматском нивоу, у раду се суцесивно расветљавају различити текстуални аспекти *кола*. У спрези наведених текстуалних и контекстуалних интерпретација створени су услови за разумевање семантике *кола* као „националног плеса“.

Прво поглавље, под називом „*Коло у три* као етнокоролошки појам“, доноси дијахронијски преглед установљења појма *Коло у три* у етнокоролошкој пракси, односно његовог трансформисања од „играчког типа“ до плесног жанра. Посебна пажња у овом поглављу посвећена је хијерархијском уодношавању *Кола у три* и тзв. србијанских *кола*, са ослонцем у теоријској поставци Селене Ракочевић (Ракочевић 2011: 25), који се могу сматрати својеврсним наджанром у односу на *Коло у три*. (Ре)систематизацијом доступних података, креирана је дијахронијска перспектива на основу које се може закључивати о тзв. биографији жанра (према: Ракочевић 2011: 27), а што је директно послужило као методолошка основа за теоријско интерпретирање *кола* као појединачног представника жанра у актуелној пракси.

Првим записима и спорадичним тумачењима плесова овог жанра, који потичу од Љубице и Данице Јанковић и сведоче о њиховој заступљености у пракси прве половине 20. века, претходе подаци етнографа Милана Ђ. Милићевића, на основу којих се у раду поставља хипотеза о његовом пореклу на ширем простору централне Србије. Подаци из анкете Министарства науке Народне Републике Србије из 1948. године

указују на развој овог жанра на истом простору у периоду након Другог светског рата, што је на одређен начин антиципирало популарност *кола*. О судбини других плесова жанра *Кола у три* у другој половини 20. века може се закључивати на основу истраживања Оливере Васић и Центра за проучавање народних игара Србије (данас ЦИОТИС), под чијим окриљем је у периоду од 1990. године до данас истражен шири тзв. српски културни простор (простор Србије и територије у окружењу у којима су живели, или живе Срби).

Друго поглавље, под називом „Методолошки оквири и теоријске поставке“, доноси дефинисање методолошких оквира и теоријских поставки кинетичке, музичке, упоредне и контекстуалне анализе. Кинетичка анализа полази од *Кола у три* као кинетичког формалног типа, а затим се на парадигматском нивоу износе основне кинетичко-садржајне карактеристике жанра. Музичка анализа полази од оригиналних снимака најпопуларнијих *кола* уз које плеше, а подразумева обухватно интерпретирање форме и садржаја ових нумера на парадигматском нивоу. У циљу спровођења наведених анализа, музика и кинетика *кола* записане су методом дескриптивне транскрипције. Важно је напоменути да се сви интегрални кинетички и музички параметри, као што су метроритам, артикулација, агогика, темпо, односно принципи мелодијског и обликовања обрасца покрета, тумаче у контексту формалног обликовања *кола*.

У трећем поглављу, под називом „Кинетичко-формалне карактеристике *кола*“, концептуализује се метода кинетичке формалне анализе, са последицом дефинисања кинетичког формалног типа *Кола у три*. Формалној анализи су подвргнути основни и варијантни обрасци покрета свих плесова наведеног жанра забележених на ширем простору Србије, од првих истраживања до данас. За потребе теоријског интерпретирања на парадигматском нивоу издвојени су типски облици појавности, тачније структурни модели овог јединственог кинетичког формалног типа. У том смислу, кинетички формални тип се тумачи као иманентно својство *Кола у три* и јединствен заједнички именитељ плесова овог жанра. Диференцирање структурних модела има за циљ стварање теоријске основе за интерпретирање *кола* као партикуларног плеса, односно његове кинетичке форме. Нумерички изражена формална анализа омогућава праћење процеса редукције плесног жанра на апстрахован начин – од некадашње хетерогености на плану структурног моделовања, до свођења на један облик појавности, заступљеног у *колу*. Даље утврђивање жанровских

парадигматских одлика кинетичког садржаја од фундаменаталног је значаја за разумевање тзв. поетике жанра. Наиме, хетерогеност *Кола у три* заснована је на бројним варијантним облицима кинетичког садржаја у оквиру једног структурног модела, што се, напослетку, испоставља основним иманентним својством *кола* у актуелној пракси.

Концептуализовање кинетичког формалног типа, као етнокоролошког појма, представља предуслов за примену структуралне анализе на кинетичку компоненту *кола*. Према Селени Ракочевић, структурална анализа има за циљ идентификовање интегралних елемената обрасца покрета – од начина кинетичког деловања, физичког третирања простора, начина организовања времена, до врсте почетне позиције, врсте и дужине корака, гести, артикулације, динамике, правца кретања у току извођења плеса, метроритмичких образаца, темпа извођења и агогике (Ракочевић 2011). Потпоглавље под називом „Парадигматске кинетичке карактеристике *кола* у актуелној пракси“ доноси сумаран преглед парадигматских карактеристика *кола*, на основу записаних појединачних кинетичких извођења (доминантно просечно вештих извођача), селектованих из актуелне праксе. Избор конкретних реализација вршен је у односу на географски, родни, генерацијски и кинетички формацијски фактор, са циљем да се парадигматске кинетичке карактеристике представе на обухватан начин.

Четврто поглавље, под називом „Музичко-формалне карактеристике *кола*“, доноси анализу музичке компоненте *кола* на парадигматском нивоу, на основу записа оригиналних извођења најзаступљенијих инструменталних нумера овог плеса у актуелној пракси, попут „Ужичког кола“, „Гоциног кола“, „Мерцедес кола“, „Руменка кола“, „Колубарског веза“, „Враголанке“ и др. На основу опсервације целокупног плесног материјала, селектованог за потребе ове дисертације (138 изведби) може се рећи да је основни репертоар *кола* заједнички у пракси на ширем простору Србије, без обзира на антропогеографски фактор, односно претпостављене етнокоролошке целине Србије. Посебна пажња у музичкој анализи усмерена је на плесне потенцијале, па се у том светлу разматрају сви релевантни обликотворни принципи, и то: принципи макроформалног и микроформалног, односно мелодијског обликовања (тонске структуре, мелодијско-сазвучне компоненте, изражајна средства – агогика, артикулација, динамика и орнаментика). Обухватним интерпретирањем обликотворних принципа створени су услови за успостављање аналогија са кинетичким обликотворним принципима на парадигматском нивоу.

У петом поглављу, под називом „Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте *кола*“, компаративни аналитички поступак се спроводи на парадигматском и синтагматском нивоу. Као својеврстан метаниво аналитичког опсервирања, упоредна анализа на парадигматском нивоу доноси сучељавање резултата претходних засебних анализа, по узору на методу упоредне анализе Селене Ракочевић (Ракочевић 2011). Упоредна анализа на синтагматском нивоу подразумева расветаљавање кореспондентних односа између кинетичке и музичке синтаксе *кола*, са методолошким утемељењем у теоријским интерпретацијама (музичког) фразирања, према Зорану Божанићу (Воžанић 2007). У том смислу, метода дескриптивне транскрипције плесних компоненти (кинетики и музике) на овом нивоу добија свој потпуни смисао, јер омогућава тумачење процесуалности плесног тока на базичном – синтаксичком нивоу. У сврси рекапитулације упоредног сагледавања процесуирања кинетичког и музичког садржаја, на завршетку овог поглавља дефинишу се тзв. морфолошке доминанте *кола*, према поставкама Игора Мацијевског (Игор Мациевский) (Мациевский 2002). Као посебан квалитет плесног извођења и његова својеврсна иманентна вредност, независна од кинетичког и музичког фондуса, концептуализује се појам „плесовалности“, фундаменталан за разумевање семантике плеса као медија.

Шесто поглавље, под називом „Контекстуални аспекти настанка и извођења *кола* у актуелној пракси“, структурирано је на начин да се прво тумаче културно-историјски контексти у којима је значење *Кола у три*, као жанра, а затим и *кола*, као партикуларног плеса, до данас обликовано. У том смислу, на почетку поглавља се поставља хипотеза о пореклу наведеног жанра на ширем простору централне Србије и расветљавају околности његовог развоја на овом простору средином 20. века. Појава рапидног редуковања жанра, до које је дошло у другој половини 20. века, постављена је у контекст гашења сеоске плесне праксе, са последицом настанка *кола*, као специфичног културног феномена, у градској средини. Популарност овог плеса у оквиру тзв. средње друштвене класе тумачи се у светлу развоја музичке индустрије (крајем педесетих и почетком шездесетих година 20. века) и афирмисања *кола* као инструменталног (под)жанра новокомпоноване музике. Третман музичке компоненте *кола* у актуелној пракси интерпретира се кроз концепт музичких, односно друштвених парадигми, које су дефинисане као „урбана“, „рурална“ и „национална“. У сврси расветљавања „ритуалне“ функционалности *кола* на парадигматском нивоу тумаче се свадбене конситуације у којима се овај плес појављује у улози маркера конститутивних

сегмената свадбеног ритуала. Напоследку, национално значење *кола* се интерпретира у светлу утицаја културне политике, са посебним освртом на релацијске односе између „националног“ и „етничког“.

У Закључку се умрежавају резултати спроведених анализа, док се *коло* интерпретира као јединствен културни феномен чија су семантичка значења одређена спрегом плесног текста и контекста. На концу се потцртавају теоријске импликације спроведеног интерпретирања ширег наслеђа, као система плесних жанрова, у светлу потенцијалног жанровског и формалног диференцирања целокупног плесног наслеђа Србије.

I КОЛО У ТРИ КАО ЕТНОКОРЕОЛОШКИ ПОЈАМ

Појам *Коло у три* уведен је у етнокорееолошку појмовну терминологију 1984. године, од стране Оливере Васић, у оквиру класификације тзв. забавног плесног репертоара Ваљевске Колубаре (Васић 1984а). Термин је преузет из плесне традиције централне Србије, где је, према подацима Анкете Министарства науке Републике Србије из 1948. године,³ средином 20. века био коришћен као назив једног од најзаступљенијих плесова, или групе сличних плесова у тадашњој локалној пракси. И поред чињенице да као такав није био својствен плесној традицији Ваљевске Колубаре, термин *Коло у три* је стекао значење етнокорееолошког појма на основу истраживачког искуства Оливере Васић, те је у научну појмовну терминологију уведен са циљем груписања плесова сличног садржаја у односу на сродне облике појавности у некадашњој плесној пракси централне Србије. Другим речима, посебан емски термин, заступљен на ограниченом географском подручју, у домаћој науци је добио појмовно (етско) значење, па се тако *Коло у три* данас употребљава у систематизацији целокупног плесног наслеђа Срба, без обзира на његову (не)заступљеност у традицији појединачних антропогеографских области, „етнокорееолошких целина“ Србије, или тзв. плесних зона некадашње Југославије.⁴

Далекосежне импликације оваквог креирања етнокорееолошког појма очитују се у типологији „основних играчких образаца Србије“, осмишљене од стране Оливере Васић 2002. године (Васић 2002а). Овај синхронијски концепт подразумева класификовање традиционалних плесова према заједничким карактеристикама њихових основних структуралних параметара (Ракоћевић: 2011: 20). На овај начин, у сеоској плесној традицији Србије 20. века је издвојено петнаест основних (инваријантних) образаца корака, односно „играчких типова“, међу којима се *Коло у три* може сматрати најпопуларнијим (Васић 2002а: 158).

Према хипотези Оливере Васић (у њеном усменом сведочењу), *Коло у три* у свом основном емском значењу подразумева плес у којем основни образац покрета

³Анкету Министарства науке водила је Оливера Младеновић. Приликом анкетирања забележени су искључиво називи плесова, без записа кинетичке и музичке компоненте (видети: Младеновић 1961).

⁴Према теоретској поставци Оливере Васић, у Србији постоје следеће етнокорееолошке целине: северна, централна, западна, североисточна и југоисточна Србија (Васић 2011). Термин „плесне зоне“ (некадашње Југославије) уведен је у употребу од стране хрватског етнологa, Ивана Иванчана, па су тако дефинисане: панонска, динарска, јадранска, моравска и вардарска плесна зона (Ivančan 1971).

почиње извођењем три корака једнаке дужине по кружној путањи кретања, након чега се покрети дистрибуирају у месту, односно према центру замишљене кружнице. Примена овог појма у научној пракси показује, пак, да се у групу плесова *Коло у три* често сврставају и примери са разноврснијим кинетичким садржајем (на почетку основног обрасца покрета) у односу на наведена „три корака једнаке дужине“. Бројност плесова који се у домаћој етнокореологији сматрају *Колом у три*, а које, између осталог, одликује управо хетерогеност кинетичког садржаја у иницијалним фразним сегментима⁵, изузетно је велика. Поред самосвојног кинетичког садржаја, ови плесови по правилу имају и различиту музику, а напослетку и различите називе, а њихов једини заједнички именитељ заправо јесте кинетичка форма. Кинетичку форму *Кола у три*, у конкретном смислу, одређује специфична дихотомна (асиметрична и симетрична) организација двеју четворотактних фраза, које се латерално понављају. Према Анки Ђуркеску (Anca Giurgescu) и Еви Крошловој (Eva Kröschlová) управо фраза представља прву конкретну реализацију плеса, кроз коју плесачи идентификују појединачан плес, или жанр (Giurgescu and Kröschlová 2007: 30).

У ширем теоријском смислу, *Коло у три*, као апстрахована група сличних плесова, представља засебан жанр, којег је неопходно интерпретирати на целовит начин, узимајући у обзир и музичку компоненту плеса. Важно је напоменути да је управо развој музике овог жанра, у другој половини 20. века, допринео његовом очувању до данашњих дана. Наиме, док се репертоар *Кола у три* сукцесивно редуковао, са последицом његовог свођења на *коло* у улози реликта некадашњег богатог традиционалног плесног наслеђа, репертоар музичких нумера овог плеса паралелно се развијао у оквиру јавне музичке продукције. Музичка компонента *кола*, у том смислу, до данас са собом носи посебну семантичку вредност, која фундаментално доприноси његовој популарности у пракси, о чему ће бити речи у поглављу „Музичко-формалне карактеристике *кола*“.

1. Коло у три – од играчког типа до плесног жанра

Од 1984. године – и прве употребе „кола у три“ у науци – до данас, значење овог појма, у имплицитном, или експлицитном смислу, подразумева заједничке основне

⁵ Појам „фразног сегмента“ биће дефинисан касније.

кинетичке формалне карактеристике различитих плесова. Како је већ речено, ови облици појавности, по правилу, имају различит кинетички и музички садржај и различите називе. У раду под називом „Коло у три Крстивоја Суботића“ Оливера Васић издваја чак тридесетпет „различитих“ *Кола у три* (Васић 1984а). У конкретном смислу, Васићева је у репертоару овог чувеног народног свирача на фрули⁶ издвојила наведени број мелодија, уз које се изводило укупно десет различитих основних образаца покрета. Сви забележени плесови подразумевали су посебан назив, а то су: *арапско кукуњеште, борачко коло, врбљанка, грабовац – грабовчанка, дивчибарско коло, зворничко коло, Јелино коло, јежевичко коло, Јовино коло, козарица, коленике, колубарски вез, космајско коло, љубово коло, маказице, марамица свиленица, нишко коло, обреновчанка, Ове наше шипарице, параћинско коло, прекид коло, Рамово коло, романијско коло, Савин вез, Савино коло, сец коло, стара шапчанка, тавала коло, ћумићанка, ужичко коло, чарлама, шапчанка, Шан-Шано, шестица и Шиц-миц Мицика.*

С обзиром на то да ниједна од наведених нумера не носи назив *коло у три*, сасвим је извесно, као што је већ речено, да је Оливера Васић именовала наведену групу плесова на основу сопственог истраживачког искуства, односно знања о плесној традицији суседне централне Србије. Иако без теоријског експлицирања, на основу увида у кинетограме, јасно је да је сличност између наведених плесова примарно остварена на кинетичко-формалном и кинетичко-садржајном нивоу. У том смислу, Васићева закључује: „Занимљиво је да тридесетпет различитих мелодија прати једну игру, односно десет њених варијаната“ (Васић 1984а: 157). Другим речима, употреба различитих мелодија и релативно измењених кинетичких садржаја основних образаца покрета подразумевала је посебно именовање нумера, па је тако у овој групи евидентирано 35 „различитих“ *Кола у три*.

⁶ Стваралаштвом Крстивоја Суботића детаљно се бавио Димитрије Големовић (Големовић 1984; „Народни музичар Крстивоје Суботић”, *Истраживања (Ваљевска Колубара)*, књ. 1, Народни музеј – Ваљево, Ваљево 1984, 9-153; 2009 *Народни музичар Крстивоје Суботић*). Осим научних публикација, Големовић је поменутом фрулашу посветио бројна предавања и концерте.

Даљом употребом *Кола у три* у етнокорееолошкој пракси у Србији – у настави Етнокорееологије на високообразовном нивоу⁷, као и у научним радовима различитих аутора, значење овог појма сукцесивно је утврђивано. Поједностављено речено, наведен појам је прихваћен *a priori*, без теоријског концептуализовања, и као такав је примењиван у различите сврхе.

Оливера Васић, у раду изложеном на међународном симпозијуму посвећеном професору Драгославу Девићу 2001. године, „Народна игра и њена музичка пратња данас“, бавећи се факторима опстанка плеса *коло*, као типичног представника плесног жанра *Коло у три* у актуелној плесној пракси Срба, истиче да је у питању „најпопуларнији играчки образац Срба који је постао синоним српства са обновљеном српском државом у 19. веку“ (Васић 2003: 554). Ауторка износи хипотезу о *колу* као архетипском обрасцу, истичући „урођени ритмички пулс“ као фундаменталан за опстанак овог плеса у пракси (Исто: 559). Као примери овог обрасца наведени су плесови: *двапут на поврати*, *чачак*, *кукуњеш* и *Игра коло*, и у *колу Жика* (Исто: 557-559). Поред *Кола у три*, у овом раду је интерпретиран и тротактни образац покрета, у литератури познат као *лако коло* (Јанковић 1949: 47).

Годину дана касније, 2002. године, Оливера Васић даје прву званичну дефиницију појма *Коло у три* у етнокорееологији. Бавећи се „основним играчким обрасцима Србије“ Васићева дефинише *Коло у три* (поједностављено га називајући *колом*) као „...игру која се састоји од осам 2/4 тактова (ређе 3/8) који су углавном симетрично распоређени по кружници: два такта за десном руком, два у месту, два такта за левом руком и два у месту“ (Васић 2002а: 158). На листи појединачних плесова овог „играчког обрасца“ (Исто), поред *кукуњешта*, *моравца*, *Жикиног кола* и других познатих плесова налази се и *коло у три* (Исто). Другим речима, термин „коло у три“ је у овом случају употребљен са циљем да означи појединачан плес, док је *коло* употребљено у улози појма којим је означена група плесова сличног основног обрасца покрета. Важно је напоменути да је у радовима других аутора, па и каснијим радовима Оливере Васић, *Коло у три* постепено диференцирано од *кола* као појединачног плеса, али без теоријске експликације односа између наведених термина, односно појмова.

⁷ Етнокорееологија, као наставни предмет, изучава се на Факултету музичке уметности у Београду од 1990. године и Академији уметности у Новом Саду од 1996. године. Први предметни наставник Етнокорееологије у наведеним високообразовним институцијама била је др Оливера Васић.

Бавећи се проблемима идентификовања архетипских образаца у плесној традицији Срба, Селена Ракочевић у раду „Проблем идентификације архетипских образаца у српском орском наслеђу“ издваја *Коло у три* као доминантан „играчки образац“, поред *балканке* (Ракочевић 2002). Плесови овог типа позиционирани су дијакхронијски (према писаним подацима Милана Ђ. Милићевића и на основу Анкете Министарства науке из 1948. године) и географски, и то: у Србији (са истицањем његовог преношења из централне Србије у Војводину, као и на простор Косова и Метохије), у региону (Босна и Хрватска) и у плесној традицији северозападне Бугарске⁸ и Румуније (Исто: 185, 186). Говорећи о општим карактеристикама *Кола у три*, Ракочевићка, између осталог, наводи да овај тип плеса одликују устаљеност форме (подвукао аут.) и велика разноврсност садржаја (Исто: 187). Под устаљеношћу форме се подразумева симетрична осмотактна структура (подвукао аут.), која се на микроструктурном плану уобличава на три различита начина: несиметричан (1+3), симетричан (2+2) и ређи, такође несиметричан (3+1) (Исто: 186). Осим историјског и географског позиционирања и дефинисања општих карактеристика, проблематизовано је значење *Кола у три* – истакнута његова функционална неусловљеност, експлицирано специфично национално значење, у вези са његовим претпостављеним настанком на простору обновљене српске државе, и потцртана суштаственост енегрије тренутног надахнућа, инвентивности и индивидуализма, у односу између категорија „индивидуалног“ и „колективног“ (Исто: 186-188).

Рад Драгице Панић-Кашански, под називом „Коло играча и неиграча – брчанске игре типа *коло у три*“ (Панић-Кашански 2004), представља еклатантну потврду утемељености „кола у три“ у дотадашњој етнокоролошкој пракси. Бавећи се традиционалним плесовима Срба у Брчком и околини, ауторка, очито по узору на Оливеру Васић, користи овај термин у сврси означавања групе сличних плесова, међу којима издваја: *кукуњешце, поводицу, На Козари гроб до гроба, Ој цурице дина ти, Босанчицу, стару босанчицу, на двије стране, двојку, чарламу и Игра коло на чекићу* (Исто: 70-79). Наведени плесови у локалној пракси називали су се заједничким именом *коло на двије стране* (Исто: 65). Према речима Панић-Кашански, „занимљиво је да

⁸ Према Оливери Младеновић, *Жикино коло* и *кукуњеште* су прихваћени на простору северозападне Бугарске непосредно након Другог светског рата (Младеновић 1973: 55). Осим тога, Младеновић претпоставља да назив и мелодија плеса *кукуњеште* имају своје порекло у румунској плесној традицији и да су овај плес у Србију пренели влашки Роми (Младеновић 1973: 66).

познавање овог веома постојаног и популарног обрасца учеснику кола неће обезбиједити епитет доброг играча: *то је оно обично коло које и неиграчи знају*“ (Исто). У том смислу, ауторка издваја два типа „играча“, и то вештог и невештог, односно – „играча“ и „неиграча“. „Играча је од неиграча могуће разликовати према његовом познавању играчког репертоара и стила играња, као и према односу самих казивача према властитом знању. Тако се они, који знају и могу поиграти коло *на једну страну и на двије стране* (а знају и могу сви и у селу и у граду) не сматрају играчима, односно – добрим играчима. Играч је онај који познаје више различитих играчких образаца (у селу *кола*, или *играчица*, а у граду *корака*)“ (Исто: 65-66). У раду се истиче разноврсност инструментаријума који је у прошлости пратио „кола у три“, па се тако наводе фрула, двојнице, шаргија, хармоника и типичан дует шаргије и виолине. Мелодијска разноврсност, иманентна овој групи плесова, сликовито је представљена цитирањем једног од народних свирача – извесног Милана Перића (1938) из села Крепшић (исказ из 1991. године): „Знам више арија, сигурно десет врста, и кад игра коло на двије стране, ја само мијењам, а они исто играју, ако не побрчу“ (Исто: 67). Важан допринос овог рада, у семантичком смислу, јесте истицање дељења овог плесног жанра између Срба, Бошњака и Хрвата, са диференцирањем хрватског начина извођења у овом крају, које се, према речима Панић-Кашански, разликује од српског и бошњачког по употреби тзв. славонског трокорака, док је Србима и Бошњацима својствен тзв. босански трокорак, или „барањски трокорак“ (према дефиницији кинетичких мотива Ивана Иванчана) (Исто: 68). У том смислу, ауторка констатује: „Несумњиво је да су игре типа (брчанске *на двије стране*) утицај моравске зоне, али се стилски изводе често под утицајем панонских трокорака (подвукао аут.)“ (Исто).

Рад Весне Бајић, под називом „*Коло у три* као заједнички именитељ у играчком репертоару Босне и Херцеговине и Србије“, из 2005. године, представља наставак теоријског интерпретирања *Кола у три* на бази идеје груписања плесова на основу кинетичких параметара, према Оливери Васић. У овом раду се екплицира специфично симболичко значење *Кола у три* у плесној традицији Срба из Босне и Херцеговине. У претходним радовима различитих аутора, национално значење овог кинетичког обрасца утврђено је на основу општих података о његовој географској распрострањености и културно-историјским приликама у којима је опстајао. Бавећи се конкретним механизмом трансмисије традиционалних плесова, Весна Бајић дефинише четири фазе преношења плесова из Србије у Босну: „(1) процес усвајања нове игре који

започиње најпре у градовима, потом захвата и села; даље, покреће се (2) процес прилагођавања новом окружењу; затим се спроводи (3) процес стварања игара истог типа (најчешће од стране сеоских играча) и, паралелно са тиме, долази до (4) именовања нове игре од стране народног ствараоца“ (Бајић 2005: 99). Позивајући се на податке Јелене Допуђе, ауторка датира прве случајеве трансмисије на крај 19. века, апострофирајући специфичну улогу плеса *кукуњеш* у том процесу (Исто: 99, 100, према Дорића 1971: 162). У сврси аргументовања националне конотације самог процеса, акцентоване су познате културно-историјске чињенице о тежњи Срба из северне и централне Босне, средином 19. века, да се сви Срби уједине у једну државу и да се обнови слободна српска држава (Исто: 98, према Цвијић 1987: 377). Бајићева датира завршетак асимиловања *Кола у три* у Босни на средину 20. века, а као последицу истиче повећање броја нових – „босанских *кола у три*“ (Исто: 100). Као фактори који су допринели потпуној асимилацији наведени су: једноставност кореолошке структуре, симетричност „основног обрасца корака“, могућност коришћења различите музичке пратње, у виду вокалне, вокално-инструменталне, инструменталне, а чак и могућност кинетичког извођења без икакве музичке пратње⁹, и, напослетку, усклађеност кинетичке и музичке фразе (Исто: 100, 101). У наставку рада, Бајићева разматра опште формалне карактеристике кинетике и музике на макроформалном и микроформалном плану. На макроформалном плану констатује заједничке карактеристике наведених компонената, и то: јасну разграниченост сегмената, понављање делова исте дужине и „симетричност играчке структуре“ (Исто: 101). На микроформалном плану посебну пажњу посвећује сегментацији кинетичког тока на нивоу „основног обрасца корака“. Разматрајући однос између мотивских садржаја различитих сегмената, диференцира микроформално обликовање *Кола у три* у Србији и обликовање микроформе у Босни и Херцеговини, констатујући да им је „...унутрашња струкутра игре ипак заједничка, и то – дихотомна“ (Исто: 103).

У раду исте ауторке из 2006. године, под називом „Обликовање *Кола у три* у Босни и Србији“, расветљавају се начини формалног обликовања основних кинетичких образаца ове групе плесова забележених на простору централне Босне и централне и западне Србије, са интенцијом дефинисања општих парадигми формалног обликовања

⁹ Као примери *Кола у три* који се изводе без музичке пратње наведени су: *старо крајишко коло* (Дорића 1986: 15), *коло нијемо* (Šilić 2003: 77), *двапут у лево на поврати, шестица и на двије стране* (Васић 2002б: 44).

Кола у три. Овај рад доноси прве теоријске интерпретације форме *Кола у три* као „играчког типа“ (према поставци Оливере Васић), те је, у том смислу, *Коло у три* дефинисано као осмотактна кинетичка структура са дихотомном организацијом фразе (Бајић 2006: 92). Појмови „структура“ и „дихотомност“/„трихотомност“ директно су преузети из науке о музичким облицима и употребљени у циљу диференцирања парадигми формалног обликовања *Кола у три*. Основна хипотеза Весне Бајић, изнета у овом раду, јесте да „...трихотомна, сложенија структура, свакако настаје из основне, дихотомне“ (Исто: 93), али без реферирања на конкретан, претпостављени развојни процес – од наведене дихотомности ка трихотомности. Другим речима, постављањем проблема формалног обликовања *Кола у три* у синхронијску раван, без јасног критеријума плесног узорковања на основу којег се изводе научне хипотезе, овај рад, и поред његовог доприноса разумевању кинетичке форме плесног жанра којим се бави, није имао за последицу развој концепта кинетичке формалне анализе у етнокореологији. У овом светлу треба разумети и ширење фокуса овог рада и изношње хипотезе о утицају музичке пратње на форму „основног обрасца корака“ *Кола у три*: „Извођење *кола* уз вокалну, вокално-инструменталну и инструменталну пратњу је у Србији погодноvalo развитку великог броја игара типа *Коло у три*. *Коло* је на овом простору постало одавно доминантна игра, од 40-их година XX века, стога и не чуди чињеница да су нове игре настајале на основу познатог калупа. Како би се игре разликовале, потребно је било 'пронаћи' за сваку нову игру – нове елементе препознатљивости, и то не само према називу и мелодији, већ пре свега према унутрашњој структури. Промене су се управо дешавале у оквиру четворотактне фразе“ (Исто). У раду су, такође, изнете хипотезе о повезаности развоја музичког инструментаријума и техничких могућности инструмената са развојем „кореолошких образаца“ (у смислу обогаћивања кинетичког садржаја и тежње ка остварењу трихотомности), у западној и централној Србији, односно стагнирања у том односу, када је у питању простор Босне, из разлога „мање развијеног „инструментаријума“ на овом подручју (Исто: 94). Кључна недостатност наведених хипотеза јесте реферирање на недефинисан, имагинарни узорак плесног репертоара, односно непостојање конкретних плесних облика појавности који би поткрепили изнете претпоставке (осим издвојена четири примера у Прилогу рада).

Селена Ракочевић, у објављеној докторској дисертацији из 2011. године, под називом *Игре плесних структура. Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату*

у светлу узајамних утицаја, тумачи *Коло у три* као „играчки тип“ реферишући на теоријску поставку Оливере Васић, и смешта овај плес у поджанр тзв. србијанских кола (Ракошевић 2011: 106). Под „србијанским“ колима, у оквиру плесне традиције Срба из Баната, Ракочевићка подразумева плесове који имају своје порекло на подручју централне Србије а који су у периоду између Првог и Другог светског рата, према речима ауторке, „освојили“ плесну праксу Баната (Исто). *Коло у три* као „играчки тип“ тумачи се експлицитно у делу који се односи на метроритмичку компоненту плесних поджанрова, при чему се констатује да плесови овог типа „...имају самосвојне метроритмичке обрасце који се у току извођења, зависно од индивидуалног надахнућа извођача, могу и варирати“ (Исто). Утврђивање парадигматских правилности у начинима метроритмичког варирања *Кола у три* остављено је наредним, фокусираним етнокоролошким истраживањима (Исто), док су за потребе наведене дисертације у обзир узети искључиво метроритмички обрасци плесова који су забележени у Банату, а то су: *кокоњеште*, *Жикино коло* и *ужичко коло* (Исто).

Књига Оливере Васић под називом *Играчки дијалекти сеоских игара Србије у колу*, објављена 2011. године, доноси обухватну класификацију плесног репертоара на бази познатих тзв. играчких типова, према поставци из 2002. године (Васић 2002а), односно „основних играчких образаца етнокоролошких целина Србије“ (Васић 2011: 23). *Коло у три*, које се у класификацији назива „симетрични осмотактни играчки образац“, наведено је као „најзаступљенији играчки образац у свим етнокоролошким целинама Србије“, који је забележен у двестотинешездесетосам верзија (Исто). Ауторка у оквиру овог обрасца издваја појединачне плесове, са тзв. варијантама, забележене у различитим „етнокоролошким целинама“ и антропогеографским областима, и то: *арапски кукуњеш* (централна Србија, Шумадија), *свињарац* (западна Србија, Јадар), *кокоњеште* (западна Србија, Пештер), *Жикино коло* (југоисточна Србија, Пчиња), *топличко звонце* (југоисточна Србија, Топлица), *шапчанка* (североисточна Србија, Црноречје) и *шестица* (северна Србија, Срем). Поред географског фактора, критеријум за селекцију примера очигледно је била и диферентност кинетичког садржаја. Формални аспекти сведени су на констатовање „симетричног осмотактног играчког обрасца“, без теоријског интерпретирања кинетичке форме. Употреба термина „коло у три“ у наведеној класификацији подразумева недоследност која је у одређеном смислу индикативна а огледа се у чињеници да се, поред текстуалних делова, посвећених централној Србији (којој је био

својствен), наведени термин помиње и у интерпретацијама плесног репертоара западне Србије (Исто: 14), у којој на ширем простору није забележен; с друге стране, и поред присуства у плесном репертоару југоисточне и североисточне Србије, „коло у три“ није нашло своје место у сумарном прегледу репертоара ових „етнокореолошких целина“ (Исто: 17-23), да би међу примерима у самој класификацији, конкретни примери овог „играчког типа“ у наведним подручјима ипак били наведени као представници „симетричног осмотактног играчког обрасца“. Такође, у сумарном навођењу реперотара северне Србије, представници „кола у три“ сврстани су заједно са другим плесовима који не припадају овом „играчком обрасцу“ у групу плесова који се изводе у геометријском облику полукруга (са истакнутом улогом „коловође“ и „кеца“) (Исто: 20). Наведене недоследности у извођењу класификације имплицирају недовољну разрађеност *Кола у три* као етског концепта.

2. Коло у три као плесни жанр

Интерпретирање плесног наслеђа кроз систем плесних жанрова подразумева бављење семантичким значењима појединачних група плесова насталих и препознатих у традиционалном контексту – у односу на временску (историјску) и просторну (географску) раван. Концептуализовање *Кола у три* као плесног жанра треба разумети у светлу жанровске диференцијације Селене Ракочевић (Ракочевић 2011), према којој жанровско диференцирање плесне грађе подразумева обједињавање кореолошких и контекстуалних критеријума у процесу разврставања традиционалних плесова, а у циљу њиховог системског дијахронијског сагледавања и потенцијалног разматрања прожимања жанрова (Исто: 20). Наведен приступ представља искорак у односу на пређашње класификације традиционалних плесова у етнокореологији у Србији и свету, који се у извођењу жанровских категорија заснивају се на одвојеном сагледавању кореолошко-структуралних и функционално-контекстуалних карактеристика (Исто: 20-21). Тако се, према кореолошко-структуралним особеностима, у етнокореологији у Русији издвајају *хоровод* и *пљаска* (Климов 2004: 36, према Ракочевић 2011: 20), а у Бугарској *хора*, *игра* и *рчаница* (Илиева 2007: 15, према Ракочевић 2011: 20). С друге стране, на основу функционално-контекстуалних одређења традиционалне плесне праксе, у Бугарској су дефинисане категорије обредних и обичајно-празничних плесних жанрова (Илиева 2007: 24-25, према Ракочевић 2011: 20). Приступ америчке

плесне антрополошкиње, Едријен Кеpler (Adrienne Kaerler), која концепт „плесних жанрова” поставља као крајњу инстанцу структуралне анализе плеса (Исто: 20-21), обједињује структуралне елементе плеса и спољашње, антрополошки тумачене елементе (Kaerler 2007: 53-54, према Ракочевић 2011: 21).

Обједињавање текстуалних и контекстуалних критеријума у етнокореологији у Србији последица је заступљености холистичког приступа у овој науци на академском нивоу, којим се тежи подједнаком третирању плесног текста и контекста, односно интерпретирању њихових корелативних односа. Умрежавањем кореолошких и семантичких одлика плесног наслеђа, Ракочевићка је у оквиру фокусиране плесне праксе Срба у Банату идентификовала и концептуализовала два плесна жанра, и то: „коло“ и „паровни плесови“ (Ракочевић 2011: 21). Сврсисходност спроведеног жанровског диференцирања и интерпретирања жанрова као самосвојних система непосредно се манифестује кроз њихову сегментацију у виду поджанрова, које је даље, према речима ауторке, могуће третирати као независне феномене традиционалне плесне праксе (Исто: 25). Овакав приступ је у случају плесне праксе Срба у Банату омогућио разгрананавање жанровског система, односно диференцирање „аутохтоних банатских кола“, „варошко-еснафских кола“ и „србијанских кола“, као поджанрова у оквиру плесног жанра „коло“, и „плесова по двоје“ и „окретних плесова“ у оквиру жанра „паровни плесови“ (Исто). Наведена поджанровска класификација примарно је одређена формацијским аспектима, док је конкретно поджанровско диференцирање изведено у односу на место, време и социјалне оквире у којима су плесови појединачних поджанрова настајали.

Према представљеном – локално одређеном жанровском систему, *Коло у три* се може разумети као поджанр „србијанских кола“, али ће у оквиру ове дисертације, као самосвојан и, несумњиво, јединствен феномен плесне праксе, бити концептуализовано као плесни жанр, по узору на емско-етски концепт Селене Ракочевић (Ракочевић 2011: 21). Тумачећи плесну праксу Срба у Банату, Ракочевићка истиче да су „србијанска кола“ у прошлости егзистирала на овом простору као група плесова, те да се под наведеним називом подразумевало њихово порекло у традицији централне Србије (Исто: 67-126)

Наведено емско тумачење ће у оквиру ове дисертације бити употребљено у сврси етског диференцирања елемената плесног наслеђа централне Србије на свим територијама где су се они у прошлости обрели – групно, или појединачно. У том

смислу, важно је нагласити да „србијански плесови“, као етнокоролошки појам, остварују своје значење искључиво из аспекта другости, дакле ван територије централне Србије. На основу увида у трансмисију плесова овог жанра, може се рећи да су „србијанска кола“ преношена широм Србије и некадашње Југославије, а да су се у тим процесима, као посебно популарни, испоставили плесови поджанра *Коло у три*, о чему ће бити речи у оквиру контекстуалне анализе. Подизање *Коло у три* на ниво жанра, у оквиру ове дисертације, узроковано је специфичном семантиком овог плесног феномена, захваљујући којој је опстао у пракси до данашњих дана, у виду *кола* као партикуларног плеса.

Жанровске интерпретације *Коло у три* подразумевају обједињавање текстуалних и контекстуалних критеријума, односно, королошких и семантичких одлика ове групе плесова у дијахронијској равни. У конкретном смислу, трансмисију плесова овог жанра неопходно је сагледати у светлу развоја и деградације његових кинетичко-формалних и кинетичко-садржајних облика појавности, а све у циљу бољег разумевања *кола*, као репрезента некадашњег осебујног плесног жанра у актуелној пракси.

Како је већ речено, у базичном кинетичко-формалном смислу, *Коло у три* подразумева латерално симетричну осмотактну структуру основног обрасца покрета, са дихотомном унутрашњом организацијом четвортактних кинетичких фраза. На бази наведеног кинетичко-формалног модела, у току 20. века у сеоским срединама у Србији (као и на ширем простору некадашње Југославије) настало је преко две стотине плесова различитих назива, опсервираних за потребе ове дисертације. Друго иманентно својство жанра, поред наведених кинетичко-формалних особености, јесте плесно-кинетичка формација тзв. отвореног кола, док се кључне диферентне карактеристике између појединачних плесова остварују на нивоу кинетичког и музичког садржаја.

Сагледавајући ареал распрострањања *Коло у три*, на основу писаних података о некадашњој сеоској плесној пракси, може се закључити да је овај плесни жанр био распрострањен на читавом простору Србије, на простору северне и централне Босне, у Славонији, на Банији и Кордуну (на простору Хрватске), као и у румунском делу Баната (Ранисављевић 2011: 559). На основу записа основних образаца покрета, у оквиру појединачних антропогеографских области представљеног ареала

распростирања, могуће је издвојити следеће традиционалне (сеоске) плесове жанра *Коло у три*:

– централна Србија: *арапски кукуњеш*, *Жирино коло*, *народно коло*, *старе маказице* у Лепеници (Михаиловић 1995), *крива кучка*, *крњевачко коло*, *чичино коло*, *Мингино* у Јасеници (Михаиловић 1995), *старински кукуњеш*, *бугарче*, *Зорице девојко*; *Ја испроси миље моје*; *Мито Митанче* у Крушевачкој Жупи (Ђукић 1995), *кукуњеште*, *палежанка*, *моравац*, *Жирино коло*, *моравско коло*, *крњевачко коло*, *шумадијско коло*, *крива кучка*, *крива крушка*, *Ој*, *Јело*, *Јелена*; *шарено коло* у Поморављу Велике Мораве (Ђорђевић 1998), *Жирино коло*, *циганчица*, *шестица* у Левчу (Михаиловић 2001), *кокоњеште*, *Џамбаско коло*, *крива крушка*, *Јело*, *Јелена* у Грузи (Михаиловић 2001), *кукуњеш* – *коњичко коло*, *Жирино коло*, *моравац*, *пријино коло* у околини Бруса (Костић 2002), *циганчица*, *Посади деда три леје лука*; *голубарка* у околини Трстеника (Марковић 2002), *моравац*, *коло на две стране* у Такову (Васић 1994), *кукуњеште*, *Жирино коло*, *моравац*, *врањанка*, *на двес стране*, *пикавац*, *у шес'*, *ретко*, *шумадинка*, *чарлама*, *козарац* у Качеру (Недић 2010).

– западна Србија: *Ја запроби*, *шестица*, *свињарац*, *мала башта* у Јадру (Васић 1993), *босанчица* у Рађевини (Васић 1993), *шестица*, *јажевичко коло*, *сец коло*, *прекид коло* у Ваљевској Колубари (Васић 1993), *љутићко коло* у Тамнави (Васић 1993), *кукуњеш*, *Жирино коло*, *ситно*, *ретко старинско*, *заврзлама*, *козарац*, *чачак* у Драгачеву (Михаиловић 2008), *кукуњеш*, *Јованке стојанке*, *рабацкијско коло*, *козарац* у околини Ужица (Васић 1990), *кукуњеш*, *Јованке стојанке* на Пештерско-сјеничкој висоравни (Васић 1984б), *ситница*, *ретко коло* у области Рашка (Ђукић 2007; Ранисављевић 2013).

– северна Србија: *кукуњеште*, *шестица*, *врањанка* у Срему (Костић 1997), *Жирино коло* у Банату (Ракочевић 2011), *кукуњеште*, *Милане* у Бачкој (Вујчин 1994).

– на подручју североисточне Србије забележен је само један плес жанра *Коло у три* – *шапчанка* у Црноречју (Васић 1992).¹⁰ У спорадичним случајевима, присутни су тек наговештају форме *Кола у три*, који се у току варирања основног обрасца покрета углавном потпуно губе. У питању су следећи плесови: *тодорка*, *чекић*,

¹⁰ Занимљиво је да је плес *кокоњеште*–*господичић* забележен у влашкој традицији Црноречја (Васић 1992: 132).

циганчица, тедена у Неготинској Крајини (Ђорђевић 1997) и руменка у Тимочкој Крајини (Васић 2008).¹¹

– југоисточна Србија: *ситан кокоњеш, кокоњеште, миле шушумиле* у Сокобањској котлини (Ранковић 2005), *Жикино коло, девла, ћопаво коло, паприкаш, три улара* у Тимоку и Заглавку (Васић 2008), *старински кукуњеш, Жикино коло, на нож, паприкаш* у Будаку (Рогановић 2003), *кукуњеш, Жикино коло, у шес'* у Сврљишкој котлини (Михаиловић 2010), *кукуњеш, тројанка, на два танца, звонце, Моја мајка килим ткаје; Недељо недељо* у Белопаланачком пољу (Вујошевић 2002), *Жикино коло* у Пиротском пољу (Васић 2001б), *Жикино коло, огањ гори, Пуна ми башча стамболско цвеће; циц циц* у Лесковачкој Морави (Ђорђевић 1999), *кукуњеште, Жикино коло* у Лужници (Рогановић 1996), *шестица* у области Висок (Рогановић 1996), *шестица, мала башта, Токино коло* у Црној Трави (Првановић 2009), *Жикино коло, кукуњеш* у Крајишту (Вујчин 2000) *Жикино коло* у Врањском пољу (Вујчин 2007), *кукуњеш, Жикица (Жикицино коло), моравца* у околини Бујановца (Михаиловић 2007), *кукуњеш, Жикино коло, шестица, шумадинка* у Пчињи (Вујчин 2002).

– Босна: *кукуњеште, врањанка, мађарица, батковљанка, брезимено коло, обилићевка, босанчица, недогрив, црњеловка* у Семберији (Поповић 1997), *кукуњешце, на двије стране, босанчица, четворка, Ој, цурице, дина ти* у околини Брчког (Панић-Кашански 2004); *кукуњеште, брзо коло* у околини Добоја, Теслића и Прњавора (Поповић 1998), *игра коло на чекићу, цуце, дирлија, поравно коло, зељаница* у Сарајеву и околини (Поповић 1998), *старо крајишко* у околина Јајца (Поповић 1998).

– Хрватска: у Банији (Ђорковић 2003а), Славонији (Ђорковић 2003б) и Кордуну (Вујчин 1998) забележене су различите верзије плеса *кукуњеште*.

– румунски Банат: *кукуњеште, кокоњеште* и *Жикино коло* (Татарих 2009).

Пратећи заступљеност *Кола у три* на представљеном географском и културном простору може се констатовати да је бројност нових плесова насталих на кинетичко-формалној основи *Кола у три* већа на територијама западно од централне Србије, него

¹¹ Узрок незаступљености жанра *Коло у три* на простору североисточне Србије, сасвим извесно, јесте изузетна виталност и доминантност влашког плесног дијалекта, који је у великој мери утицао на формирање српског плесног репертоара. На ово указује чињеница да су најпопуларнији плесови Срба и Влаха заједнички, уз доминацију *влаине* у плесном репертоару обе етничке заједнице. Једина разлика између најпопуларнијих плесова Срба и Влаха огледа се у њиховом различитом називу (нпр. влашки назив за *влаину* је *данца*).

у подручјима источно и северно од ове етнокоролошке целине. Заступљеност најпопуларнијих плесова – *кукуњешта* и *Жикиног кола*, пре свега – у наведеним регијама такође је индикативна. Наиме, у подручјима која се налазе западно од централне Србије (простори западне Србије, Босне и Хрватске) изводило се само *кукуњеште*, док су на истоку (посебно у југоисточној Србији) и северу (Војводина и румунски Банат) подједнако били заступљени *кукуњеште* и *Жикино коло*.

Настанак *кола*, које као појединачан представник жанра данас живи у сеоској и градској пракси подједнако, потребно је сагледати у светлости евидентираног развоја жанра *Коло у три* на простору централне Србије средином 20. века, а потом и у светлу редуковања традиционалног плесног репертоара, како на овом подручју, тако и на ширем простору некадашње Југославије. Наиме, на основу Анкете Министарства науке Народне Републике Србије, спроведене под руководством Оливере Младеновић 1948. године у циљу сагледавања стања традиционалног плесног наслеђа на територији Србије (Младеновић 1969; Рашић 2018), може се рећи да је на простору централне Србије, непосредно након Другог светског рата, дошло до рапидног развоја плесног жанра *Коло у три*, који је резултирао његовом потпуном доминацијом у плесном репертоару овог подручја.¹² Иако кинетичка и музичка компонента појединачних плесова у овој Анкети нису бележене, на основу велике бројности нумера које у свом називу садрже префикс/суфикс „коло“ може се претпоставити да је *коло* средином 20. века постало превасходно омиљена инструментална форма народних свирача на

¹² На основу назива плесова, забележених у наведеној анкети, могуће је претпоставити да су жанру *Коло у три* припадали следећи плесови: *моравца*, *Жикино коло* (*Жикино*, *жикинац*, *ново Жикино*), *џамбаско коло* (*џамбас*, *џамбас коло*, *џамбаскиња*), *кукуњеште* (*кукуњеш*, *кокоњеште*, *кокоњешће*), *старо кокоњеште* (*стари кукуњеш*), *ново кокоњеште*, *арапско кукуњеште*, *арапско*, *арапско коло*, *чукарничко*, *кукуњешће*, *ситно кокоњеште*, *коњички кукуњеш*, *шумадинка*, *шестица*, *у шест корака* (*у шест*, *шест корака*), *у три корака* (*у три*), *коло у три*, *коло у шест* (*коло у шест корака*), *коло у два*, *коло у осам*, *ситниш у шест корака*, *коњичко коло* (*коњичко*), *на две стране*, *палежанка*, *маказице* и *крива кучка*, *србијанско коло*, *моравско коло*, *шумадијско коло* (*шумадијска кола*), *Милино коло*, *левачко коло*, *Шановца коло*, *Мојсиловића коло*, *ситно коло*, *Лозанића коло*, *Цицварића коло* (*Цицварићево*), *Раматанчево коло*, *Шановчево коло*, *ново коло*, *безимена кола* (*народна кола*, *коло*, *ново коло*), *српско коло*, *балканско коло*, *тешко коло*, *радничко коло*, *робијашко коло*, *Беговића коло*, *Мије Крњевца коло*, *Рафаила Блама коло*, *Воје Трифуновић коло*, *Радојке Томић коло*, *Моравичко коло*, *Ралићево коло*, *уметничко коло*, *београдско коло*, *коларско коло*, *Дарино коло*, *Мераклијско коло*, *чукарничко коло*, *тамбурашко коло* (*тамбурица*, *тамбурашица*), *Ћосино коло*, *пироманско коло*, *Владино ситно*, *бањалучко (коло)*, *земљорадничко (коло)*, *Космајско коло*, *Чедино коло*, *преплет коло*, *Милорадово коло* (*развод*), *подунавско*, *зајечарско (коло)*, *котларско коло*, *коло из колена*, *граматичко коло*, *дудино коло*, *тобцијско коло* (*тобцијско*), *Синђелић коло*, *митраљеско*, *Митино коло*, *гајданско коло*, *Слободаново коло*, *Росинско коло*, *Крушевачко коло*, *Драганово коло*, *Јовино*, *Дрндино коло*, *челично коло*, *Пашоново коло* (*пашона*), *Баба Мудрино коло*, *Мајино коло*, *артиљеријско коло*, *Ацино коло*, *техничко коло*, *арапско коло*, *циганско коло*, *Дидићево коло*, *Борино коло*, *Ивково коло*, *Ружино коло*, *Трифинувићево коло*, *Милевино коло*, *тимочко коло*, *Милисављево коло*.

простору централне Србије, за коју се, сасвим извесно везивао основни образац покрета данашњег *кола*. Захваљујући развоју јавне музичке продукције и популарности компонованих ауторских кола насталих, пре свега, на хармоници и виолини, овај својеврстан плесни феномен проширио се по територији тадашње Југославије, о чему ће бити више речи у оквиру контекстуалне анализе.

Коло представља сублимацију фундаменталних текстуалних и семантичких жанровских карактеристика *Кола у три*, задржавајући симетричну осмотактну форму основног обрасца покрета, са дихотомном унутрашњом организацијом кинетичких фраза и плесно-кинетичку формацију „отвореног кола“ као знак распознавања. Према Оливери Васић, *коло* представља најпопуларнији и најпостојанији играчки (кинетички, прим. аут.) образац у савременој плесној пракси Срба (Васић 2002а: 158). Подаци о постојању *кола* различитих назива (а извесно и мелодија) у сеоским срединама на простору централне Србије средином 20. века упућују на закључак да је овај плес од самог почетка подразумевао униформни кинетички образац везан за коло као „нови“ инструментални жанр.¹³

¹³ Узимајући у обзир интегралне карактеристике *кола* као плеса – постојаност назива и форме, у односу на флексибилност кинетичког и музичког садржаја – могуће је констатовати више него очигледне аналогије са другим типичним представницима *Кола у три* – *кукуњештем*, *моравцем* и *Жикиним колом*. С обзиром на то да би бављење заједничким и диферентним текстуалним карактеристикама наведених представника жанра (укључујући и *коло*) проширило фокус ове дисертације на поље односа између компоноване и традиционалне сеоске музике, овај аспект ће бити разматран у будућим бављењима овом тематиком.

II МЕТОДОЛОШКИ ОКВИРИ И ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ

1. Основни принципи кинетичке анализе

Кинетичка анализа *кола* спроводи се на парадигматском и синтагматском нивоу. У сврси обухватног расветљавања континуитета кинетичко-формалних облика појавности *Кола у три*, као жанра којем овај плес припада, у поглављу под називом „Кинетичко-формалне карактеристике *Кола у три*“ аналитички се опсервирају сви плесови овог жанра записаних у пракси – од првих података до данас. Овај приступ подразумева фокусирано разматрање формалних обликотворних принципа на нивоу жанра, фундаменталних за разумевање семантичког значења *кола* у актуелној пракси. За разлику од структурне и морфолошке анализе, као метода које су до сада нашле примену у етнокореологији, а које имају за циљ идентификовање целина које у кохезији стварају целовите кинетичке констелације (Јаковљевић 2003: 211), у фокусу кинетичке формалне анализе налази се формално обликовање кинетичког тока као процес. У наведеној констелацији, *коло* се третира као репрезент плесног жанра *Коло у три* чије је основно иманентно својство јединствена кинетичка форма. У сврси апстраховања њених структурних облика појавности, кинетичка форма појединачних представника жанра изражава се нумерички, аналогно шематском приказивању музичке форме у науци о музичким облицима.

Метода нумеричке формалне анализе плесне кинетике заснива се на концепту **кинетичког формалног типа**. Појам *формални тип* концептуализован је у науци о музичким облицима, где се синонимно користе још појмови *формални модел* и *формални образац* (Роровић 1998). *Формални тип* до сада није имао примену у етнокореологији, али је делимична примена овог концепта остварена у појединим етнокореолошким студијама посвећеним проблемима структурисања кинетичког тока. Тако Анка Ђуркеску (Anca Giurgescu) и Сани Блоланд (Sunni Bloland) сматрају да је симболика плеса условљена структуром основног обрасца покрета, и да, у том смислу, структурална анализа спроведена на овом нивоу представља први корак у семантичком тумачењу плеса (Giurgescu, Bloland 1995: 117). Структурисање основног обрасца покрета свакако треба разумети као интегрални део ширег процеса формалног обликовања кинетичког тока. Интегрисање концепта *формалног типа* у етнокореолошке интерпретације плесне кинетике подразумева фокусирање

дистрибуиције покрета, односно уодношавање свих структуралних чинилаца кинетичке компоненте плеса у процесу формалног обликовања кинетичког тока. С обзиром на паралелно отелотворење музичке компоненте плеса у виду *музичког формалног типа*, увођење појма *кинетички формални тип* у етнокорееологију испоставља се неопходним за суштинско разумевање плесне форме, односно плеса као медија.

Кинетичким формалним типом одређени су искључиво формални односи који се остварују на нивоу кинетичке компоненте плеса. Његово дефинисање подразумева разматрање основних принципа микроформалног и макроформалног обликовања кинетичког тока, односно кинетичке теме и њеног дистрибуирања у времену. Према Анки Туркеску и Сани Блоланд, основни принципи формалног обликовања плесне кинетике јесу понављање и груписање (Giurgescu, Bloland 1995: 128-140). Применом наведених принципа, на синтаксичком нивоу од једног, или више кинетичких мотива настају самосвојне структурне јединице, које у међусобној корелацији стварају целине вишег реда – Фразе (Phrase) (Giurgescu, Kröschlová 2007: 30). Даље се, на макроформалном нивоу, формирају остале целине вишег реда, и то у следу: Одељак (Section), Строфа (Strophe), Део (Part) и Тотус (Total form of the dance) (Исто: 30-31).

Представљен хијерархијски систем нивоа формалног обликовања концептуализован је у оквиру Студијске групе за етнокорееологију (Study Group on Ethnochoreology), при ICTM-у (International Council for Traditional Music). Ипак, анализа кинетичке форме као динамичног процеса до данас није примењена у етнокорееологији, док су ретки примери бављења појединим структурним и морфолошким аспектима плесне кинетике остварени управо у Србији (Јаковљевић 2003; Бајић 2005 и 2006; Ракочевић и Ранисављевић 2006; Ракочевић 2011). Захваљујући интердисциплинарном систему етномузиколошког-етнокорееолошког високог образовања створени су услови за остварење комплементарног односа између етнокорееологије, као академске дисциплине, и различитих наука о музици, што је, напослетку, исходило кључним ослањањем на достигнућа науке о музичким облицима у овом раду.

Почетна инстанца интерпретирања процеса формалног обликовања плесне кинетике јесте синтаксички, односно фразни ниво тзв. основног обрасца покрета, који као такав подразумева заокружену кинетичку целину и представља пандан мелодијском одељку. У циљу методолошке разраде на овом – микроформалном нивоу,

званична метода формалне (односно морфолошке) анализе у етнокорологији, установљена под окриљем ICTM-а, биће модификована у складу са достигнућима науке о музичким облицима у Србији на овом пољу. Према Бериславу Поповићу, структурне јединице синтаксичког нивоа музике јесу: субмотив, мотив, синтагматска група и фраза (Роровић 1998: 269). Као и у случају методолошке поставке Анке Ђуркеску и Сани Блоланд, целине вишег реда на нивоу музичке синтаксе настају применом општих обликотворних принципа – понављања и груписања (Исто: 128). Тако груписањем музичких мотива настаје тзв. синтагматска група, као целина вишег реда (Исто: 114-119), док у корелацији појединачних мотива и/или синтагматских група настаје фраза, као највећа структурна јединица овог низа, а уједно и најмањи интегрални део музичког тока (Исто: 236). Према Бериславу Поповићу, у односу на фразу не постоји неки други мањи, или најмањи, потпун и целовит део који би се могао разлагати, а да се при том не изгуби смисао својствен обележјима целокупног музичког тока (Исто). Сродно представљеном тумачењу музичке фразе, Анка Ђуркеску и Ева Крошлова дефинишу кинетичку фразу као прву конкретну реализацију плеса, кроз коју плесачи идентификују појединачан плес, или плесни жанр (Giurgescu and Kröschlová 2007: 30).

На основу евидентне аналогије са методолошком поставком Берислава Поповића, а у циљу развијања методе формалне анализе у етнокорологији, кинетичку фразу је потребно разумети као структурни аналогон музичкој фрази. Релативна допуна ове методе, неопходна за разумевање структуре кинетичког тока, подразумева дефинисање тзв. фразних сегмената, и то: иницијалног, медијалног и каденцијалног. Овакав начин интерпретирања фразе има своју примену у етномузикологији и подразумева да фразни сегменти могу бити састављени од једног, или више мотива (Гајић 2000: 8). Међусобне корелације између иницијалног, медијалног и каденцијалног сегмента у кинетичком медију одређују самосвојност кинетичке фразе.

Уодношавање фразних сегмената, у етнокорологији у Србији, дефинисано је појмом (фразни) *композициони модел*, којег је дефинисала Весна Бајић. Према њеним речима, *композициони модел* подразумева однос између сегмената фразе, као самосвојних формалних целина на синтаксичком нивоу (Бајић 2006: 92). У циљу остварења егзактности, за потребе ове дисертације, неопходно је дефинисати критеријуме диференцирања фразних сегмената, а то су: заустављање преласка путање кретања и самосвојност кинетичког садржаја у односу на његово окружење.

Важно је напоменути да у случају *кола*, којем је својствена дихотомна организација четворотактних кинетичких фраза, не долази до отелотворења медијалног и каденцијалног сегмента као самосвојних целина фразног тока, те да се препознатљив кинетички *композициони модел* овог плеса формира између једнотактног иницијалног сегмента и тротактне синтагматске групе. На овај начин се „избегава“ заокружење фразе, да би се, захваљујући њеном латералном понављању, на нивоу Дела, остварио препознатљив принцип „клатна“. У том смислу, појам медијалног сегмента у оквиру ове дисертације треба схватити условно, у контексту шире плесне функционалности, која се заснива на идеји перманентног тока, без постојања истакнутих „структуралних граничника“ у виду каденцијалних покрета, или мотива, којима би се „угрозио“ поменути (иманентан) принцип „клатна“.

Поред представљених општих начела фразног обликовања, кинетичка формална анализа подразумева и тумачење корелативних међуфразних односа, из којих, као јединица вишег реда, настаје Део (Part) (Ракочевић, Ранисављевић 2006: 84). Аналогно односу између сегмената фразе, који је дефинисан фразним *композиционим моделима*, корелативни односи између фраза, у оквиру овог рада, дефинишу се кроз *структурне моделе*. Појам *структурни модел* има своје утемељење у науци о музичким облицима, тачније у појму *структура*, који се доминантно употребљава приликом интерпретирања метричко-формалних целина (двотакта, четворотакта, реченица и периода (Сковран, Перичић 1991: 38-63). *Структурни модел*, у домену кинетичке формалне анализе, подразумева начин организације кинетичког садржаја у оквиру различитих метричко-формалних целина, на нивоу кинетичке теме.

Напоследку, на врху појмовне „пирамиде“ налази се *кинетички формални тип*, којим су обухваћени сви представљени нивои обликовања, подразумевајући динамичан однос између њих. У вези са тим, може се рећи да је плесном наслеђу Србије (укључујући и *коло*) својствено перманентно понављање *кинетичког формалног типа* у оквиру једне плесне реализације, захваљујући чему се њен кинетички Тотус реализује као отворена (макро)форма.

Формалне карактеристике *кола* анализирају се на нивоу макроформалног и микроформалног обликовања, аналогно музичкој компоненти плеса. Интерпретирање кинетичких формалних карактеристика предвиђа засебну, претходно представљену методу формалне анализе. Тумачењем кинетичке форме посредством концепта *кинетичког формалног типа* превазилази се ниво пуког морфолошког идентификовања

формалних јединица. У конкретном смислу, кинетичка формална анализа подразумева интерпетирање кинетичке форме као обликотворног процеса који се одвија у хоризонталној и вертикалној равни. Тако се у случају *кола/Кола у три* на макроформалном нивоу, односно на нивоу *кинетичког формалног типа* дефинишу основни *структурни модели* (с обзиром на разноврсност структурних образаца евидентираних на нивоу жанра којем *коло* као фокусиран плес припада). На микроформалном нивоу се диференцирају метричко-формалне јединице основног обрасца покрета (који ће за потребе ове дисертације бити названи „структурално-градивни покрети“, о чему ће бити више речи касније) са посебним освртом на фондус кинетичких мотива и начине њиховог микроформалног уодношавања (кроз концепт фразних *композиционих модела*).

У циљу шематског приказа употребних *структурних* и *композиционих модела* идентификованих на основу анализе целокупног корпуса забележених плесова, од првих записа у литератури до данас, а по узору на шематски приказ апстраховања музичке форме у науци у музичким обилицима, у оквиру овог рада уведено је нумеричко означавање структурно-формалних кинетичких јединица на синтаксичком нивоу. Овакав приказ форме представља разраду система шематског приказивања резултата морфолошко-формалне анализе кинетике који је заступљен у етнокорееологији. Важно је свакако напоменути да нумеричка формална анализа кинетичке компоненте плеса не подразумева и прву употребу бројева у тумачењу кинетичког процесуирања.

Принцип нумеричког означавања кинетичких мотива први пут је употребљен у етнокорееологији у Мађарској, седамдесетих година 20. века, у радовима Ђерђа Мартина (György Martin) и Ернеа Пешовара (Ernő Pesovár) (Martin and Pesovár 1961; Martin and Pesovár 1963), док је Роберт Либман (Robert Leibman) такође користио нумерички систем као основу своје аналитичке методе (Leibman 1992). Свођење кинетичке форме на нумерички приказ, по узору на науку о музички облицима, у етнокорееологији у Србији први пут је примењено у појединим студентским етнокорееолошким радовима на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, а у међувремену и у појединачним научним радовима, и то Растка Јаковљевића (Јаковљевић 2003) и Весне Бајић (Бајић 2006). Конкретна разрада методе нумеричке формалне анализе, пре свега у смислу развијања њене апликативности у домену класификације традиционалних плесова, започета је још

2004. године на предмету *Народна игра* (данас Етнокорологија) при Одсеку за српско традиционално певање и свирање Средње музичке школе „Мокрањац” у Београду, од стране аутора ове дисертације. На темељима овог искуства, у току израде дисертације, 2014. године су постављене конкретне методолошке основе наведене анализе (видети: Ранисављевић 2014а), која се сада и коначно концептуализује.

Аналитичка шематизација подразумева сведен знаковни систем чија је искључива функција илустровање кинетичких формалних односа, а не и збивања на нивоу кинетичког садржаја. У циљу транспарентног приказивања унутрашњих структура основних образаца покрета, формални шематски прикази, осим бројева (којима се обележава број тактова који чине структурно-формалне целине), садрже и знакове, и то: плус (+), као маркер промене смера кретања и зарез (,), као маркер заустављања кретања/кинетичког извођења у месту. Појам „извођења у месту“ у овом случају не подразумева нужно и доследну употребу корака у месту, него се односи на дистрибуцију покрета без последице значајнијег преласка простора по путањи кретања и без последица по структурно-формалну организацију фразног нивоа. Поред методолошког концепта нумеричке формалне анализе, са детаљно разрађеним системом хијерархијски уређених формалних односа (у вертикалној и хоризонталној равни), минималан број знакова, као и њихова значења у шематском систему приказивања, могу се сматрати директним панданом структуралним и формалним шематизацијама у науци о музичким облицима. Апстраховањем основних образаца покрета на представљен начин омогућава се њихова класификација и компарација плесова на формалном нивоу, који се у контексту ове дисертације испоставља кључним за диференцирање варијантних (структурних) облика појавности *Кола у три* као кинетичког формалног типа.

Дефинисање и начин бележења кинетичких формалних целина преузети су из методе структуралне анализе Селене Ракочевић и Здравка Ранисављевића, а који представљају модификацију ICTM-ове поставке морфолошке кинетичке анализе из 1972. године (Ракочевић и Ранисављевић 2006: 84). Формалне целине постављене у хијерархијском низу од најмање до највеће су:

(E-element) **Елемент** – најмањи недељиви део кинетике који садржи један ритмички импулс. У питању су појединачни покрети и позиције тела, који се означавају малим грчким словима.

(C-cell) **Субмотив** – једноставна конфигурација елемената кинетике која садржи два или три ритмичка импулса и нема улогу самосталног кинетичког конституента. Ова јединица се означава прецртаним малим словима абецеде.

(M-motif) **Мотив** – најмања самостална кинетичка композициона јединица. Садржи ритмичке и динамичке функције које је у свести извођача и аналитичара одређују као самосвојну целину. Мотив егзистира као заокружено ментално и кинетичко сећање, а означава се малим словима абецеде.

(F-phrase) **Фраза** – најмања интегрална кинетичка јединица кроз коју извођачи идентификују појединачан плес и/или тзв. кинетички формални тип. Кинетичка фраза се означава прецртаним великим словима абецеде.

(P-part) **Део** – затворена форма сачињена од кинетичких фраза, која се означава великим словима абецеде.

(T-totus) **Тотус** – највиши формални ниво кинетике у коме су сједињени сви претходни кинетички параметри. У означавању Тотуса се користи назив појединачног плеса.

Модификација оригиналног знаковног система установљеног при ICTM-у кључно се односи на начине бележења кинетичких делова, а посредно и фраза, који су прилагођени знаковном систему заступљеном у етномузиколошкој и музичко-теоретској пракси у Србији. Увођење великог слова за означавање кинетичких делова, по узору на обележавање музичких делова, исходило је увођењем великог прецртаног слова за означавање кинетичких и, аналогно томе, музичких фраза. Уједначавање знаковног система за обележавање кинетичке и музичке форме извршено је у сврси спровођења упоредне анализе.

Поред формално-обликотворних аспеката, кинетичка анализа *кола* на парадигматском нивоу подразумева теоријско интерпретирање интегралних кинетичких параметара на бази методолошке поставке Селене Ракочевић (Rakočević 2011). Ова поставка представља својеврсан сублимат свих релевантних структуралистичких приступа анализи кинетичког текста, заступљених у етнокореологији у току 20. века – од Љубице и Данице Јанковић, преко мађарских научника, Ђерђа Мартина и Ернеа Пешовара, до Радне групе за етнокореологију, при

светском удружењу етномузиколога – ICTM-у, са посебним ослоном на достигнућа Анке Ђуркеску и Сани Блоланд у оквиру ове групе (Giurgescu, Bloland 1995).

За потребе дефинисања конкретних парадигматских (кинетичких) карактеристика *кола*, као и у сврси анализе на синтагматском нивоу, конкретне плесне реализације забележене су методом дескриптивне лабанотације. Метода кинетичке анализе иницијално концептуализована 2006. године од стране Селене Ракочевић и Здравка Ранисављевића (Ракочевић и Ранисављевић 2006), а примењена и разрађена у докторској дисертацији Селене Ракочевић, неколико година касније (Rakočević 2011), предвиђа спровођење аналитичког поступка на „општем“ и „посебном“ нивоу кинетичког медија.

Анализа на „општем нивоу“ подразумева онтолошку објективизацију кинетичког текста као независног ентитета, изолованог из контекста (Rakočević 2011: 35). На овом нивоу, кинетичка компонента се тумачи као целовит систем многих параметара, а синтетизује кроз обухватан модел: кинетика-простор-време. „Општи ниво“ анализе доноси информације о: основном кинетичком фонду основног обрасца покрета (покрети ногу, покрети руку итсл.), плесној формацији (геометријски облик формације, број извођача, начини повезивања извођача, путање кретања, генерацијска и родна припадност извођача) и кинетичкој временској димензији (слободан/дистрибутиван ритам). За потребе реализовања ове дисертације појам плесне формације, уведен у научну терминологију у оквиру ICTM-ове Групе за етнокорологију 1974. године (IFMC Folk Dance Study Group: 1974), термилошки је разрађен, у смислу диференцирања кинетичког и музичког система организације извођачког састава посредством појмова плесно-кинетичка и плесно-музичка формација.

У фокусу анализе на „посебном нивоу“ налази се основни образац покрета, кроз који се, према Селени Ракочевић, појединачан плес непосредно идентификује у процесу учења и извођења (Rakočević 2011: 37). „Иако се у српском језику речи кинетика и покрет најчешће користе као синоними, у етнокорологији постоји њихово термилошко одвајање: кинетичка димензија (kinetics), која у игри подразумева све кретње тела и његових делова се у обрасцу покрета посматра кроз покрете (movements) који су носиоци сржи кинетичког деловања“ (Исто). С тим у вези, познато је да се у плесној традицији у Србији кинетичка димензија доминантно отелотворује покретима ногу (Исто).

Основна систематизација кинетичког фундуса у домаћој етнокорееологији подразумева диференцирање покрета у односу на фактор преноса тежине тела. У том смислу, као фундаментална кинетичка отелотворења дефинисани су „кораци“ и „гесте“, без имплицирања њихове функционалности у процесу изградње кинетичког тока. „Кораци“ (supports) представљају покрете којима се преноси тежина тела у простору, за разлику од „гести“ (gestures), које не остварују последице на пренос тежине тела (Rakošević 2011: 37). Наведена подела има своје утемељење у широј етнокорееолошкој пракси, и то пре свега у лабанотацији (Knust 1997: 33-51; Ravnikar 1980: 17-24) и структуралној анализи плеса (Giurchescu and Bloland 1995: 92). У том смислу, термин „корак“ („support“) се може превести и као „потпорни покрет“ (Rakošević 2011: 37), док је термин „геста“ прихваћен у етнокорееолошкој пракси у Србији од стране Бруна Равникара, као превод енглеског термина и постојећег појма у лабанотацији – „gestures“, али у облику прилагођеном за записивање традиционалних плесова на простору некадашње Југославије (Исто).

Доследно холистичком приступу у интерпретацији структурисаних система, образац покрета, као својеврстан кинетички конкретум, у оквиру анализе на „посебном нивоу“ представљен је кроз тројни модел: покрет (корак)-простор-време (Rakošević 2011: 38). За потребе ове дисертације, „посебан ниво“ анализе концептуално је разрађен додавањем параметра кинетичких изражајних средстава. У склопу овог параметра, посебна пажња је посвећена кинетичким орнаментима, који до сада нису интерпретирани у етнокорееологији. У циљу диференцирања ових – „украшних покрета“, у односу покрете који остварују конструктивну улогу у процесу изградње кинетичког тока, у појмону терминологију анализе на „посебном нивоу“ уведени су појмови орнаментални и структурално-градивни покрети. Док структурално-градивни покрети представљају кинетички фундус тзв. кинетичког костура, орнаментални покрети „украшавају“ кинетички ток, не утичући конструктивно на процес његове изградње. Другим речима, аналогно тоновима мелодијског тока, кораци и гесте, као врсте покрета дефинисане у етнокорееологији према критеријуму промене тежишта тела, могу остваривати различите функције у процесу изградње кинетичког тока.

С обзиром на то да кораци и структурално-градивне гесте, као пандан тоновима „мелодијског костура“, заузимају своје место на заједничкој временској линији тзв. кинетичког костура, графички приказ метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета наменски је уведен у огледне кинетограме исечака из конкретних

плесних реализација. Ова минимална модификација стандардног приказа метроритмичког процесуирања корака подразумева бележење структурално-градивних гести заједно са корацима (чија се структурално-градивна улога у кинетичком процесуирању подразумева) – у истом метроритмичком систему.

Орнаментални покрети подразумевају различите видове кинетичког изражавања који настају као последица музичких и других спољних надражаја (веселог колективног расположења и сл.) а доминантно се реализују у извођењима вештих појединаца. У досадашњим формалним и неформалним етнокоролошким наративима о традиционалним плесовима Србије, процес варирања кинетичког тока углавном је поистовећиван са поступком „украшавања“. Тако је Оливера Васић под „украшавањем“ подразумевала употребу конкретних мотива („преплета“, „заплета“, „оплитања“ и др.), као и поступке ритмичког варирања (Васић 2011: 115), на основу чије заступљености у некадашњој плесној пракси је успоставила концепт „играчких дијалеката“ (Исто).¹⁴ Овај начин тумачења кинетичког „украшавања“ директно је инкорпориран у процес неформалне едукације Центра за проучавање народних игара Србије (данас ЦИОТИС), путем које је проширен међу извођачима и кореографима традиционалних плесова. Интерпретирајући аутохтону плесну традицију Срба у Банату, Селена Ракочевић је указала на разлику између покрета који „...нису од пресудног значаја за реализацију појединачног обрасца корака“ (Ракочевић 2011: 86) и покрета чија је функција „првенствено украсне природе“ (Исто). За потребе ове дисертације, на бази наведене начелне диференцијације појмовно су концептуализовани наведени поменути структурално-градивни и орнаментални покрети.

Концептуално разрађена на представљен начин, кинетичка анализа на „посебном нивоу“ доноси информације о: почетној позицији и положају тела, врсти и дужини покрета, са диференцирањем мушког и женског кинетичког фондуса, метроритмичким обрасцима, техничко-извођачким аспектима (покрети стопала, колена и других делова тела) и изражајним средствима у интерпретацији (темпо, агогика, артикулација, динамика и орнаменти).

¹⁴ Упоредујући плесну традицију централне и западне Србије Васићева истиче да у западној Србији „... нема поскока, преплета, тактови се обогаћују трокорацима са незнатним померадњима десно-лево...“ (Васић 2011: 115), док нпр. у североисточној Србији „...нема много украшавања основног играчког обрасца“ (Исто).

Кинетичка анализа на синтагматском нивоу, у поглављу под називом „Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте *кола*“, подразумева утврђивање релевантних обликотворних принципа са посебним фокусом постављеним на кинетичкој синтакси, у циљу расветљавања кореспондентних односа са музичком компонентом на овом нивоу. У сврси обухватног сагледавања и теоријског интерпретирања вертикалне телесне пулсације, као кључног параметра за остварење иманентне плесне синергије у *колу*, у кинетограмима конкретних плесних реализација, поред метроритмичког обрасца структурално-градивних порета, забележени су и метроритмички обрасци покрета колена и тзв. поцупкивања (које ће бити дефинисано накнадно). Теоријско интерпретирање конкретних начина кинетичког фразирања представља адаптацију методолошких поставки Зорана Божанића (Božanić 2007) које се односе на музику, о чему ће бити речи до краја овог поглавља, у оквиру излагања методолошких и теоријских поставки упоредне анализе кинетичке и музичке компоненте *кола*.

2. Основни принципи музичке анализе

Аналогно кинетичкој компоненти, музичка компонента *кола* анализира се на парадигматском и синтагматском нивоу. Анализи на парадигматском нивоу, у поглављу под називом „Музичко-формалне карактеристике *кола*“, подвргнути су оригинални снимци најзаступљенијих *кола* у актуелној извођачкој пракси, док се у фокусу анализе на синтагматском нивоу (у поглављу „Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте *кола*“) налазе сплетови *кола* изведени у оквиру конкретних плесних реализација.

На основу обухватног аудио-визуелног опсервирања плесног материјала прикупљеног за потребе ове дисертације може се констатовати да су најзаступљенија *кола* у актуелној пракси: „Ужичко коло“, „Гоцино коло“ и „Руменка коло“.¹⁵ Важно је напоменути да „Руменка коло“, као ауторска композиција хармоникаша Бобана Продановића из 1995. године, реферира на мелодију истоименог традиционалног плеса који потиче са простора североисточне и југоисточне Србије, али да се у актуелној плесној пракси ова нумера, по правилу, везује за *коло*. Остале популарне нумере, које се могу сматрати „основним“ музичким репертоаром *кола* су: „Враголанка“,

¹⁵ У циљу јасног диференцирања појединачних музичких нумера од назива појединачних плесова називи оригиналних *кола* ће у оквиру ове дисертације бити писани великим словом и под наводницима.

„Колубарски вез“, „Рамино коло“, „Звонце коло“, „Косачко коло“, „Повођанско коло“, „Мерцедес коло“, „Пантино коло“, „Александрино коло“ и др. Поред наведених нумера, у пракси су врло популарни и својеврсни хибридни сплетови, који настају од појединачних тематских делова издвојених из мање познатих оригиналних кола. Отелотворењем ове „стваралачке“ парадигме може се сматрати хармоникаш Борко Радивојевић, који је на бази сплетова плесне намене изградио имиџ једног од најпопуларнијих инструменталиста на хармоници у Србији у досадашњем току 21. века.¹⁶ Актуелно практиковање *кола* доминантно подразумева комбиновање уског репертоара популарних оригиналних кола и делова сплетова поменутог Радивојевића.

За потребе музичке анализе коришћена је метода дескриптивне нотације, прилагођене за потребе остварења аналитичких циљева. Музичка транскрипција садржи мелодијски запис тзв. прим деонице – од почетка до краја трајања нумере – са забележеним изражајним средствима употребљеним у току извођења и записом хармонске пратње (у виду хармонских шифри позиционираних испод мелодијске деонице). Наведен приступ примењен је на подједнак начин у случају оригиналних аудио снимака и у случају музичких извођења у оквиру конкретних плесних реализација.

Методолошка поставка музичке анализе на парадигматском нивоу преузета је из дипломског рада аутора ове дисертације, „Принципи обликовања музике за игру – на примеру жанра аутохтоног кола у тамбурашкој пракси војвођанских Срба“ (Ранисављевић 2008), са посебним освртом на кинетичке потенцијале музике *кола*. Наведена метода допуњена је системом тоналне класификације музичких нумера, према којем се оне деле на дурска, молска и тзв. мол-дурска кола. С обзиром на то да наведене различите тоналне основе у конкретним плесним реализацијама не остварују директне последице на нивоу кинетичке синтаксе, издвојене најпопуларније музичке нумере анализирани су употребом исте аналитичке методе. Овом методом обухваћени су следећи музички обликотворни принципи: принципи макроформалног и микроформалног обликовања, односно принципи обликовања мелодије (тонских структура, мелодијско-сазвучних компоненти, изражајних средстава – агогике,

¹⁶ Захваљујући развијености информационих технологија и могућности пласирања аудио и видео садржаја путем различитих дигиталних платформи и друштвених мрежа, сплетови Борка Радивојевића редовно доспевају до широког аудиторијума слушалаца и музичара, што је кључни фактор за постизање њихове широке популарности.

артикулације, динамике и орнаментике). Проширење селекције примера, у оквиру анализе на парадигматском нивоу, у виду једног сплета Борка Радивојевића, има за циљ преиспитивање утврђених парадигматских музичких карактеристика *кола* у светлу актуелних стваралачких и извођачких тенденција.

Утврђивањем наведених музичких обликотворних закономерности отвара се могућност успостављања аналогија са парадигматским кинетичким обликотворним принципима. Резултати макроформалне анализе на парадигматском нивоу имају за циљ да допринесу расветљавању феномена плеса, као отелотворењу синкретичког јединства музичког и кинетичког медија људског изражавања. Анализа микроформалног начина обликовања музичког тока аналогна је микроформалној анализи основног обрасца структурално-градивних покрета, и у том смислу овај ниво формалне анализе остварује фундаменталну улогу у интерпретирању потенцијалних музичко-кинетичких корелација. И док је тонална анализа интегрисана у систем макроформалне анализе, у смислу утврђивања конструктивне улоге коју тонални план остварује у процесу макроформалног обликовања, издвајање и анализа метроритмичких образаца подразумева извлачење сублимата микроформалне анализе.

Тонске структуре, у оквиру начина мелодијског обликовања, третирају се двоструко: 1. као део тоналног система, где кореспондирају са процесом формалног обликовања и 2. као отелотворење мелодијског обликовања. Анализа мелодике подразумева утврђивање базичних принципа мелодијског „ткања“, тачније – улоге конкретног мелодијског кретања (секундног, терцног итд.) у процесу остварења кинетичке функционалности плесних мелодија. Разматрања мелодијско-сазвучних компоненти свде се на утврђивање начина функционисања различитих извођачких корпуса у контексту плесне намене музике коју производе, а са издвајањем конкретних појединачних облика појавности у мелодијским, односно хармонским деоницама, којима се доприноси остварењу кинетичког импулса. Музичка изражајна средства (агогика, артикулација, динамика и орнаменти) интерпетирају се као конструктивни чиниоци процеса динамизације музичког, односно плесног тока. Систематизација представљених интегралних музичких карактеристика најпопуларнијих инструменталних нумера *кола* подразумева дефинисање музичких парадигми овог плеса.

Посебан фокус у анализи мелодијске компоненте постављен је на орнаментику, у светлу њене плесне функционалности. Обављени интервјуи са хармоникашима

Љубишом Павковићем (Павковић 2017, 2018, 2019, 2020), који је осим сопственог извођачког стила сведочио и о извођачком стилу Миодрага Тодоровића Крњевца (једног од родоначелника кола као инструменталног жанра), као и са Александром Софронијевићем (2015, 2019, 2020, 2021), репрезентативним представником млађе популације хармоникаша у Србији, од кључног је значаја за разумевање употребе орнамената у колу. У конкретном смислу, анализа употребних орнамената има за циљ расветљавање природе функционалности орнамената у односу на место њихове употребе у мелодијском току.

Музичка анализа на синтагматском нивоу, у поглављу под називом „Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте *кола*“, подразумева утврђивање релевантних обликотворних принципа у светлу плесне функционалности, са посебним фокусом постављеним на музичкој синтакси, а са коначним циљем расветљавања кореспондентних односа са кинетичком компонентом *кола* на овом нивоу. Као и у случају кинетичке анализе, теоријско интерпретирање конкретних начина музичког фразирања има своје утемељење у методолошким поставкама Зорана Божанића (Božanić 2007), о чему ће бити речи у наставку.

3. Основни принципи упоредне анализе кинетичке и музичке компоненте

Метода упоредне анализе кинетичке и музичке компоненте *кола*, као други ниво аналитичког процеса, фундаментална је за суштаствено разумевање семантике овог плеса. Кореспондентни односи између наведених компонената интерпретирају се на парадигматском и синтагматском нивоу. За потребе упоредне анализе, из ширег плесног материјала (138 плесних изведби из 33 регионална центра), издвојено је 8 конкретних плесних реализација из различитих крајева Србије и једно извођење из српске дијаспоре (Мелбурн, Аустралија), у укупном трајању око 73 минута интегралног плесног материјала, који је забележен у нотним записима и кинетограмима у Прилогу 2 и 3. Конкретне појединачне кинетичке реализације, у оквиру узоркованих плесних изведби, селектоване су у односу на критеријуме метроритмичког уобличавања и плесно-кинетичке формацијске аспекте, као што су родна и генерацијска припадност извођача и њихово место у формацији.

Методолошку основу упоредне анализе на парадигматском нивоу чини методолошка поставка Селене Ракочевић из 2011. године (Ракошевић 2011). Овом методом, којом су, како је већ речено, хомологно обухваћене музичка и кинетичка компонента плеса, расветљује се нераскидиво јединство кинетике и њене „музичке пратње“. Интегрални музички параметри су синтетизовани кроз тројни модел: звук-простор-време, а кинетички параметри у тријади: кинетика-простор-време. Употреба наведене методе подразумева анализу свих кореспондентних односа који се остварују између интегралних музичких и кинетичких параметара. Аналитички искорак у односу на досадашња истраживања представљаће могућност компарације кинетичке и музичке форме, захваљујући разрађеном пољу формалног обликовања кинетике у овој дисертацији.

На нераскидиво јединство кинетике и музике у плесу указују многи еминентни научници англоамеричке и руске етномузиколошке школе. Упркос постојању свести о нераскидивом јединству наведених компонената плеса, ова два феномена људског изражавања су – у етномузикологији и етнокореологији, до методолошке поставке Селене Ракочевић – доминантно интерпретирана одвојено (изузимајући донекле етнокореологију у Мађарској). Основни принципи ове поставке су:

- Употреба кинетограма и нотних записа сачињених на основу интегралних снимака плесних извођења, што подразумева записивање целокупног плесног тока (кинетичког и музичког). На овај начин могуће је добити одговоре о фундаменталним односима између покрета и звука.
- Превазилажење разлике у непосредним физичким манифестацијама кинетике и музике, као два у основи различита феномена људског изражавања. У том смислу, структуралне јединице обрасца покрета и мелодијског обрасца постављене су као аналогне.
- Непосредна примена упоредне анализе кинетичких и музичких структура подразумева компаративно разматрање кинетичких и музичких параметара на два нивоа: „општем“ и „посебном“.

а) „Општи ниво“ анализе третира кинетику и музику као плесну реализацију, односно извођење. Кинетика се представља кроз тројни модел *кинетика*¹⁷-*простор-време*, а музика кроз модел *звук-простор-време*. У конкретном смислу, „општи ниво“ анализе доноси информације о начину кинетичког деловања (кораца, покрети руку и др.), врсти музичке пратње (вокална, инструментална, или вокално-инструментална), просторној димензији кинетичке компоненте (плесно-кинетичка формација, начини повезивања извођача и путање кретања), просторној димензији музичке компоненте (плесно-музичка формација у којој свирачи стоје и њихова локација у односу на плесно-кинетичку формацију, односно утврђивање окупираног звучног простора – у смислу да ли се музика изводи соло, или у групи, те да ли је у питању једногласно, или вишегласно извођење). Анализа временске компоненте кинетике и музике на „општем нивоу“, у методолошком смислу је истоветна, а подразумева уочавање основне ритмичке пулсације (слободан/дистрибутиван ритам), као и одређење метра (у дистрибутивном систему);

б) На „посебном нивоу“ упоредне анализе кинетике и музике разматрају се основни обрасци структурално-градивних покрета, односно мелоритмички обрасци, као конкретуми кинетичког, односно музичког деловања кроз које се појединачан плес непосредно идентификује. Аналогно „општем нивоу“, „посебан ниво“ анализе такође се спроводи кроз тројни модел: *корак-простор-време*, а музике кроз модел *мелодија-простор-време*. У конкретном смислу, „посебан ниво“ анализе доноси информације о структурално-градивним покретима (почетној позицији и положају тела играча), мелодији (регистар, апликатура, тонови мелодијског костура, орнаменти, артикулација, динамика), правцима кретања у кинетичком току, односно о врсти мелодијског кретања, метроритмичким обрасцима, темпу и агогици (кинетике и музике заједно). У представљену методу интегрисана је и позната морфолошка анализа кинетике (о којој је већ било речи) и музике, по узору на поставке Драгослава Девића и Димитрија Големовића примењене у бројним радовима посвећеним инструменталној музици (Радиновић 2003: 668-669¹⁸; Големовић 1984а: 56 и 1984б: 9-153; 1985: 83-96; 1987; 1990; 1992б: 120-128; 1993: 55-77).

¹⁷ За потребе ове дисертације, оригинална поставка модела *кинетика-простор-време* биће замењена тријадом *покрет-простор-време*, због јасне термилошке диференцијације појма „кинетика“.

¹⁸ У раду Сање Радиновић под називом „Библиографија, дискографија и филмска остварења проф. др Драгослава Девића“ систематизована је и објављена целокупна библиографија Драгослава Девића.

Употреба представљене методе упоредне анализе на парадигматском нивоу, у оквиру ове дисертације, у складу је са актуелним научним тенденцијама у домаћој етнокорееологији које подразумевају да се упоредна анализа кинетичких и музичких структура користи као теоријска платформа за успостављање вишеструких парадигматских веза у плесу као медију (Ракоћевић 2011: 229).

Упоредна анализа на синтагматском нивоу подразумева тумачење корелативних односа између музичке и кинетичке синтаксе у случају конкретних плесних реализација. За потребе ове анализе, фокусирани су конкретни осмотактни исечци плесног тока, примарно издвојени на основу техничког критеријума целovitости, односно видљивости кинетичке теме. Плесна извођења селектована за упоредну анализу реализована су у оквиру свадбеног весеља, а у највећем броју случајева у средишњем делу ритуала (између свечане вечере и сечења „младеначке торте“). Наведене консуитације одабране су по критеријуму масовности кинетичког извођења, што је омогућило валиднији избор просечних извођења.

С обзиром на то да плесни ток *кола* подразумева паралелно процесуирање кинетичког и музичког садржаја кроз четворотакне фразе и полуфразе, разматрање корелативних односа између начина унутрашњег уређења наведених плесних мисаоних целина чини се кључним за интерпретирање процесуалности плесног тока. Основна карактеристика кинетичког процесуирања *кола* јесте творење четворотактних кинетичких фраза које у структурном смислу одговарају тзв. малој реченици, док се у музичком току, поред осмотактних фраза, које у структурном смислу одговарају тзв. великој реченици, често дешава да осмотактну реченицу творе две фразне целине, односно полуфразе.

Као што је напоменуто, теоријско интерпретирање конкретних начина музичког и, посредно, кинетичког фразирања има своје методолошко утемељење у поставкама Зорана Божанића. У Уводним разматрањима књиге под називом *Музичка фраза* Божанић истиче висинску и временску компоненту као фундаменталне факторе у процесу формирања музичког „фразног догађања“ (Воžанић 2007: 6). Према његовим речима, „...свака фраза је уоквирена почетним и завршним тоном, при чему они имају јасно одређену функцију. Док је први покретач иницијатор фразног догађања, други је, у највећем броју случајева, у функцији смисаоног заокружења насталог збивања“ (Исто: 7). У сврси конкретног терминолошког одређења наведених тонова у фразном току, почетни тон се назива „иницијалис“, а завршни „финалис“ (Исто: 8). Као

најважније место у структури једне музичке фразе, Божанић наводи „кулминис“, односно тон који представља емоционално-смисаони центар и најважнији елемент унутарфразног развоја (Исто). Кретање које доводи до овог тона, односно до мелодијске кулминације назива се „мотус“ (од латинског *motus* – покрет), који, у зависности од ефекта којег остварује у фразном току, може имати „позитиван“ и „негативан“ интензитет. У случају када динамички покрет у фразном моделовању изостаје, „мотус“ има тзв. нулти интензитет (Исто). За потребе спровођења упоредне анализе у овој дисертацији, представљен концепт и појмовна терминологија примењени су и на кинетичко фразирање.

Упоредно сагледавање начина кинетичког и музичког фразирања у оквиру конкретних плесних реализација представља посебан аналитички изазов који има за циљ суштинско разумевање плеса као медија. Упоредна анализа процесуирања кинетичке и музичке синтаксе заснована је на уодношавању истакнутих тачака фразног тока („иницијалиса“, „кулминиса“ и „финалиса“), на основу чега се конкретно закључује о међусобној (не)зависности процеуирања кинетичког и музичког садржаја у оквиру плесног тока *кола*.

Посебан поступак у оквиру упоредне анализе на синтагматском нивоу представља преиспитивање тзв. морфолошких доминанти *кола*, према теоријским разматрањима руског етномузиколога Игора Мацијевског (Игор Мациевский) (Мациевский 2002). С тим у вези, треба поменути и теренска истраживања са партиципирањем аутора у музичком извођењу *кола*, сукцесивно спровођена на територији Срема у току 2011. године и забележена камером (видети видео-документ на флеш меморији). За потребе овог својеврсног истраживачког експеримента коришћена је музичка матрица сачињена у форми сплета најпопуларнијих *кола*. Основни циљ овог истраживачког поступка била је провера реакције плесача на промену типичне мелодике и темпа. Тако су у познате мелодије *кола* спорадично инкорпориране рубато импровизације, са задржавањем ритмизоване хармонске пратње, док су у поједине изведбе инкорпориране појединачне строфе новокомпонованих песама, односно мелодије других плесова (пре свега, *влајне*). Темпо извођења је успораван и убрзаван у значајно широј амплитуди од иманентног *Allegra*. Сви забележени поступци и реакције плесача представљају драгоцен фондус

информација у контексту тумачења резултата упоредне анализе.¹⁹ Применом описане „експерименталне“ истраживачке методе створени су услови за интерпретирање (и)релевантности фундаменталних музичких параметара у контексту плесног извођења, а кључно – мелодике и темпа.

4. Основни принципи контекстуалне анализе

Поред анализе плесног текста, којом се идентификују и дефинишу основне особености *кола*, посебан задатак ове дисертације јесте анализа различитих културно-историјских, друштвено-политичких, односно идеолошких контекста у којима симболичко значење овог плеса, тачније плесног жанра *Коло у три* левитира од свог настанка до данас. Опсервиран плесни материјал дијахронијски је подељен на плесове некадашње (сеоске) праксе (друга половина 19. и прва половина 20. века), забележене у литератури, и на конкретне плесне реализације *кола*, забележене у актуелној (доминантно градској) пракси. На овај начин, актуелна плесна пракса је повезана са сеоском традицијом, у циљу утврђивања механизма редукције жанра *Коло у три* у односу на специфичне културно-историјске прилике друге половине 20. века, односно у 21. веку.

У сврси расветљавања симболичког значења *Кола у три* у дијахронијској перспективи употребљени су доступни подаци о плесном наслеђу Србије, публиковани у оквиру различитих писаних издања. Поред назива плесова (Милан Ђ. Милићевић 1876) и плесних транскрипција различитих аутора, посебно драгоценим су се испоставили етнокоролошки и етнологски наративи и етнокоролошке интерпретације плесних облика појавности, који су у оквиру ове дисертације сврстани у наведени жанр. У том смислу, потребно је посебно издвојити наративе Љубице и Данице Јанковић, Јелене Допуђе, Оливере Младеновић, као и теоријске интерпретације Оливере Васић и Селене Ракочевић. Поред конкретних плесних аспеката, тумачење симболичког значења *кола*, као партикуларног плеса који егзистира у актуелној пракси, подразумевало је и расветљавање ширих контекстуалних оквира у културно-историјској равни, са посебним освртом на процесе тзв. попречних миграција (из села у градове) – према теоријским тумачењима Милине Ивановић Баришић (Ивановић Баришић 2015), као и на процес урбанизације – према Иванки Гинић (Ginić 1971), који

¹⁹ Видео снимци наведених истраживања приложени су на флеш меморији.

су се у току друге половине 20. века одвијали на ширем простору некадашње Југославије.

У контексту формирања тзв. средње друштвене класе у Србији теоријски је делимично реинтерпретиран развој компоноване, односно новокомпоноване народне музике, са методолошким ослоном у етнолошким и етномузиколошким интерпретацијама различитих аутора (Gavarić 1973, Ćolović 1982, Драгићевић Шеших 1994, Ненић 2003, Hofman 2013, Думнић 2016). Аналитички фокус у овом делу рада постављен је на коло, које се тумачи као инструментални облик новокомпоноване музике, у циљу расветљавања семантичког значења истоименог плесног облика појавности.

Процес развоја и/или деградацији кола као инструменталног жанра (од средине 20. века до данас) реконструисан је на основу умрежавања података прикупљених у разговорима и интервјуима са разним ауторима и извођачима, међу којима су се као посебно релевантни издвојили Љубиша Павковић, Александар Софронијевић, Борко Радивојевић и Бобан Продановић. На основу ових података, а узимајући у обзир интегралне текстуалне карактеристике кола и опште контекстуалне аспекте његовог практиковања, у актуелном тренутку су идентификоване нове – рекреиране парадигме „урбаног“, „руралног“ и „националног“.

О симболичком значењу *кола* закључује се на основу извођења овог плеса у конкретним плесним ситуацијама, са методолошким утемељењем у теоријским концептима конситуације, према Мирјани Закић (Закић 2008), и свадбеног ритуала, према Селени Ракочевић (Ракочевић 2015). С обзиром на то да извођење *кола* по правилу подразумева његово измењено понашање у току једног плесног догађаја, концепт конкретне ситуације или конситуације испоставио се кључним за разумевање релативних измена текстуалног садржаја у представљеним оквирима. У том смислу, свадба је издвојена као посебно адекватна плесна прилика за спровођење огледних разматрања условљености плесног текста датим контекстом, у конкретним конситуацијама, а уједно и као еклатантан пример функционалности *кола* у односу на ритуални контекст. У ужем теоријском смислу, појам „ритуалне праксе“ интерпретира се као „формализовано понашање сасвим разуђеног спектра значења који увек гравитирају ка социјалној идентификацији припадника одређене заједнице“ (Rakočević 2015: 84). Примењујући наведену теоријску поставку у оквиру савременог свадбеног ритуала диференцирана су два сукцесивна и надопуњујућа сегмента – ритуал венчања

и ритуал веселја, при чему се *коло* тумачи као конструктивни чинилац ритуалног тока и „експресивни медијум“ кључан за разликовање наведених сегмената (Исто).

За потребе тумачења семантичких вредности овог плеса, у односу на различите плесне конситуације, огледно су опсервирани кључни тренуци свадбеног ритуала, за шта је употребљен огледни теренски материјал забележен на десет свадби организованих на простору Срема (Општина Шид и Сремска Митровица), снимљен од стране аутора дисертације у периоду од 2011. до 2015. године. Узимајући у обзир поменути релативно устаљену динамику свадбене процесуалности и, у том смислу, утврђених релативно униформних начина практиковања на целој територији Србије, наведен огледни материјал третиран је као парадигматски. Овај методолошки приступ заснива се на обухватном увиду у постојећу етнокоролошку литературу у којој су забележене етнографске специфичности свадбеног ритуала у различитим областима Србије у току 20. века, почевши од радова сестара Љубице и Данице Јанковић (Јанковић и Јанковић 1939: 31-43; 1940: 90-92; 1948: 37-55, 1949: 111-118; 1951: 56-58; 1957: 29), затим Оливере Васић (Васић и Големовић 1980: 56-58; Васић 1990: 183-186; 1994: 21-25; 2003; 2004а; 2004б; 2005д) и Селене Ракочевић (Ракочевић 2006: 30-31; 2012а: 521-531; 2012б: 209-222), до појединачних радова различитих аутора (Roganović 2013: 180-195; Радивојевић 2013).

Осим тумачења симболичког значења, у оквиру контекстуалне анализе фокусирано се тумаче и конкретни аспекти културне политике, као и опште манифестације „националног“ и „етничког“ у актуелном практиковању *кола*. Интерпретирање аспеката културне политике подразумева фокусирање веза између друштвених процеса и акција, односно њихово расветљавање на локалном, националном и глобалном нивоу. Ослањајући се на интерпетације деловања јавне културне политике Маше Вукановић (Vukanović 2011) идентификовани су циљеви, актери, инструменти и механизми у чијој синергији је реализован упис *кола* на Репрезентативну листу нематеријалног наслеђа човечанства 2017. године. Општи аспекти „националног“ и „етничког“ кључно се расветљавају у односу на аналитичке категорије „сопства“ и „другости“, по узору на теоријске интерпретације Биљане Милановић (Милановић 2007). С тим у вези, преиспитује се улога *кола* у процесу ремаркирања граница између наведених аналитичких категорија у актуелном тренутку.

III КИНЕТИЧКО-ФОРМАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОЛА

1. Коло у три као кинетички формални тип

Основни критеријум груписања плесова у досадашњим теоријским интерпретацијама *Кола у три* сведен је на опште заједничке кинетичке карактеристике појединачних плесова, и то на осмоактну форму основног обрасца структурално-градивних покрета и иманентну плесно-кинетичку формацију кола (као групе ланчано повезаних извођача). На овај начин, под *Колом у три* је сврстано преко двестотине плесова сличног кинетичког садржаја. С друге стране, конкретни формални аспекти, кључни за формално типолошко диференцирање ове групе плесова у плесном наслеђу, интерпретирани су тек посредно, или у виду појединачних радова мањег формата (Бајић 2005; Бајић 2006). Паушалним третирањем *Кола у три* као „типа игре”, односно „играчког типа” хетерогеност формалних решења унутар ове групе плесова потпуно је занемарена (у контексту варијабилности кинетичког садржаја као његове иманентне карактеристике), или је тумачена без обухватног теоријског експликација кинетичке форме као процеса који се реализује у систему хијерархијски уређених односа.

Концептуализовање методе кинетичке формалне анализе у оквиру ове дисертације треба разумети као вид стварања методолошких оквира за дефинисање кинетичке форме *Кола у три*, са свим варијантним облицима појавности, а потом и њено контекстуализовање кроз концепт плесног жанра, са коначним циљем расветљавања семантике *кола*, као појединачног представника жанра у актуелној пракси. Другим речима, семантичка тумачења *кола* полазе од жанровске припадности овог плеса *Колу у три*, која је одређена дељењем кинетичке форме са осталим представницима наведеног жанра у дијахронијској перспективи. На овај начин, кинетичка форма се теоријски утемељује као фундаментална, непроменљива семантичка вредност плесног жанра, што у методолошком смислу може имати далекосежне импликације у процесима етнокоролошког интерпретирања плесног наслеђа.

Како је већ речено, појам *Коло у три* је у свом изворном облику дефинисан у односу на кинетичку компоненту плеса, са подразумевајућим општим значењем „играчког типа” (Васић 2002а). Потреба за типолошким груписањем плесова у етнокорологији у Србији присутна је од времена првих записивача – Љубице и

Данице Јанковић до данас. У циљу систематизовања хетерогеног плесног репертоара, сестре Јанковић су у појмовну терминологију увеле термин „тип” (читај: тип основног обрасца структурално-градивних покрета). На основу увида у текстуалне делове који доносе описе кинетичких образаца посредно се може закључити да се под „типом“ подразумевао један, по правилу, популаран плес у пракси, чији је кинетички садржај дељен са већим бројем других плесова (различитих мелодија и назива). Тако у *Опител делу* књиге *Народне игре V* сестре Јанковић издвајају чак 151 „тип игре”, у оквиру до тада забележених 257 плесова (Јанковић и Јанковић 1949: 51).

У другој половини 20. века, Оливера Васић кроз своје научно-истраживачко деловање разрађује систем типологизације плесова. Према Васићевој, забележено наслеђе на простору Србије и међу Србима у региону у току 20. века (преко две хиљаде плесова) може се свести на нешто више од двадесет „играчких типова” (Васић 2002а: 157). У питању су: *коло, србијанка, шетња, влаина, мало коло, чачак, старинска влаина, тројанац, руменка, подвоје, бугарка, велико коло, власинка, четворак, осмица* и др. (Исто). Издвајање наведених типова послужило је утемељењу концепта етнокоролошких целина Србије и тзв. играчких дијалеката, 2011. године (видети: Васић 2011).



Мапа: Етнокорелолошке целине Србије (Васић 2001a: 13)

За разлику од Љубице и Данице Јанковић, које наведене типове дефинишу искључиво на нивоу кинетичке компоненте плеса, типологизација традиционалних плесова Оливере Васић подразумева хетерогене критеријуме којима су обухваћени различити параметри кинетичке, али и музичке компоненте плеса, као и антропогеографски фактор. У конкретном смислу, у питању су: дужина основног обрасца корака (читај: структурално-градивних покрета), играчка формација (читај: плесно-кинетичка формација), мелодијска пратња и заступљеност плеса у конкретним етнокоролошким целинама Србије (Васић 2002а: 157). Наведени критеријуми нису наведени експлицитно, нити су представљени као јединствени, односно заједнички за све „типове“, него су примењени селективно (од „типа“ то „типа“).

Индикативно је да су називи појединачних „играчких типова“ Оливере Васић сведени на називе најпопуларнијих плесова у некадашњој пракси, аналогно именовању „типова“ Љубице и Данице Јанковић. Употреба емских термина у поступку етског типологизирања плесног репертоара на представљен начин имплицира заједничку парадигму етнокоролошког деловања сестара Јанковић и Оливере Васић, која се заснивала на записивању традиционалних плесова методом прескриптивне транскрипције у циљу очувања плесног наслеђа (Ракочевић 2013: 65, 71). Овакав закључак потврђује и јединствен куриозитет у вези са логотипом некадашњег Центра за проучавање народних игара Србије (данас ЦИОТИС), којег је осмислила Оливера Васић (оснивач и дугогодишњи руководилац овог струковног удружења), а у којем, по њеном усменом сведочењу – три приказане женске фигуре симболично представљају сестре Јанковић и Васићеву (у средини логотипа). Систематизацију плесног репертоара посредством „типова“, у најширем смислу те речи, треба разумети у светлу наведене парадигме очувања, узимајући у обзир едукативне потенцијале наведених типологизација у процесима трансмисије плесова, односно знања о плесном наслеђу.

Из аспекта формалне анализе, досадашњи видови плесног типологизирања у домаћој етнокорологији испостављају се ирелевантним, јер су формалне карактеристике појединачних плесних облика појавности третиране паушално, без јасног екслицирања кинетичке форме као кључног релевантног критеријума типологизације. Тако, на пример, различити „типови“ сестара Јанковић, или „играчки типови“ Оливере Васић не подразумевају нужно и различиту форму основног обрасца структурално-градивних покрета. У том смислу, посебно је илустративан пример различитих „играчких типова“ који међусобно деле кинетичку форму, нпр. *влаина* и

шетња, старинска влаина и подвоје, односно *бугарка и власинка* (видети: Васић 2002а: 163-177). Другим речима, досадашње типологизације плесног репертоара, у ужем кинетичком смислу, свођене су на систематизовање кинетичких садржаја. Конкретно теоријско интерпретирање тих садржаја, пак, које би подразумевало њихово апстраховање у виду (различитих, или истих) кинетичких форми, а које би тек на тај начин било могуће научно валидно типологизирати, у овим случајевима је изостало. Дефинисањем кинетичке форме превазилази се ниво систематизовања плесова на основу кинетичких садржаја и омогућава теоријско интерпретирање конкретног плесног наслеђа у ширем контексту. Тако у случају *Кола у три* кинетичка форма представља полазну методолошку основу груписања плесова различитог кинетичког садржаја у оквиру истог плесног жанра.

Сходно свему претходно наведеном, наметнула се потреба за увођењем појма *кинетички формални тип* у класификацију традиционалних плесова, посредством којег типологизација кинетичке компоненте плеса као медија остаје искључиво у домену кинетичке форме. За разлику од „играчког типа“, који је појмовно дефинисан у односу на конкретан плес, паушално обједињујући његову кинетичку и музичку компоненту, *кинетички формални тип*, као егзактан појам, подразумева апстраховање искључиво кинетичког материјала. Интерпретирање кинетичке форме на овај начин има за циљ проницање у смисао плеса, аналогно музичкој форми у интерпретацијама Берислава Поповића, садржаним у помињаном делу *Музичка форма или смисао у музици* (Роровић 1998).

Коло у три, као најзаступљенији и најраспрострањенији образац у плесној традицији Срба (Васић 2002а: 95; Ранисављевић, 2011: 557) подразумева испољавање разноврсних кинетичко-формалних *структурних модела*. Као што је речено у поглављу под називом „*Коло у три* као етнокореолошки појам“, у досадашњој етнокореолошкој пракси, на широј територији Србије, региона и окружења, забележено је преко две стотине плесова овог жанра, са ширег простора Србије и региона. Апстраховање овог опсежног корпуса традиционалних плесова, у формалном смислу, подразумева издвајање *структурних модела* на којима су ови плесови засновани. Иманентно формално моделовање сведено на латерално понављање дихотомно организованих кинетичких четворотактних фраза представља кључно заједничко својство свих структурних модела *Кола у три*, које га чини јединственим и

самосвојним у односу на друге кинетичке формалне типове плесног наслеђа Србије и региона.

2. Структурни модели основних образаца структурално-градивних покрета *Кола у три*

Структурни модели основних образаца структурално-градивних покрета *Кола у три* у оквиру ове дисертације интерпретирају се на основу доступних записа из литературе. Без обзира на различиту информативност ових записа, узроковану различитим приступима и перцептивним способностима записивача, употреба методе прескриптивне транскрипције, као доминантне у домаћој етнокореологији (Rakočević 2020: 22), продуковала је релативно униформне записе у фактографском смислу, омогућивши њихово једноставније систематизовање кроз концепт *структурних модела*. Међу изузетно хетерогеним варијантним структурама кинетичког формалног типа *Коло у три* могуће је издвојити неколико доминантних структурних модела, а то су:

1. 1,3+1,3 (заступљеност 57%)
2. 2,2+2,2/2+1+1+2+1+1 (заступљеност 20%)
3. 3,1+3,1 (заступљеност 4%)
4. сложени структурни модели (заступљеност 19%)



Статистички преглед структурних модела кинетичког формалног типа *Коло у три*

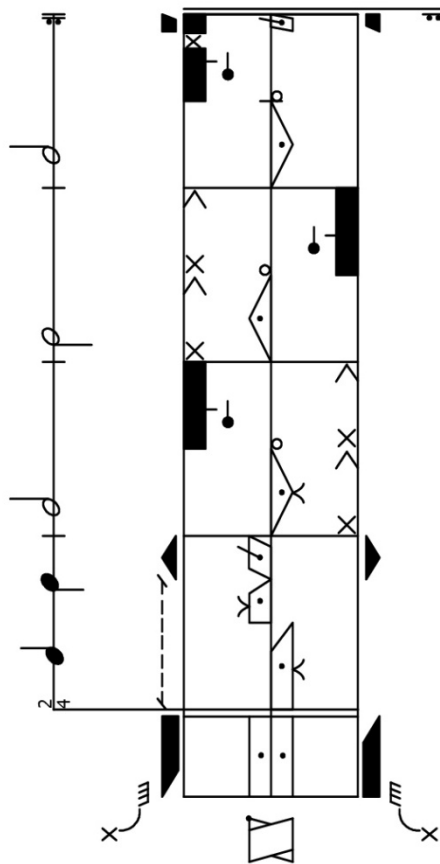
Структурни модел 1,3+1,3

Структурни модел 1,3+1,3 подразумева дихотомну организацију четвортактних фраза, које су засноване на истом – асиметричном фразном композиционом моделу (1,3) који се излаже у оквиру прве фразе и латерално понавља у оквиру друге фразе (примери бр. 1 и 2). На основу увида у целокупан корпус плесова са овим структурним моделом, може се рећи да је иницијални сегмент композиционог модела, који се реализује у првом такту, доминантно најчешће заснован на четвртинском кретању укосо. Осим тога, у овом сегменту често је забележена употреба тзв. поскока, који се најчешће везује за метричку меру $3/8$ и $7/16$. Најпопуларнији представник жанра који се заснива на наведеној метричкој организацији свакако је *Жирино коло*. Занимљиво је да употреба „поскока одозго“ у плесовима парног метра не представља чест случај на нивоу жанра, те да се његова појава у плесовима парног метра готово искључиво везује за најпопуларније плесове – *моравац* и *кукуњеште*. У том смислу, хипотетички се може претпоставити да је висока симболичка вредност „поскока“, који би се без увида у литературу паушално могао сматрати једним од најкарактеристичнијих мотива *Кола у три*, последица идеалтипског униформисања плесног наслеђа до којег је, у ширем обухвату, дошло у другој половини 20. века, а пре свега, у сфери кореографисаног фолклора. У овом процесу, „поскок“ као карактеристичан мотив *Жириног кола*, везао се и за друга два најпопуларнија плеса – *моравац* и *кукуњеште*. На основу података из теренских истраживања спроведених у току 20. века до данас може се закључити да је „поскок“ забележен тек у појединим антропогеографским целинама централне Србије, и то у областима Горњи Качер (Недић 2010), Драгачево (Михаиловић 2008) и Лепеница (Михаиловић 1995). Поред четвртинског кретања укосо и „поскока“, изузетна појава у иницијалном сегменту композиционог модела 1,3 јесте извођење корака на две ноге на месту друге четвртине иницијалног сегмента, које је такође забележено на простору централне Србије.

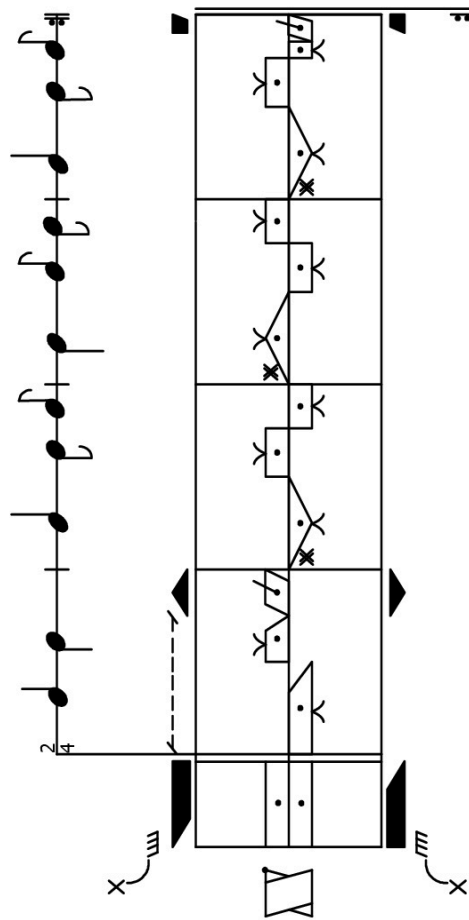
Други сегмент композиционог модела 1,3 по правилу подразумева тротактну синтагматску групу састављену од три мотива (тактови бр. 2, 3 и 4, односно 6, 7, и 8 у латерално поновљеној фрази). Груписање мотива, у овом случају, настаје као последица двоструког латералног понављања основног мотива, изложеног у првом такту синтагматске групе. Најчешће заступљени мотиви у овом – медијалном сегменту композиционог модела јесу тзв. трокорак у месту и корак у трајању половине (често са пратећом гестом тзв. слободне ноге, која додирује тло). Осим наведених мотива, у

овом сегменту се понекад јављају још и „преплет“ и „треперење“, а тек спорадично и скок четвртинског трајања. Важно је напоменути да ритмичка шема првог сегмента углавном не условљава кинетички садржај другог, али се као правилност испоставља да се половинске јединице, када се јаве у оквиру другог сегмента, искључиво надовезују на четвртинско кретање укоса, које се изводи у првом сегменту. Исто тако, мотив „поскока“ у првом сегменту нужно подразумева употребу „трокорака“ у наставку фразе.

Пример бр. 1: *кокоњеште* (Шумадија и Поморавље). Кинетограм: Живојин Миљковић (Ђорђевић 1998: 86).



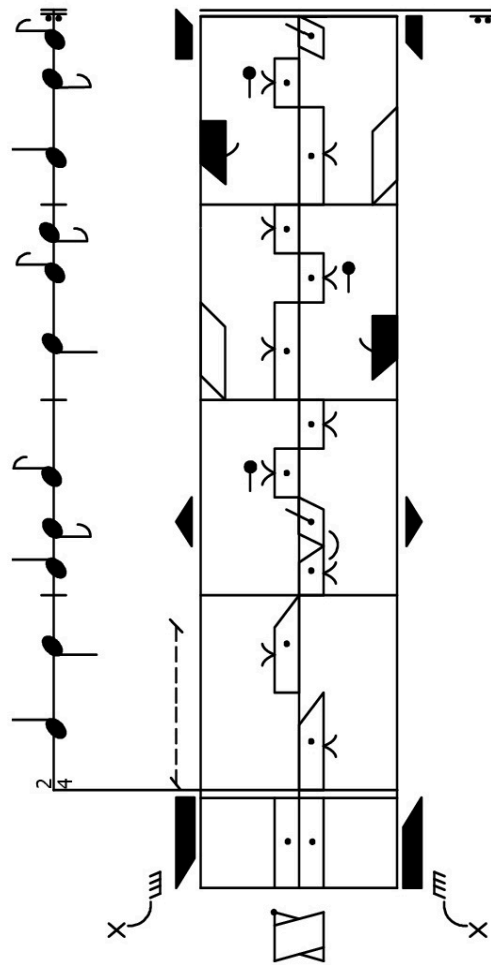
Пример бр. 2: свињарац (Јадар). Кинетограм: Оливера Васић (Васић 1993: 72).



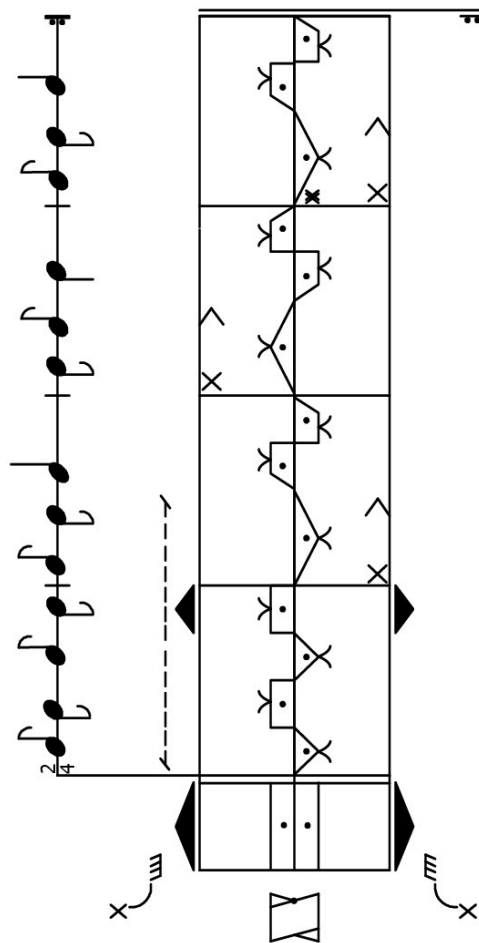
Једна од основних специфичности структурног модела 1,3+1,3 јесте врло често губљење границе између првог и другог сегмента композиционог модела 1,3 (пр. 3 и 4).²⁰ До ове појаве најчешће долази услед продужетка кретања у другом такту, са последицом својеврсног одлагања окрета. Одређење границе између сегмената композиционог модела значајно је отежано у случајевима када се основни образац структурално-градивних покрета изводи без окрета – бочно и, затим, у месту. Наведени примери својеврсног реструктурисања основног композиционог модела (1,3) не остварују значајније последице на кинетичко процесуирање, у виду релативних, или потпуних измена кинетичког садржаја.

²⁰ Овај структурни модел је у статистичком прегледу обележен звездом.

Пример бр. 3: *моравца* (Брус). Кинетограм: Живојин Миљковић (Костић 2002: 28).



Пример бр. 4: на две стране (Качер). Кинетограм: Ивана Недић (Недић 2010: 48).

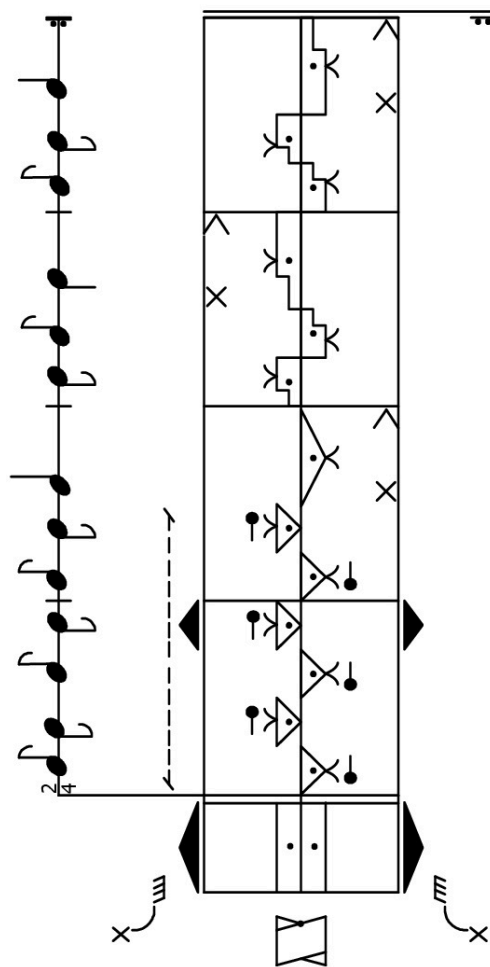


Структурни модел 2,2+2,2

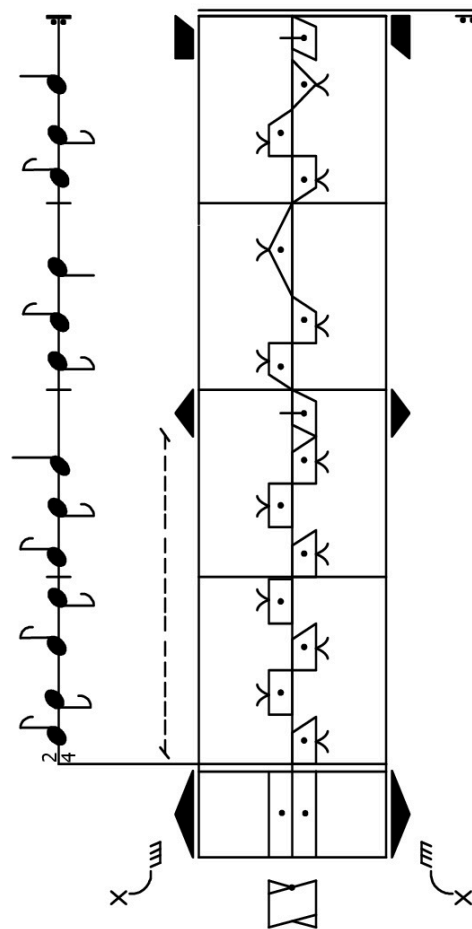
Структурни модел 2,2+2,2 подразумева дихотомну организацију четворотактних кинетичких фразе, које су засноване на истом – симетричном фразном композиционом моделу (2,2), који се излаже у оквиру прве фразе и латерално понавља у оквиру друге фразе (примери бр. 5 и 6). Симетрија на микроформалном нивоу, остварена дељењем композиционог модела на двотактне сегменте, не подразумева и остварење просторне симетрије између њих. Важно је напоменути да се просторна симетрија у случају *Кола* у *три* реализује искључиво у међуфразном односу, што се може сматрати једном од фундаменталних карактеристика кинетичке компоненте овог плесног жанра. Први сегмент композиционог модела 2,2 доминантно је заснован на осминском кретању бочно/косо, или на кретању косо у четвртинским јединицама. Други сегмент композиционог модела (2,2) доноси различите мотиве, који се свде на кинетичку

реализацију у месту. Изразито доминантан мотив у овом сегменту јесте тзв. трокорак у месту, а осим њега се спорадично појављују још „преплет“ и „треперење“, односно варијанте „трокорака“ у месту (напред-назад). Ритмичка шема првог сегмента не условљава кинетички садржај другог, али је приметно да се спорадично присутне четвртинске јединице у другом сегменту искључиво везују за четвртинско кретање косо у првом сегменту.

Пример бр. 5: *шестица* (Срем). Кинетограм: Живојин Миљковић (Костић 2003: 172).



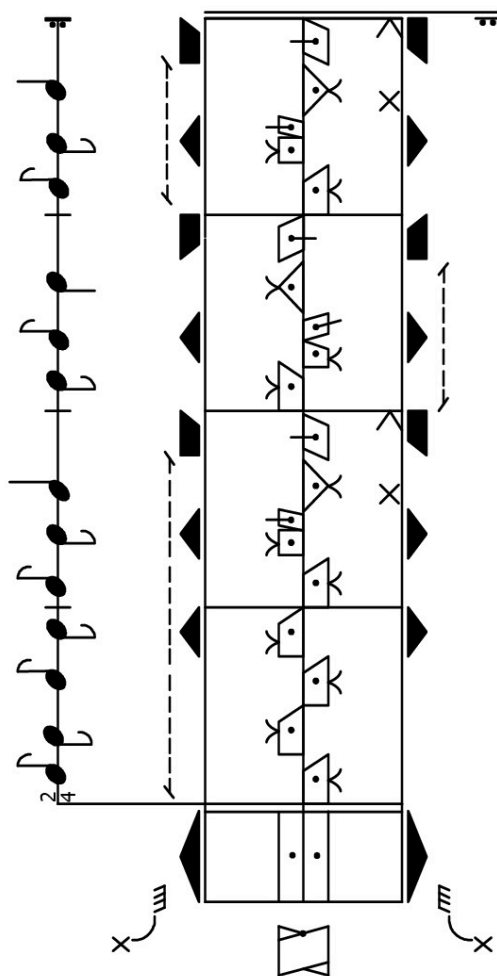
Пример бр. 6: *шестица* (Срем). Кинетограм: Живојин Миљковић (Костић 2003: 172).



У оквиру структурног модела 2,2+2,2 спорадично је заступљена појава дељења другог сегмента композиционог модела – 2+1+1 + 2+1+1 (пр. 7). До дељења сегмента долази увођењем окрета/кретања, уместо извођења у месту у трећем и четвртом, односно седмом и осмом такту основног обрасца структурално-градивних покрета. Ово својеврсно реструктурисање композиционог модела (2,2), настало у циљу динамизације кинетичког тока, нарушава утисак доминантности дихотомије у општем прегледу структурних модела *Кола у три*. Ипак, самосталност издвојених једнотактних јединица у трећем/четвртом и седмом/осмом такту суштински је упитна. Очигледна мотивска комплементарност, остварена као последица латералног понављања мотива на овим местима, релативизује утисак њиховог микроформалног раздвајања. Динамизација кинетичког тока, настала увођењем окрета, као контрастног елемента између два латерално постављена мотива, доприноси њиховом спајању, пре него раздвајању. Примери засновани на овој структури основног обрасца структурално-

градивних покрета имају униформан кинетички садржај, иако су забележени на широком географском простору, тако да се може закључити да ова појава није антропогеографски, или регионално условљена.²¹

Пример бр. 7: *шестица* (Срем). Кинетограм: Живојин Миљковић (Костић 2003: 172).



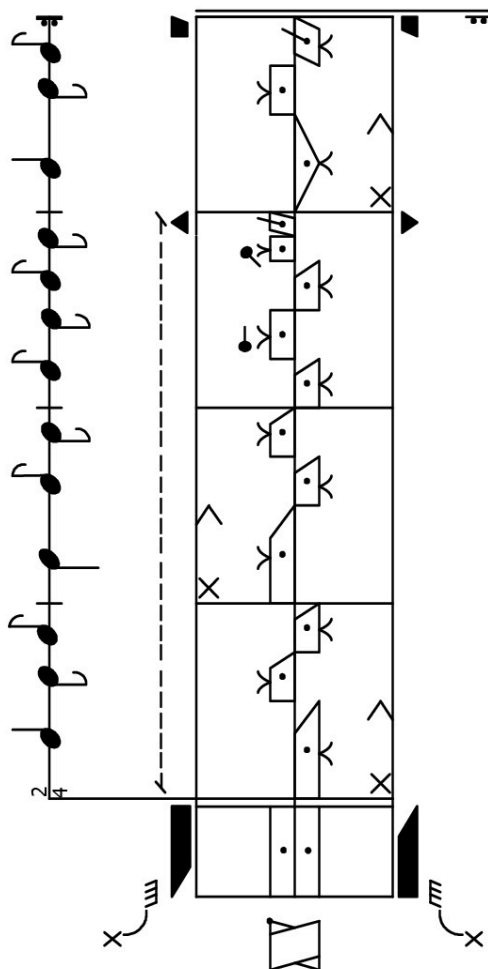
²¹ Према досадашњим истраживањима, подручја у којима су забележени плесови са овом структуром основног обрасца структурално-градивних покрета су: северни Банат, Срем, Заглавак, Тимок, Буцак, Левач, Груза, Топлица и околина Ниша.

Структурни модел 3,1+3,1

Структурни модел 3,1+3,1 подразумева дихотомну организацију четворотактних фраза, које су засноване на истом – асиметричном фразном композиционом моделу (3,1), који се излаже у оквиру прве фразе и латерално понавља у оквиру друге фразе (пример бр. 8). Плесови засновани на овој структури основног обрасца структурално-градивних покрета представљају реткост, али имплицирају разграновање плесног жанра на нивоу кинетичке компоненте и „приближавање“ другим формалним типовима. Структурни модел 3,1+3,1 се везује за готово униформан кинетички садржај, што може бити условљено његовом доминантом заступљеношћу на уском географском простору југоисточне Србије, тачније у подручјима Лесковачке Мораве (видети: Ђорђевић 1999) и Пчиње (видети: Вујчин и Рогановић 2002). У том смислу, његова појава у плесној традицији северозападне Србије (Ваљевска Колубара, видети: *шестица* друга верзија, Васић 1984а: 163) и Семберије (видети: *коло преко ноге*, Поповић 1998: 90) посебно је интригантна.

На простору југоисточне Србије, први сегмент композиционог модела 3,1 готово по правилу се заснива на двоструком понављању „трокорака“ и осминском кретању укосом у трећем такту синтагматске групе. Употреба „поскока“ у овом сегменту, на простору југоисточне Србије, може се сматрати изузетком, док је у Семберији једини плес који је забележен са структуром основног обрасца структурално-градивних покрета 3,1+3,1 *коло преко ноге* (Поповић 1998: 90) у којем је заступљен мотив „поскока“. За разлику од других композиционих модела иманентних *Колу у три*, синтагматска група се у овом случају формира у оквиру првог (тротактног) сегмента. Други сегмент је, по правилу, заснован на једном – једнотактном мотиву, и то доминантно на „трокораку“ и, изузетно, на мотиву „треперења“.

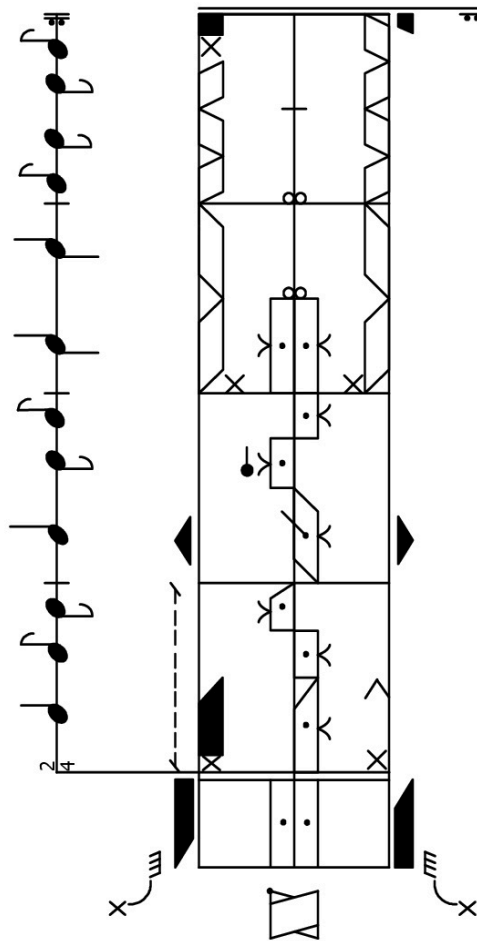
Пример бр. 8: *шестица* (Пчиња). Кинетограм: Гордана Рогановић (Вујчин и Рогановић 2002: 60).



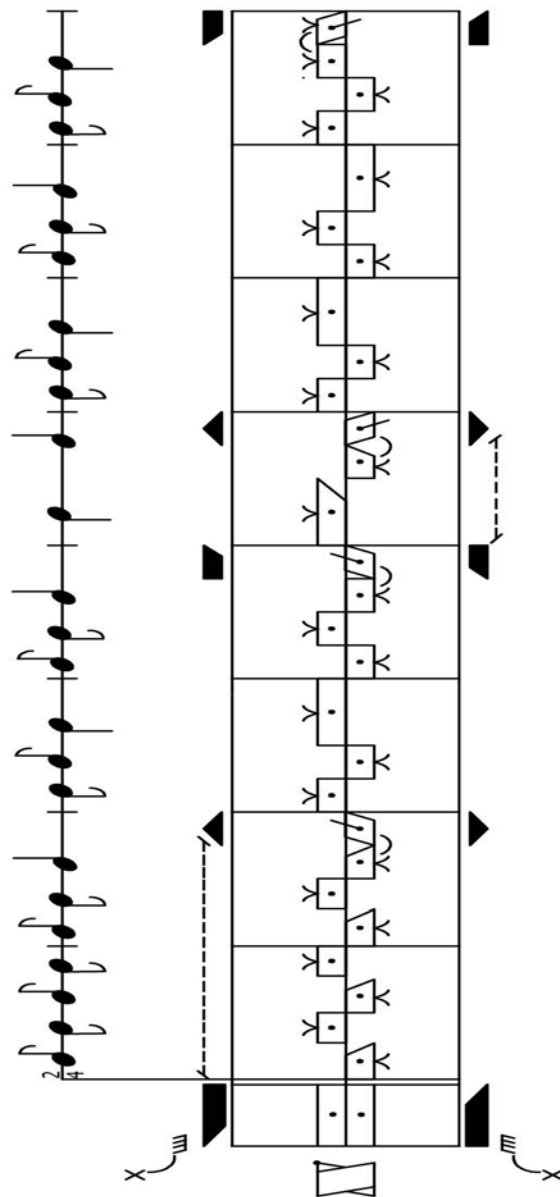
Сложени структурни модели

Сложени структурни модели (примери бр. 9 и 10) подразумевају дихотомну, или трихотомну организацију четворотактних фраза. Фразе једног плеса могу бити засноване на једном, или на два различита композициона модела. Примери чије фразе подразумевају употребу истих композиционих модела не разликују се значајније од других структурних модела *Кола у три* на макроформалном нивоу. Примери чије су фразе засноване на различитим композиционим моделима представљају својеврсне хибридне облике и, свакако, сведоче о изванредној инвентивности извођача у некадашњој сеоској пракси.

Пример бр. 9: на две стране (Горњи Качер). Кинетограм: Ивана Недић (Недић 2010: 41).



Пример бр. 10: *наприкаш* (Заглавак и Тимок). Кинетограм: Оливера Васић (Васић 2008: 102).



Сложени структурни модели доминантно су забележени на простору централне Србије, што се може довести у везу са хипотезом о централној Србији као матичном подручју *Кола у три* (Ракочевећ: 2002; Бајић 2006; Ранисављевић: 2011; Васић 2012). Чињеница је, пак, да су плесови засновани на сложеним структурним моделима, осим на простору централне Србије, забележени и на ширем простору југоисточне Србије, Баната, Поморишја, као и у околини Сарајева, где се свакако могу сматрати изузетцима.

Појава реструктурисања фразног нивоа у корист трихотомије представља последицу рада са широким фондусом кинетичких мотива. Разноврсни мотиви се комбинују на најразличитије начине, услед чега хетерогеност композиционих решења, на фразном нивоу, постаје непрегледна. Управо је на основу структурне организације кинетичких фраза *Кола у три* – од дихотомије до трихотомије – могуће диференцирати плесне дијалекте на ширем простору некадашње Југославије, а слични подухвати, у том смислу, већ су спорадично спровођени у домаћој етнокорологији (Бајић 2006; Ранисављевић 2012).

На основу представљених сумарних карактеристика структурних модела *Кола у три* потврђује се да је кључна парадигматска формална особеност ове групе плесова заснованост основног обрасца структурално-градивних покрета на две четвротактне фразе, при чему се у већини примера друга фраза понавља латерално – $A \ A'$. Дихотомност фразног нивоа, која подразумева постојање два самосвојна фразна сегмента (нпр. $A = 1,3$), такође се може сматрати доминантним карактеристиком (микро)формалног обликовања. Наведене парадигматске карактеристике ређе су заступљене у групи тзв. сложених структурних модела, јер се сложеност ових модела огледа управо у одступањима од типичних формалних образаца.

Појава груписања мотива у синтагматске групе, на нивоу жанра, доминантно се везује за дихотомне структуре и, по правилу, представља последицу једноструког, или двоструког латералног мотивског понављања. Синтагматске групе се углавном формирају у другом сегменту фразног тока. Први (иницијални) сегмент најчешће је заснован на једном мотивском садржају, који може бити изложен у оквиру једног, или два такта (у зависности од врсте заступљеног композиционог модела). Разлика у трајању наведених сегмената јесте последица конкретне идеје кинеритмичко-просторног моделовања.

На основу обухватног сагледавања структурних модела узоркованих из некадашњег осебујног репертоара, може се рећи да је кинеритмичко-просторно моделовање *Кола у три* засновано на смени кретања и дистрибуирања покрета у месту. Кретање је, по правилу, заступљено у првом (иницијалном) сегменту фразног тока и углавном се реализује у оквиру једног – једнотактног, или двотактног мотива, тако да завршетак кретања уједно представља и границу мотива, односно иницијалног сегмента. Извођење у месту је, по правилу, заступљено у другом сегменту фразног тока и углавном је засновано на принципу латералног понављања једнотактног мотива,

услед чега долази до мотивског груписања у оквиру двотактне, или тротактне синтагматске групе.

И поред изузетне хетерогености структурних модела, јасна – „кристалинска“ форма може се сматрати фундаменталном карактеристиком кинетичке компоненте *Кола у три* (Ранисављевић 2014а: 430). Оваква форма представља манифестацију утврђених општих – заједничких принципа формалног обликовања, који су се у широком ареалу распрострањавања овог жанра доследно примењивали. Истовремено, евидентирана хетерогеност структурних модела превасходна је последица изузетних садржајних потенцијала појединачних плесова. Комбиновање специфичних мотива у оквиру самосвојних композиционих модела, који се затим латерално понављају/комбинују, креирајући у међусобној корелацији разноврсне структурне моделе, указује на комплексан, хијерархијски устројен систем кинетичког формалног обликовања, који плесни жанр *Коло у три* чини јединственим и препознатљивим у пракси до данас.

3. Парадигматске кинетичке карактеристике *кола* у актуелној пракси

Разматрање парадигматских кинетичких карактеристика *кола* у актуелној пракси подразумева анализу кинетичке компоненте издвојене из конкретних плесних реализација. У циљу стварања услова за валидно закључивање, за потребе аналитичког опсервирања издвојени су појединачни случајеви извођења *кола* са ширег простора Србије. Интенција аутора јесте да се из изузетно обимног плесног материјала, селектованог за различите намене у оквиру ове дисертације, издвоје извођења из различитих крајева Србије, у сврси постизања оптималне географске покривености ареала распрострањавања фокусираног плеса.

3.1. „Општи ниво анализе“

Основни кинетички фондус основног обрасца покрета

Коло као партикуларни плес подразумева кинетичку реализацију ногама као своју иманентну карактеристику, која се не огледа само у виду конкретних корака и покрета ногу различитих врста, него и у виду разних неконтролисаних,

неартикулисаних покрета које, по правилу, изводе мање вешти плесачи у намери да оставе утисак посебног кинетичког ангажовања. Према речима Селене Ракочевић, „доминантна одлика традиционалних плесова Балкана (Јанковић 1949: 5-44; Младеновић 1973; Liebman 1992: 8-9), југоисточног дела Европе (Martin i Pesovar 1963: 299; Giurghescu and Bloland 1995: 90-93), као и свих кружних плесова ланчано повезаних играча (Торп 1990: 69), јесте то да основни кинетички фондус којим се тело дистрибуира у времену и простору, а што представља срж играчког процеса, чине покрети ногу” (Ракошевић 2011: 67), што се потврђује и у случају *кола*.

Кинетичко извођење овог плеса подразумева доминантно мировање осталих делова тела. На овај начин се стиче утисак међусобне уједначености извођача у склопу формације, којој додатно доприноси тзв. принцип клатна, односно релативно симетричан прелазак простора по кружној путањи кретања. Појединачни примери гестикулисања рукама и главом, повијање торза, скакање на једној ноzi, или чешће на обе ноге и др. могу се сматрати изузецима у конкретним плесним реализацијама – на нивоу једне формације, односно једног извођења – али свакако не и изузецима у пракси. Наиме, поједини учесници у колу, а по правилу невешти плесачи, у току извођења често карикирају плесну кинетику у виду атипичних и пренаглашених покрета, чиме теже да истакну своје добро расположење и дају специфичан допринос весељу, уједно прикривајући своју извођачку невештост.

Плесно-кинетичка формација (геометријски облик, број извођача, начини повезивања извођача, путање кретања, генерацијска и родна припадност извођача)

а) Геометријски облик

Иманентна карактеристика *кола* јесте плесно-кинетичка формација кола. Ова формација је састављена од неодређеног броја плесача (најмање четири), који изводе плес у геометријском облику круга, или (као у случају *кола*) полукруга и међусобно су ланчано повезани (енгл.: *chain dance*). Према Селени Ракочевић, кружна формација представља основну структуралну карактеристику свих плесова у колу (Ракошевић 2011: 68). Интерпретирајући плесно наслеђе Срба у Банату, Ракочевићка везује геометријски облик круга за тзв. аутохтоне банатске плесове, а пре свега за *велико коло*, доводећи у везу губљење овог плеса, као и губљење тзв. затвореног кола из

праксе са експанзијом тзв. србијанских плесова у овом делу Војводине у току 20. века. Другим речима, „отворено коло“ се може сматрати иманентном карактеристиком плесова са подручја централне Србије (Исто: 69),²² а посредно и *кола*, чија формација у актуелној пракси по правилу подразумева геометријски облик полукруга. Прихваћеност *кола* на ширем простору Србије треба разумети управо у светлу пређашње заступљености формације *кола* у плесној традицији – нпр. на територијама западне (Васић 2005б: 72), југоисточне (Васић 2005в: 144), односно североисточне Србије (Васић 2005г: 315), која је извесно била и основни предуслов опстанка овог плеса у пракси до данас.

Геометријски облик полукруга, у случају *кола*, односно „отворено коло“ подразумева честа алтернирања у виду тзв. вијугавог *кола*. Ова појава директно је везана за релативне измене кружне путање кретања које се свде на вијугаво кретање извођачког кадра у оквиру једне плесно-кинетичке формације, што подразумева својеврсно осциловање око замишљене кружне путање кретања у процесу њеног преласка. Поред тога, једна од основних формацијских карактеристика *кола* јесте мултиплицирање формација, које подразумева формирање неколико одвојених „отворених *кола*“ у току једног извођења. Наведене појаве алтернирања и формацијског мултиплицирања углавном се реализују у приватним затвореним просторима и узроковане су физичким, односно просторним фактором (Ranisavljević 2014б: 155).

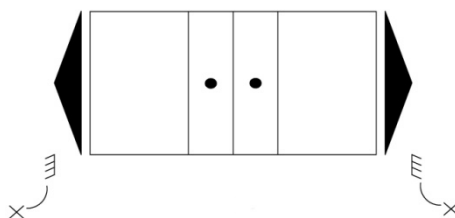
б) Број извођача и начини повезивања

Број плесача у плесно-кинетичкој формацији *кола* по правилу је неодређен. Конкретне плесне прилике одређују број учесника у извођењу, па се тако у актуелној пракси најмасовније реализације везују за свадбе и игранке које се организују поводом сеоских и градских слава, као и разне масовне културне манифестације (попут Сабора трубача у Гучи и сл.). Захваљујући слободи приступања формацији, односно њеном напуштању, *коло* може бројати на десетине и стотине извођача, у зависности од масовности плесне прилике. Ова особеност утемељена је у високом степену друштвене функционалности „отвореног *кола*“, као иманентне формације, која је у плесној

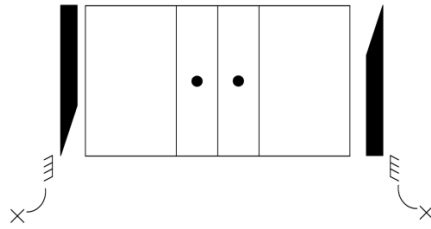
²² „Отворено коло“ као типичну формацију некадашње плесне традиције централне Србије констатовали су и Десанка Ђорђевић (Ђорђевић 1988: 195) и Оливера Васић (Васић 2005а: 7).

традицији опстала са превасходном улогом окупљања и мотивисања заједнице на самоодржање, пре него као формацијски „медијум за издвајање вештих плесача“. Управо се на овом – семантичком нивоу остварује кључна разлика између „отвореног“ и „затвореног кола“ (које се у етнокорологији тумачи као строжији формацијски систем заснован на друштвеној једнакости учесника) (Младеновић 1973: 111). У зависности од региона у којој је „затворено коло“ егзистирало у пракси, друштвена једнакост се, у кинетичком смислу, могла изражавати двојачко – кроз уједначене покрете извођачког кадра (Исто), или кроз учешће искључиво вештих плесача (Фелфелди 2003: 47), који су кроз ову формацију изражавали својеврсну супдруштвену самосвојност на нивоу локалне заједнице. За разлику од овог формацијског система, „отворено коло“ подразумева флексибилне критеријуме „квалитета“ кинетичке реализације, што за последицу има изузетно висок степен партиципирања друштвене заједнице у плесању у овој формацији. Тако се учешћем готово целокупне заједнице у кинетичкој реализацији *кола*, у конкретним плесним ситуацијама, потврђује његова социјална, а у појединим случајевима и ритуална функционалност, као, на пример, у случају свадбе, о чему ће бити речи у оквиру контекстуалне анализе.

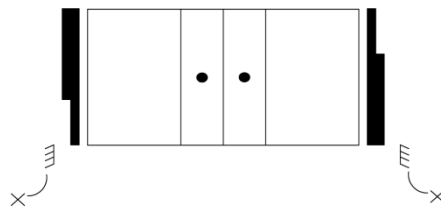
Повезивање плесача у току кинетичког извођења по правилу се реализује држањем за руке спуштене низ тело. Почетни положај тела на почетку излагања, односно репетирања појединачног основног обрасца структурално-градивних покрета може се реализовати на три начина, и то: у почетној позицији у којој тело извођача стоји фронтално постављено ка центру формације, у почетној позицији у којој је тело окренуто косо десно ка центру формације и у почетној позицији у којој је леви бок извођача окренут десно ка центру формације.



Држање за руке спуштене низ тело
у почетној позицији у којој тело извођача
стоји фронтално постављено ка центру формације



Држање за руке спуштене низ тело
у почетној позицији у којој је тело окренуто косо десно ка центру формације



Држање за руке спуштене низ тело
у почетној позицији у којој је леви бок извођача окренут десно ка центру формације

Посебан куриозитет у актуелној пракси представља повезивање извођача „под руку”. Овакво уланчавање директно је генерацијски и родно условљено, а реализује се двојако – у извођењима млађих мушкараца и/или старијих припадница женског рода. У оба случаја, ради се о мањем броју појединаца. Мушкарци су, по правилу, груписани на почетку кола (укључујући „коловођу“), док се женски род на представљен начин повезује углавном у средини формације. Куриозитет везан за мушки извођачки кадар представља сродна појава повезивања мушкараца држањем за рамена, која егзистира као специфичан извођачки манир у актуелној пракси источне Херцеговине, тачније у локалној верзији *кола* на том подручју (Ранисављевић 2014в). У оба случаја – како у случају држања под руку, тако и у случају повезивања за рамена, плесаче на почетку формације одликује изузетна извођачка спретност.

За разлику од наведеног манира заступљеног на простору источне Херцеговине, у који је на својеврстан начин уписан снажан интензитет патријархалног уређења локалне заједнице, повезивање мушкараца држањем под руку, у актуелном пратиковању *кола* у Србији, не може се сматрати редовном појавом, него га је потребно разумети као вид репрезентабилног понашања ретких вештих извођача. Држање под руку има своје утемељење у некадашњој сеоској пракси централне Србије, у којој се кључно везивао за родбинске односе (Васић 2005а: 7). Опстанак ове појаве у

пракси до данашњих дана имлицира процес хибридизовања његовог значења, које у актуелном тренутку подразумева конструисање фамилијарних односа између плесача који се не налазе у крвном сродству, а све у циљу отелотворења идеје јединства.

Једна од основних карактеристика *кола* јесте постојаност плесно-кинетичке формације, без алтернативних издвајања извођача у „соло“ формацију и сл. Оваква формацијска доследност има значење иманентног својства, посебно ако се у обзир узме чињеница о постојању другачијих облика појавности у пракси – на пример, у *чочеку* из Новог Пазара (Ранисављевић 2014г: 69), или у верзији *кола* из источне Херцеговине (Ранисављевић 2014в) солистичка издвајања представљају извођачки манир. У том смислу, постојаност ланчане повезаности извођача, иманентна *колу* у Србији, представља једну од његових фундаменталних карактеристика, која имплицира надмоћ колективног над индивидуалним.

в) Путање кретања

На нивоу обрасца структурално-градивних покрета путања кретања *кола* доминантно се реализује као кружна и припада типу „клатна“. „Клатно“ се у случају овог плеса отелотворује кроз латералан међуфразни однос, при чему се прелазак простора остварује у првом и петом такту осмотактне кинетичке теме (у првој фрази за десном руком, а у другој фрази за левом руком), док се други, трећи и четврти, односно шести, седми и осми такт изводе у месту. Путања кретања и врста, односно дужина појединачних корака међусобно су условљени, као фундаментални структурални параметри кинетичког обрасца (Ракочевић 2011: 78). У вези са тим, реализовање корака у месту у медијалним фразним сегментима често има елементе минималног латералног преласка простора, али се због сведене дужине корака (апроксимативно до 10 цм) не евидентирају у кинетограму као реализација поменутог „клатна“.²³ Извођење у месту у *колу* подразумева излагање „трокорака“, а потом његово двоструко понављање са минималним преласком простора у првом кораку мотива, које се из аспекта путање кретања тумачи као „извођење у месту“.

Једна од основних иманентних карактеристика *кола* у актуелној пракси јесте релативно велика амплитуда „клатна“ приликом преласка простора по замишљеној

²³ Овакву појаву региструје и Селена Ракочевић у случају аутохтоних банатских *кола*, са сукцесивним поретком тзв. бочних корака (Исто: 77-78).

кружници, која се обликује на нивоу Тотуса, у току сукцесивног преласка простора у десну страну. Вијугава путања кретања, иманентна масовнијим извођењима, односно извођењима у ограниченом физичком простору, такође подразумева отелотворење „клатна“, као основног вида третирања простора у *колу*.

Значајно већи прелазак простора у десну страну, на нивоу Тотуса, подразумева да први извођач у колу обилази замишљену кружницу и преласком кружне путање кретања долази до тачке са које је „повео коло“. Из физичких разлога, ова појава се много чешће среће у случајевима мање бројног извођачког кадра и сведеног физичког простора. На основу перманентног преласка простора у десну страну може се закључити да су кораци у десну страну дужи, и то они који се реализују у иницијалном сегменту прве фразе основног обрасца покрета.

Важно је напоменути да *коло* на нивоу путање кретања кореспондира са плесним жанром *Коло у три*. Различити структурни модели *Кола у три*, као кинетичког формалног типа, представљени у првом делу овог поглавља, подразумевају тек релативно различите реализације на нивоу путање кретање, као отелотворења унутарфразних збивања, док се принцип „клатна“, заступљен у међуфразном односу, може сматрати иманентним формалним својством ове групе плесова.

г) Генерацијска и родна припадност извођача

Како је већ напоменуто, *коло* као плес изузетног степена партиципативности подразумева потпуно флексибилне генерацијске и родне критеријуме структурисања извођачког кадра. У конкретном смислу, овај плес изводе припадници свих генерација – од деце предшколског и школског узраста, преко адолесцената и тинејџера, до пунолетних младих особа и оних средње старосне доби, и, напослетку, представника најстарије генерације. Евентуалне правилности у односу на генерацијску и родну припадност могу се уочити на нивоу груписања припадника исте генерације, односно рода. Тако се најчешће дешава да се у првом делу плесно-кинетичке формације (почевши од „коловође“) позиционирају пунолетни извођачи млађе и средње старосне доби, у средини – представници најстарије популације, а у последњем делу – деца. Често се дешава да у последњем делу кола учешће узимају представници најстарије доби, који уједно представљају и својеврсну друштвену подршку деци која се у директном партиципиру уче извођењу *кола*.

Тзв. мешовито коло (формација ланчано повезаних мушких и женских извођача), са доминантном повезаношћу плесача за руке спуштене низ тело, може се сматрати иманентном карактеристиком овог плеса, посредством које се остварује фундаментална кореспонденција са сеоском плесном традицијом централне Србије. Посебан индикатор ове спреге представља појава „коловође“, који у случају *кола* најчешће испољава препознатљиве облике репрезентабилног понашања, својствене традицији наведеног подручја.²⁴

Кинетичка временска димензија

Временска димензија основних образаца структурално-градивних покрета на „општем нивоу“ анализе кинетичких структура подразумева два параметра, и то ритам и метар (Rakošević 2011: 80). *Коло у три*, односно *коло* као појединачан плес подразумевају дистрибутивну организацију ритмичке пулсације. Основна метричка карактеристика целокупног плесног жанра јесте дводелна мера, уз изузетак равномерног троделног метра (3/8) и „аксака“ дактилоидног облика (3+2+2), чији је најраспрострањенији представник у некадашњој сеоској плесној пракси било *Жирино коло* (*дамбаско коло*, *врањанка* и други слични плесови). *Коло* као појединачан представник жанра у актуелној пракси подразумева дводелну метричку организацију, односно плесну реализацију у 2/4 такту.

3.2. „Посебан ниво“ анализе

Почетна позиција и положај тела

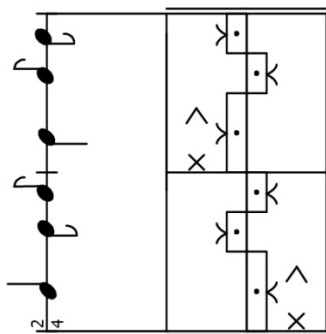
Како је већ предочено у оквиру инваријантних записа повезивања плесача, почетне позиције за извођење *кола* подразумевају три основна вида, од којих су две доминантне, и то: позиција у којој је тело постављено фронтално ка центру формације и позиција у којој тело окренуто косо десно ка центру формације. Испостављање левог

²⁴ Тумачење формацијских аспеката на представљен начин има за циљ потенцијално уодношавање овог облика појавности са другим праксама извођења *кола* у окружењу. На пример, познато је да у пракси тзв. Старе Херцеговине (источна Херцеговина, северозападна Црна Гора и околина Пријепоља у Србији) егзистира појава родног одвајања извођача, са помињаним специфичним повезивањем мушкараца на почетку формације (за рамена) и спорадичним солистичким издвајањем „коловође“. О *колу* у плесној пракси тзв. Старе Херцеговине видети више у: Ranisavljević 2014в.

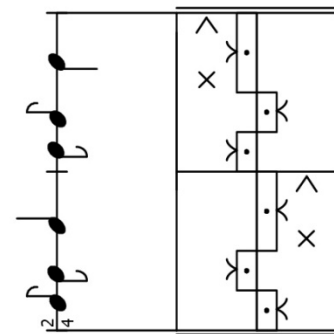
бока извођача ка центру формације ретко се среће у пракси, а својствено је посебно вештим плесачима. Ова позиција се појављује спорадично у кинетичком току, и то у тренуцима посебног надахнућа, на почецима фразе основног обрасца покрета.

Кинетички мотиви, врсте и дужина структурално-градивних покрета, са диференцирањем мушког и женског кинетичког фундуса

Одлике корака и гести, као структурално-градивних покрета *кола*, до сада нису биле предмет фокусираних етнокореолошких истраживања. У раду Оливере Васић и Здравка Ранисављевића под називом *The Specificities of Labanotation of Typical Motifs of Serbian Traditional Dances* (Vasić and Ranisavljević 2012) посредно се дефинишу мотиви који су, кључно, иманентни *Колу у три* као плесном жанру. У том смислу, идвајају се „основни трокорак“, „преплет“, „варалица-преплет“ и „поскок одозго“ (Исто: 48-49).

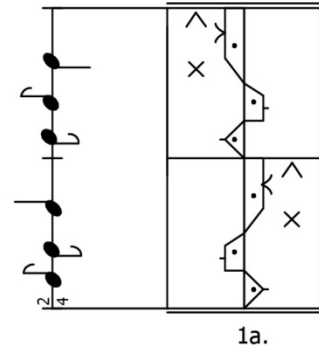
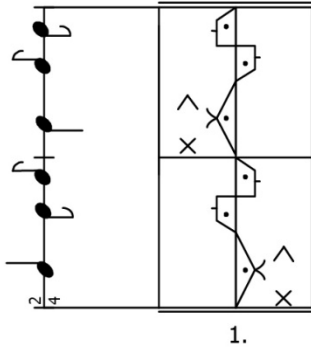


1.

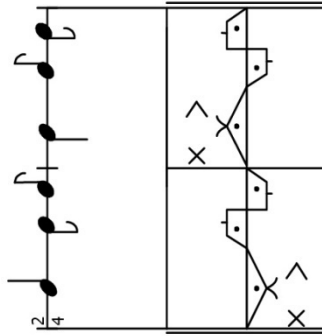


1a.

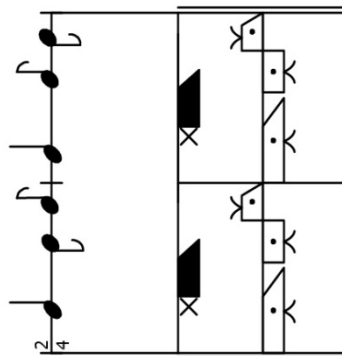
Кинетограми: „основни трокорак“ (Vasić and Ranisavljević 2012: 47)



Кинетограми: „преплет“ (Vasić and Ranisavljević 2012: 48)



Кинетограм: „варалица-преплет“ (Vasić and Ranisavljević 2012: 48)



Кинетограм: „поскок одозго“ (Vasić and Ranisavljević 2012: 49)

Од других етнокоролошких интерпретација у којима се (директно, или индиректно у вези са *колом*) фокусирају кинетички мотиви, свакако је потребно поменути тумачење Селене Ракочевић, која у примерима *Жирино коло* и *ужичко коло* (односно *коло*) у плесној традицији Срба у Банату издваја управо „преплет“ и „поскок одозго“, сматрајући их типичним мотивима и, уједно, маркерима плесне традиције централне Србије у оквиру банатског плесног наслеђа (Rakočević 2011: 86).

„Преplet“ у терминолошком смислу подразумева вербализацију односа између другог и трећег корака у мотиву, а „варалица-преplet“ верзију „преплета“ у којој се сличан однос успоставља између последњег корака првог и првог корака другог мотива у низу (Vasić and Ranisavljević 2012: 48). Важно је напоменути да се у оба случаја ради о варијантном облику тзв. основног трокорака (Исто). Наведени мотиви (рачунајући и „основни трокорак“) појављују се у кинетичком току након преласка простора у првом, односно петом такту основног обрасца покрета, док се тзв. поскок одозго јавља у иницијалним фразним сегментима.

Најзаступљенији мотив у случају *кола*, као појединачног представника жанра у актуелној пракси, јесте „основни трокорак“, док се „преplet“ и „варалица-преplet“ појављују у извођењима посебно даровитих и/или едукованих појединаца. На основу обухватног увида у кинетички материјал селектован за потребе ове дисертације, може се рећи да је појава „преплета“ и „варалице-преплета“ релативно ретка у пракси и да, у случају када се јави, за последицу има упечатљиво истицање појединца у окружењу просечно вештих извођача. С друге стране, поменути „поскок одозго“ појављује се релативно често, и то доминантно у извођењу женске популације млађе и средње старосне доби. Реализацију овог мотива треба разумети као манифестацију ангажованог извођења, без претензија истицању извођачког умећа. Могућ разлог за велику заступљеност „поскока одозго“ у пракси треба тражити и у одевном фактору, који уједно представља и део ширих контекстуалних оквира. Наиме, због доминантног извођења *кола* у свечаним приликама, уобичајено елегантан начин одевања за ове прилике, у случају припадница женског рода, доминантно подразумева обућу са високим потпетицама, која отежава прелазак простора, посебно у току плесања. „Поскок одозго“, својствен иницијалним сегментима латералних фраза, реализује се са минималним одвајањем тела од тла, којим се заправо физички скраћује пут до корака друге ноге.

Доминантна врста корака у *колу* јесу кораци косо-напред, који се позиционирају у поменутиим иницијалним сегментима, док се у остатку фразног тока (у другом, трећем и четвртном, односно шестом, седмом и осмом такту) изводе кораци у месту. Кораци у месту у медијалним фразним сегментима могу се комбиновати са гестом ниско у месту, или ниско напред (на месту друге четвртине), односно са кораком напред на истом месту (у случају када је ова четвртина подељена на два осминска корака). Другим речима, у случају појаве „трокорака“ у медијалним сегментима латералних фраза овај мотив може бити подређен релативним изменама мотивског садржаја на начин да се утисак извођења у месту „обогати“ реализовањем другог корака у мотиву „трокорака“ у смеру напред, и то најчешће у виду корака „старије ноге“, која подразумева да се корак напред изводи апроксимативно у дужини од пола стопала у односу на претходни корак у месту.

У наведеним медијалним сегментима, у случају извођења „трокорака“, испољава се специфичан извођачки манир својствен женском роду, а који подразумева благе окрете тела (сца 15%) на почетку другог, трећег и четвртог, односно шестог, седмог и осмог такта кинетичке теме, при чему овај поступак не остварује утицај на дистрибуцију структурално-градивних покрета у квалитативном смислу. Чини се да је описан облик кинетичког испољавања родности узрокован телесним фактором, тј. да наведени манир, који за последицу има дискретно истицање женских телесних атрибута, представља део несвесног изражавања женске сензуаланости кроз плес. Иако се наведени покрети могу пронаћи и у разигранијим мушким извођењима, ова појава је примарно својствена плесачицама, у чијем извођењу је посебно уочљива захваљујући наведеним (тзв. секундарним) женским полним карактеристикама.

Сведеност употребних покрета „слободне ноге“ у извођењу *кола* подразумева специфичну плесну естетику за коју се може рећи да је утемељена у плесној традицији централне Србије. На ово посредно упућује и закључак Селене Ракочевић о релативно малој заступљености гести у тзв. србијанским плесовима на простору Баната (Rakošević: 2011: 91). *Колу*, као појединачном плесу у актуелној пракси, управо је својствена доминантна употреба структурално-градивних елемената, док је кинетички фондус орнаменталних покрета (ногу и других делова тела) ограничен. У том смислу, употреба структурално-градивне гесте „ниско у месту, или ниско напред“, која се јавља врло често у пракси, може се сматрати особеном стилском карактеристиком и својеврсним маркером плесне естетике централне Србије.

Метроритмички образци

Теоријско интерпретирање метроритмичких структура структурално-градивних покрета на парадигматском нивоу подразумева издвајање „инваријантних“ метроритмичких образаца. Процес обликовања метроритмичке компоненте на нивоу целокупног кинетичког тока подразумева синтагматско тумачење Тотуса, односно интегралног извођења, које ће бити спроведено у поглављу под називом „Упоредна анализа кинетике и музике кола“.

Коло у актуелној пракси подразумева три доминантна инваријантна метроритмичка образаца структурално-градивних покрета, који стоје у директној спреси са кинетичким садржајем – врстом покрета и кинетичким мотивима. Основни образац структурално-градивних покрета заснован на бочним корацима и корацима у месту, са структуралном гестом у месту (или напред) подразумева следећи инваријантни метроритмички образац:



Метроритмички образац структурално-градивних покрета 1

Основни образац структурално-градивних покрета који у медијалним сегментима латералних фраза садржи „трокорак“ подразумева употребу специфичне ритмичке фигуре у „трокорацима“, и то четвртина-обрнута триола:



Метроритмички образац структурално-градивних покрета 2

Основни образац структурално-градивних покрета који у иницијалним сегментима латералних фраза садржи мотив „поскока“ заснован је на другом инваријантном образцу, са додатком ритмичке фигуре четвртина-обрнута триола у првом, односно петом такту:



Метроритмички образац структурално-градивних покрета 3

Појава триоле у метроритмичком моделовању основног обрасца структурално-градивних покрета представља значајну иманентну карактеристику *кола*, посебно ако се у обзир узме чињеница о непостојању података о појави ове фигуре у другим плесовима жанра *Коло у три*. Заправо, само тумачење „трокорака“ на бази прецизно утврђеног метроритмичког односа између корака овог мотива представља последицу примене методе дескриптивне лабанотације у домаћој етнокореологији. У циљу дефинисања „поцупкивања“, као „...визуелно најпрепознатљивије одлике извођења *кола*...“ (Ракошевић 2020: 23), која се у оквиру ове дисертације интерпретира у оквиру техничко-изражајних карактеристика, Селена Ракошевић први пут у домаћој етнокореологији идентификује триолу као ритмичку фигуру у метроритмичком систему кинетике овог плеса. Употребом дескриптивне лабанотације у овој дисертацији, досадашња класификација кинетичких мотива у домаћој етнокореологији добија нове потенцијале, пре свега у смислу расветљавања изражајних нијанси. Идентификовање триолног покрета у издвојеним метроритмичким обрасцима, у том смислу, од фундаменталног је значаја за дефинисање основних кинетичких карактеристика *кола* и њихово потенцијално поређење са другим плесовима, односно плесним жанровима у перспективи.²⁵

Типичан кинетички фондус структурално-градивних покрета овог плеса директно је везан за наведене инваријантне метроритмичке обрасце. Тако први метроритмички образац подразумева кораке косо у десно у првом и петом такту кинетичке теме, док се у другом, трећем и четвртном, односно шестом, седмом и осмом такту изводе кораци у месту са гестом постављеном ниско напред (на месту друге четвртине у такту). Други метроритмички образац такође подразумева кораке у косо десно у првом и петом такту, док се у другом, трећем и четвртном, односно шестом, седмом и осмом такту кинетичке теме изводе кораци у месту, без гесте, са последицом креирања тзв. трокорака у месту и евентуалним просторним алтернирањем другог корака у мотиву, који се подједнако често изводи и као „старији“ корак у месту.

²⁵ У том смислу, интригира појава триоле у музичком метроритму тзв. *влашког кола*, односно утицај ове ритмичке фигуре на метроритмичко процесуирање покрета.

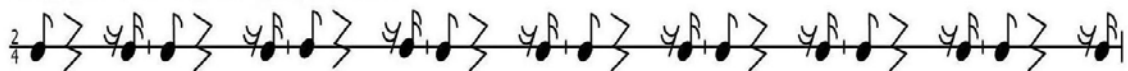
На основу визуелне опсервације целокупног плесног материјала селектованог за потребе ове дисертације, може се рећи да су наведени инваријантни метроритмички обрасци структурално-градивних покрета *кола* доминантно подељени између представника различитих друштвених (под)група, и то родно и генерацијски. Тако се први инваријантни метроритмички образац доминантно везује за извођење мушке популације, жена старије животне доби и деце. Други инваријантни метроритмички образац доминантно је својствен извођењу женске популације средње старосне доби, а донекле и мушкарцима, односно деци основношколског узраста са развијенијом моториком. Трећи инваријантни образац се појављује у извођењу представница женског рода млађе старосне доби (девојака) и посебно вештих мушких извођача. Представљена заступљеност метроритмичких образаца структурално-градивних покрета изражена је апроксимативно и има за циљ да илуструје доминантну слику метроритмичког моделовања *кола*. Као што се може закључити, издвојени обрасци не представљају иманентну карактеристику искључиво једне родне, или генерацијске групе, при чему у пракси често долази до њиховог комбиновања, а посебно у оквиру женске популације.

Техничко-извођачки аспект (покрети стопала, колена и других делова тела)

Покрети стопала, колена и других делова тела у току извођења *кола* могу се разврстати на типичне (доминантно присутне у пракси) и специфичне покрете (који настају као вид својеврсног кинетичког афектирања). Основном иманентном техничко-извођачком карактеристиком кинетике овог плеса може се сматрати флексибилност колена, која за последицу има остварење вертикалне телесне пулсације. Вертикални помераји се реализују покретима колена и скочних зглобова. За разлику од метроритмичког процесуирања структурално-градивних покрета, које подразумева униформне облике појавности, метроритмичко процесуирање покрета колена и стопала је хетерогено. Покрети колена се реализују доследније од покрета скочних зглобова, што се манифестује кроз њихове самосвојне метроритмичке обрасце који се понављају на нивоу Тотуса, док се покрети скочних зглобова, у том смислу, реализују флексибилније.

Посебно маркантан начин остварења вертикалне пулсације представља тзв. поцупкивање, којег је у домаћу етнокореолошку појмовну терминологију увела Селена

Ракочевић. У свом изворном смислу, „поцупкивање“ представља емски термин, који је значење научног појма добио преводом етнокореолошког појма „bouncing“, концептуализованог од стране Ен Хатчинсон (Ann Hutchinson) и Албрехта Кнуста (Albrecht Knust) (Knust 1997:Part I, 280; Hutchinson 2005: 428, преузето од Ракочевић 2020: 28). За потребе ове дисертације, овај вид телесних покрета подведен је под општи појам „вертикалне пулсације“ (енгл. vertical pulsation), у складу са теоријским концептом Јаноша Фугедија (János Fügedi) (Fügedi 2019). Оба појма означавају вертикалне телесне помераје који се реализују у низу и стоје у узрочно-последичном односу, са том разликом да „поцупкивање“ представља посебан технички атрибут, иманентан, колоквијално речено – разигранијим кинетичким извођењима. Овај извођачки манир подразумева истовремену употребу реверзибилних покрета колена и скочног зглоба (навише-наниже). Приказ „поцупкивања“ у кинетограмима конкретних плесних извођења – у виду шеснаестинског узмаха и осминске јединице на почетку наредног такта – суштински одређује тачно време реализације наведених реверзибилних покрета у односу на наглашене и ненаглашене делове такта.



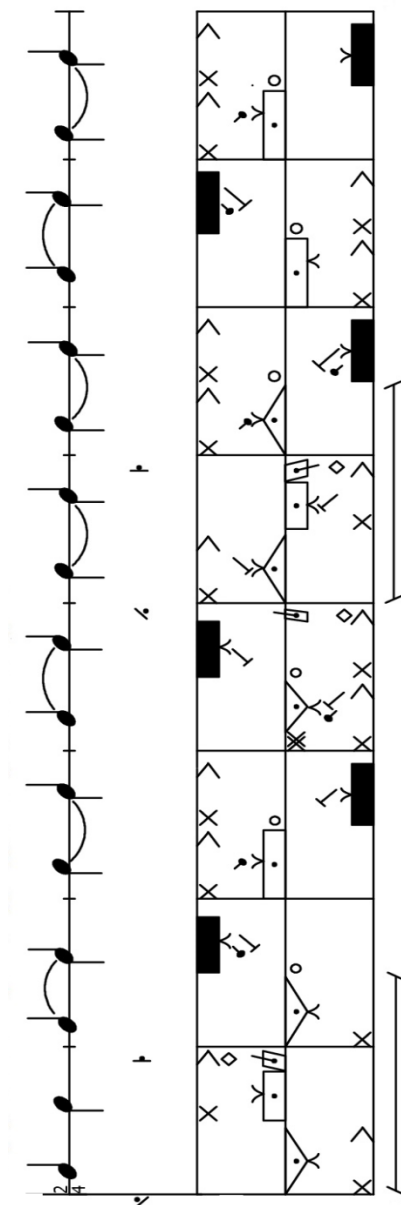
Доминантан метроритмички образац „поцупкивања“ у *колу*

Овакво идентификовање и бележење „реалног“ времена настанка покрета у графичкој реализацији има свој узор у специфичној дескриптивној методи записивања у пракси реномираних иностраних плесних истраживача Ен Хатчинсон, Јаноша Фугедија и Габора Мишија (Gabor Misi) (Hutchinson 2005: 183–184; Fügedi and Misi 2009: 34, према Ракочевић 2020: 32). За разлику од самосвојних покрета колена, који се реализују у виду егзактних метроритмичких образаца на нивоу целокупног основног обрасца структурално-градивних покрета (а који могу, али не морају, бити реализовани као реверзибилни), „поцупкивање“ се у *колу* доминантно реализује на границама мотива, остварујући улогу специфичног микроформалног маркера и конструктивног фактора у процесу динамизације кинетичког тока (видети: Прилог 2, примери бр.: 2, 3, 7, 10, 14, 16, 20).

Од других, мање уочљивих иманентних техничко-извођачких карактеристика *кола* у домену појединачних покрета, потребно је навести и појаву гесте „слободне

ноге“ која се везује за први инваријантни метроритмички образац структурално-градивних покрета. У питању је хоризонтално померање стопала са ступањем на тло, чија је половина (некад и цело стопало) постављена испред ноге која носи тежиште тела. Овај покрет доследно се позиционира на месту друге четвртине у другом, трећем и четвртном, односно, шестом, седмом и осмом такту кинетичке теме, а изводе га плесачи и плесачице подједнако, и то представници свих генерација. Хоризонтално померање „слободне ноге“ доминантно се реализује у виду тзв. отварања стопала у супротном смеру од ноге која носи тежиште тела, а под углом од сса 30 до 45%. У ретким случајевима, описан покрет се изводи у месту, поред ноге која носи тежиште тела, и без карактеристичног „отварања“, што се, по правилу, везује за извођаче скромне плесне вештине.

Коло дели описан кинетички образац са најпознатијим основним обрасцем структурално-градивних покрета *моравца*, који се сматра једним најстаријих представника *Кола у три*, а који се, захваљујући популарној мелодији, и данас препознаје у пракси као традиционални плес сеоске провенијенције. За разлику од *моравца*, *коло* подразумева брз темпо извођења, уз истовремену заступљеност различитих кинетичких образаца. Поред наведеног обрасца са гестом „отварања“ „слободне ноге“, ту су и помињани мотиви „поскока“, „преплета“ итд. – услед чега ова појава кинетичке истоветности *кола* и *моравца* није освешћена у пракси.



Случај основног обрасца структурално-градивних покрета *кола*
са првим инваријантним метроритмичком обрасцем
(*коло*, Београд 2008. године, плесач средње генерације).
Кинетограм: Здравко Ранисављевић

Делови стопала у току извођења *кола* могу бити различито коришћени. Овај техничко-извођачки параметар стоји у директној спрези са метроритмичким процесуирањем структурално-градивних покрета, па се тако претходно представљен метроритмички образац 1, по правилу, везује извођење корака и гести на целом

стопалу (видети Прилог 2, примери бр: 6, 8, 11, 12²⁶, 15, 17, 18, 19), док кинетички мотивски садржај који је заснован на друга два метроритмичка обрасца подразумева спорадично смењивање целог стопала и предњег дела стопала приликом ступања на тло (видети Прилог 2, примери бр: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 13, 14, 16, 20). У ретким случајевима заступљено је спорадично ступање петом на тло (на тезама другог и трећег инваријантног метроритмичког обрасца)

У посебним случајевима, у току извођења *кола* долази до атипичних покрета различитих делова тела, који се могу разумети као вид својеврсног афективног понашања појединца. У овакве покрете сврставају се: неартикулисано „бацање“ ногу у различитим смеровима (напред, назад, бочно), њихање кукова, њихање руку и наизменично померање главе лево-десно. Према кореографу традиционалног плеса Милораду Лонићу, описани атипични покрети могу се сврстати у категорију тзв. емоционалних гестова (Лонић 2018: 115).²⁷ Како им само име каже, овом врстом покрета изражавају се људска осећања (Исто), а у случају *кола* као партиципаторног плеса то осећање, по правилу, подразумева срећу и задовољство. Наведени покрети реализују се изоловано – појединачно, или од стране два и више извођача међусобно директно повезаних у формацији.

У окружењу доминантно уједначеног употребног кинетичког фондуса, на нивоу једне плесно-кинетичке формације, појединачни атипични покрети у *колу*, иако не тако често, имплицирају снажан индивидуални доживљај музичких и других надражаја и потицаја у току плесног извођења. Надмоћ колективног над индивидуалним огледа се управо у суздржавању појединаца од ових, како је речено, својеврсних кинетичких афектирања, са последицом доминантног свођења кинетичких реализација на релативно исти кинетички садржај и употребу заједничких техничко-извођачких средстава.

²⁶ У примеру бр. 12 долази до једноструког напуштања метроритмичког обрасца 1 у другом такту записаног кинетичког исечка.

²⁷ Лонић плесне гестове у кореографији традиционалних плеса тумачи у односу на опште категорије гестикулације, дефинисане од стране Дорис Хамфри (Doris Humphrey) (Humphrey 1959: 114).

Изражајна средства у интерпретацији (темпо, агогика, артикулација, динамика, орнаменти)

а) Темпо

Темпо кинетичке реализације *кола* одређен је музичким темпом у конкретним плесним реализацијама. С обзиром на широку амплитуду брзине извођења у пракси, вредност темпа најадекватније је изразити генералном ознаком *Allegro*. Наведен темпо се остварује у опсегу од сса 125 до 165 четвртинска откуцаја у минути. Једна од основних карактеристика конкретних плесних реализација овог плеса јесте релативна фиксност темпа, уз евентуално неприметно убрзање према крају извођења. У случајевима када се на *коло* надовезује тзв. *влашко коло*, што је честа појава у пракси, темпо *кола* остаје задржан до краја нумере. На његовом завршетку се, у овом случају, не реализује препознатљива музичка кода, како би се створили услови за *attaca* почетак *влашког кола* (у бржем темпу и са другачијим плесним карактером).

б) Агогика

Агогичка нијансирања нису иманентна кинетичком току *кола*. Доминантна уједначеност вертикалног пулсирања, која се огледа кроз униформно позиционирање савијања колена на тезама кинетичког тока (без обзира на остатак метроритмичког процесуирања), узрочно-последично је повезана одсуством агогичких нијансирања. Наиме, свака промена темпа у кратком временском интервалу проузроковала би нарушавање иманентне уједначености, која се превасходно остварује на нивоу вертикалне пулсације.

в) Артикулација

Основна артикулациона одлика кинетичке компоненте *кола* јесте *legato* извођење. Селена Ракочевић идентификује сливено (еластично) извођење као генерални динамички квалитет „поцупкивања“, уједно и визуелно најпрепознатљивије одлике овог плеса (Ракочевић 2020: 23), позивајући се на постојећа етнокоролошка тумачења у теоријском пољу вертикалне пулсације (Szentpál 1978, Fügedi 2016: 99; Knust 1997:Part I, 280; Hutchinson 2005: 428, према Ракочевић 2020: 28). У том смислу, *legato* артикулација представља основни предуслов за тактилно „преношење вибрација произведених поцупкивањем на суиграче, што се манифестују кроз осећај заједништва

и припадања“ (Rakošević 2020: 38). Последица употребе наведене артикулације, као опште парадигматске карактеристике *кола*, јесте конзистентност плесно-кинетичке формације, која се манифестује кроз синхронизовано вертикално пулсирање и заједничко осциловање учесника у плесу (Исто).

г) Динамика

Динамика кинетичке компоненте *кола* на парадигматском нивоу може се одредити као *mezzo forte*. У случају извођења комплекснијих основних образаца структурално-градивних покрета – као последица сложенијег метроритмичког процесуирања – настаје утисак „снажнијег“ извођења, међутим, иманентно континуирано вертикално пулсирање суштински доприноси реализацији покрета у *mezzo forte* интензитету. Наведено динамичко одређење није условљено родним и генерацијским фактором, без обзира на то што избор метроритмичких образаца структурално-градивних покрета делимично јесте одређен наведеним факторима.

д) Орнаменти

Орнаментални покрети не представљају честу појаву у просечним извођењима *кола*, а у случајевима када се јаве углавном се манифестацију у виду помињаних неартикулисаних покрета, њихања руку, главе и сл. У ретким извођењима посебно вештих плесача, орнаментални покрети доприносе обогаћењу извођења техничким детаљима, на пример: појединачним наглашавањима, ротирањем стопала, подрхтавањем и другим изразитијим покретима колена и другим најразличитијим покретима свих екстремитета. Ретку употребу орнаменталних покрета треба разумети у светлу доследности у излагању кинетичког садржаја, као иманентног својства *кола*, без обзира на учестале релативне измене појединачних мотива које се остварују у следу и/или на дистанци. Наиме, измене кинетичког садржаја у *колу*, остварене у оквиру структурално-градивних покрета, углавном се реализују као техничке – у виду промена дужине корака, амплитуде покрета колена и начина ступања на тло, не умањујући при том утисак доследности у извођењу појединца на нивоу Тотуса. Дељење релативно истог кинетичког фондуса међу плесачима за последицу има остварење утиска уједначености на нивоу плесно-кинетичке формације, у којем свако евентуално обогаћење садржаја, у виду кинетичких орнамената, добија значење издвајања из целине.

IV МУЗИЧКО-ФОРМАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОЛА

У току 20. века, кинетичкој форми *Кола у три* припајане су бројне мелодије, које су извођене на различитим инструментима (Васић 2002а: 163; Ранисављевић 2011а: 557; Ранисављевић 2013: 264). Музички облици жанра, пак, најзначајније су се развили у оквиру *кола* као појединачног плеса, који се налази у фокусу ове дисертације. Тзв. народно коло, које је као музички облик појавности директно реферирало на плесну праксу, представљало је кључни инструментални (под)жанр новокомпоноване музике у Србији друге половине 20. века. Афирмација истоименог плеса у градским и сеоским срединама у наведеном периоду, на ширем простору некадашње Југославије, текла је паралелно са развојем овог инструменталног жанра.

Музичко-формалне карактеристике *кола* доминантно су утврђиване у хармоникашкој и виолинској пракси у Србији. У том смислу, важно је напоменути да, поред *кола* плесне намене, овај инструментални жанр подразумева и својеврсне етидне – „концертантне“ облике појавности (Ранисављевић 2013: 265). Другим речима, продукција *кола* у прошлости није нужно подразумевала његову плесну функционалност, а релативно мали број нумера опстао је у пракси као „плесна музика“. Захваљујући развоју продукције грамофонских плоча, крајем педесетих и почетком шездесетих година 20. века (Нотман 2013: 286), мелодије најразличитијих *кола* доспевале су до широког аудиторијума. У процесу њиховог реинтерпретирања, у пракси су сукцесивно селектоване нумере погодне за плесну употребу, а неке од њих данас се могу сматрати музичким симболима *кола* (попут „Ужичког *кола*“, „Враголанке“ и др.). Захваљујући подједнакој заступљености ових нумера на целокупној територији Србије – у сеоским и градским срединама подједнако – наведене нумере допринеле су унифицирању практиковања *кола*.²⁸

Коло као плесни облик појавности ретко се помиње у етнокореолошким и другим истраживањима спроведеним на простору Србије у другој половини 20. века. Својеврсно занемаривање овог плеса, у том смислу, може се сматрати делом научно-истраживачког дискурса који се заснивао на селекцији „аутентичних“ традиционалних плесова, услед чега су млађи облици појавности (попут *кола*, тзв. окретних плесова итд.) остали ван истраживачког фокуса, без обзира на њихову несумњиву популарност

²⁸ Процесом трансмисије *кола* на релацији село-град аутор дисертације претходно се бавио у раду „Симболичко значење жанра *коло у три* у плесној пракси Срба“ (видети: Ранисављевић 2011а).

у датом тренутку. У периоду редефинисања српског националног питања деведесетих година 20. века, *коло*, на бази његове свеприсутности у пракси, добија национално значење, отелотворено у виду општег назива – *српско коло* (Ранисављевић 2011а: 563; Vasić 2012: 326). На овај начин, изузетно хетероген репертоар нумера – не нужно и плесне намене – поистовећен је са *колом* као плесом, чиме су занемарене значајне диферентне карактеристике појединачних музичких облика појавности овог, превасходно, инструменталног жанра.

Термин „коло“ у актуелној музичкој пракси, по правилу, подразумева истоимени плес брзог темпа. *Коло* спорог темпа локално је заступљено, а везује се за плесну традицију централне Србије и блиског географског окружења (околина Пожаревца, тзв. Рашка област), где се, у оба случаја, назива *ретко коло* (Ранисављевић 2014г: 67). На основу доступних података²⁹ може се закључити да *ретко коло* егзистира у актуелној плесној пракси наведених подручја подједнако са *колом* брзог темпа, делећи са њим кинетичку форму (1,3+1,3). Кореограф традиционалних плесова Славица Михаиловић, која је највећи део својих теренских истраживања реализовала на простору централне Србије, усмено је сведочила о заступљености термина „ретко коло“ у некадашњој сеоској пракси овог подручја, потврђујући да се под њим у прошлости подразумевала група плесова спорог темпа у оквиру жанра *Коло у три* (Ранисављевић 2013: 265).

С обзиром на хипотетичко порекло *кола* брзог и спорог темпа у плесној традицији централне Србије,³⁰ њихово преношење у сферу компоноване музике – која се и сама иманентно везује за простор централне Србије – представља природну етапу развоја ових музичких облика појавности (Ранисављевић 2013: 266). Појам компоноване музике у овом контексту подразумева професионални ангажман извођача на радију и телевизији,³¹ односно ауторски рад забележен у виду трајних аудио записа

²⁹ У питању су подаци из теренских истраживања на наведеним просторима, где се издваја истраживање аутора у Рашкој области у периоду од 2012. до 2014. године, као и кроз преглед Јутјуб базе података.

³⁰ О овоме се може закључивати на основу доступних података о плесном репертоару централне Србије, где је могуће идентификовати евидентне пандане *кола/ретког кола* у виду старијих плесова жанра *Коло у три*, који се такође разликују по темпу – пре свега, *кукуњеште* у односу на *моравац* и сл. (видети: Младеновић 1965; Јанковић 1964; Ђорђевић 1995; Ђукић 1995; Михаиловић 1995; Трифуновић 1995; Ђорђевић 1998; Михаиловић и Миљковић 2001; Младеновић 2001; Марковић 2002; Васић 2011б).

³¹ Проблемом професионалне/аматерске извођачке праксе аутор рада се бавио интерпретирајући тамбурашку праксу Војводине (видети: Ранисављевић 2011в: 110-111).

на различитим носачима звука. Кључни допринос развоју кола као инструменталног жанра, како је поменуто, дали су извођачи на хармоници и виолини.³²

Узимајући у обзир актуелну заступљеност *кола* брзог темпа на целокупној територији Србије, али такође и међу Србима у региону и дијаспори (Ранисављевић 2011а: 557), аналитичка пажња у оквиру ове дисертације усмерена је на најпопуларније облике овог типа данас. Нумере селектоване за потребе музичке анализе на парадигматском нивоу доминантно су настале на хармоници (10), потом на виолини (3) и, у једном случају, на фрули („Колубарски вез“). У сврси лакшег аналитичког опсервирања, односно тумачења резултата анализа, које ће бити спроведене на најпопуларнијим оригиналним колима која егзистирају у актуелној пракси, издвојене нумере потребно је разврстати на бази тоналних основа, и то на следећи начин:

ДУРСКА КОЛА:

„Ужичко коло“

(аутор: хармоникаш Милија Спасојевић; снимљено: 1962. године;
издање: Jugoton ЕРУ-3137)

„Колубарски вез“

(аутори: фрулаши Тома и Андрија Бајић; снимљено 1964. године;
издање: *Kola iz Srbije*, Jugoton SY-1286)

„Враголанка“

(аутор: хармоникаш Драган Александрић; снимљено: 1975. године;
издање: Jugoton SY-22785)

³² Први професионални хармоникаши у Србији доминантно су потекли са простора централне Србије, а неки од најпознатији међу њима били су: Миодраг Тодоровић Крњевац (село Ратари, код Смедеревске Паланке), Милија Спасојевић (Мељак, код Београда) и Радојка Живковић (село Глободер, код Крушевца) (видети: <http://www.yu-midi.org/forum/archive/index.php/t-10932.html>), док се култним виолинистом, заслужним за развој радијске музике уопште сматра Властимир Павловић Царевац (село Царевац код Неготина).

„Чича Обреново коло“

(аутор: хармоникаш Драган Александрић; снимљено: 1975. године;

издање: *Kola iz Srbije*, Jugoton SY-22785)

„Рамино коло“

(аутор: виолиниста Златомир-Боја Васић; снимљено: 1976;

издање: Jugoton SY-23194)

„Косачко коло“

(аутор: хармоникаши Томица Миљић и Драган Александрић; снимљено: 1978. године;

издање: PGP RTB EP 14459)

„Руменка коло“

(аутор: хармоникаш Бобан Продановић; снимљено: 1995. године;

издање: *Nova kola*, ZAM plus CD 0075)

„Звонце коло“

(аутор: хармоникаш Бобан Продановић; снимљено: 2002. године;

издање: *Nova kola*, PGP RTS 600302)

„Зрнце коло“

(аутор: хармоникаш Миша Мијатовић; снимљено: 2002. године;

издање: *Kola 2002*, PGP RTS)

МОЛСКА КОЛА:

„Гоцино коло“

(аутор: хармоникаш Будимир Буца Јовановић; снимљено: 1966. године;

издање: *Kola*, PGP RTB EP 14329)

„Повођанско коло“

(аутор: хармоникаш Томица Миљић; снимљено: 1988. године;

издање: *Kola*, Diskos LPD 20001302)

МОЛ-ДУРСКА КОЛА:

„Александрино коло“

(аутор: Александар Шишић; снимљено: 1989. године;
издање: *Nova kola*, PGP RTB 201120/501565)

„Пантино коло“

(аутор: виолиниста Александар Шишић; снимљено: 1991. године;
издање: *Nezaboravna kola na violini*, PGP RTB 400327)

„Мерцедес коло“

(аутор: хармоникаш Сениша Туфегџић; снимљено: 2000. године;
издање: *Mercedes kolo*, Južni vetar JV-0026)

Изразита популарност издвојених кола не подразумева и њихову нужну, подједнаку заступљеност у конкретним плесним реализацијама. Наиме, у пракси се најчешће дешава да се *коло* изводи неколико пута у току одређеног плесног догађаја, заснивајући се на релативно различитом репертоару музичких нумера. Без обзира на жељени процес динамизације музичког тока, који у највећој мери зависи од дате конситуације, најпознатије музичке нумере најчешће се позиционирају на главним пунктевима музичког, односно плесног тока (на почетку, у средини и на крају). Одабир музичког материјала који се излаже у међувремену кључно зависи од идеје макроформалног обликовања, али и од вештине музичара. У том смислу, у актуелној извођачкој пракси присутан је одређен вид компетитивности која се огледа у томе да поједини музичари и оркестри свесно избегавају опште познате музичке нумере *кола*, заснивајући своје сплетове на атрактивним – мање познатим, а често и ауторским композицијама. Ова појава посебно се испољава међу репрезентативним саставима, који посредством *кола* граде сопствени извођачки идентитет. У конкретном смислу, избегавањем „Ужичког кола“, „Руменке“, „Гоциног кола“ и других популарних нумера у једној плесној реализацији остварује се утисак оригиналности музичког извођења, што у појединим случајевима доприноси ванредној популарности извођача, о чему ће бити речи касније.

Без обзира на осебујност инструменталних мелодија које су се од шездесетих година 20. века до данас издвојиле као препознатљива музика *кола*, „Ужичко коло“ се може сматрати најзаступљенијом нумером у пракси. Његова симболичка вредност представља својеврстан еквивалент *колу* као плесу, што се директно манифестује приликом наручивања овог плеса, у виду реченице: „Свирај *ужичко*“, подразумевајући *коло* као плес (Ранисављевић 2013: 267). Осим тога, употреба мелодије „Ужичког кола“ у разним аудио/видео монтажама, које очигледно имају за циљ величање српске националности, експлицира специфичну симболичку вредност ове нумере међу Србима данас (видети: <http://www.youtube.com/watch?v=htjxk0yTkHw&feature=related>) (Исто).

С обзиром на самосвојност значења наведене нумере, у односу на остала кола плесне намене, чини се важним указати на изванредан куриозитет у вези са њеним настанком. Наиме, „Ужичко коло“, аутора Милије Спасојевића (1925-1980), дели прве две теме са „Граовским ором“, бугарског хармоникаша Бориса Карлова (1924-1964). У ужим музичким круговима у Србији и региону деценијама се спекулише о пореклу ове нумере, и поред чињенице да је „Ужичко коло“ објављено четири године пре „Граовског ора“ – 1960. године, као део „музичке разгледнице“ „Фото Путника“, а да је 1962. године нашло и своје место на грамофонској плочи Милије Спасојевића (Jugoton ЕРУ-3137), због чега се ова година углавном сматра и званичном годином његовог настанка. Занимљиво је да мелодија „Ужичког кола“ у Спасојевићевом извођењу има само две теме (као и „Граовско оро“), док се трећа тема, која данас представља неизоставан део ове нумере, према доступним дискографским подацима први пут појављује у извођењу гитаристе Драгана Бендековића, из 1976. године (Jugoton SY 23065). У периоду између издања Спасојевића и Бендековића, као и касније (до краја 20. века), различити хармоникаши су снимили своје верзије „Ужичког кола“ (Бранимир Ђокић, Радоје Митровић Барајевац, Јовица Петковић) реферирајући на Спасојевића и Бендековића. Изузетак, у том смислу, представља својеврсна разрада ове нумере, настала додавањем вокално-инструменталног дела након прве и друге инструменталне теме, аутора Слободана Спасојевића, из 1983. године (Jugodisk LPD 0114).

Коло као плесни облик појавности по правилу подразумева употребу хармонике у улози прве мелодијске деонице. Ово правило се потврђује и приликом изостанка самог инструмента из музичког састава, када се тзв. прим деоница алтернативно изводи на клавијатури, употребом семплова. Представљена доминантност хармонике у

плесном практиковању *кола* у директној је вези са развојем кола као инструменталног жанра у току друге половине 20. века. С друге стране, фундаменталан утицај на развој тоналних основа кола и својеврсно контаминирање његових идеалтипских „шумадијских“ (дијатонских) карактеристика остварио је виолиниста Александар Шишић. Управо његове нумере – „Пантино коло“ и „Александрино коло“ – издвојене у групи најпопуларнијих кола плесне намене, могу се сматрати музичком парадигмом „ромског“ у актуелној плесној пракси. Важно је напоменути да су Роми, поред музике намењене (*српском*) *колу*, развили и самосвојан инструментални поджанр у виду тзв. ромског кола, који није намењен плесању (Ранисављевић 2014в: 46). Ромски утицај на практиковање (*српског*) *кола* огледа се у све већој заступљености тзв. мол-дурских нумера у пракси, које се, као такве, испостављају звучно ефектним и бивају прихваћене као нови музички симболи овог плеса у широј друштвеној заједници. Типичним примером остварења ромског утицаја, у том смислу, може се сматрати популарна нумера под називом „Мерцедес коло“, чији је аутор хармоникаш Сениша Туфегдић (видети: Прилог 1, стр. 382). Описана појава може се разумети као рефлексивна опште тенденције напуштања, условно речено, „ортодоксних“, традиционалних културних вредности, у светлу новог друштвеног поретка, о чему ће бити више речи у оквиру контекстуалне анализе.

1. Макроформални план³³:

Списак селективаних нумера са исказаном формом:

„Ужичко коло“ АВ (у пракси: AA_vBCB)

„Колубарски вез“ ABCD

„Враголанка“ ABACD

„Чича Обреново коло“ ABCD

„Рамино коло“ ABCDE

„Косачко коло“ ABCDEF

„Звонце коло“ UABCDEFGp

„Руменка коло“ UABCD

„Зрнце коло“ ABCDEp

„Гоцино коло“ ABCD

„Повођанско коло“ ABCDE

„Мерцедес коло“ UABCD

„Пантино коло“ ABCC_vDEFpG

„Александрино коло“ ABCDE

³³ Значења основних симбола: U – увод, p – прелаз, ABC... – тематски материјал.

Табеларни преглед селектованих нумера према формалном облику:

ОБЛИК	НАЗИВ НУМЕРЕ
Троделни облик (ABC)	„Ужичко коло“
Четворделни облик (ABCD)	„Колубарски вез“ „Враголанка“ „Чича Обреново коло“ „Гоцино коло“ „Руменка“ „Мерцедес коло“
Петоделни облик (ABCDE)	„Рамино коло“ „Повођанско коло“ „Александрино коло“ „Зрнце коло“
Шестоделни облик (ABCDEF)	„Косачко коло“
Седмоделни облик (ABCDEFG)	„Пантино коло“ „Звонце коло“

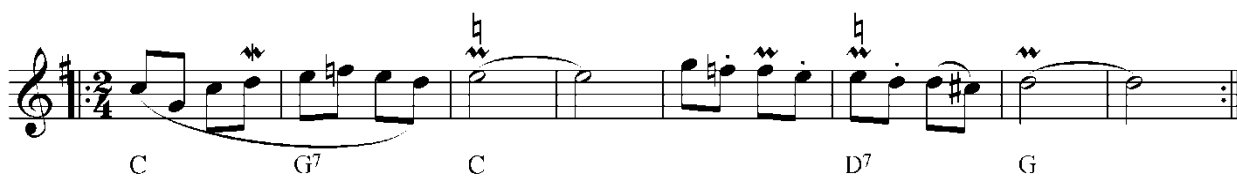
На основу представљеног табеларног прегледа формалних облика може се закључити да мале (троделне и четворделне) форме квантитативно доминирају међу издвојеним најпопуларнијим колима плесне намене. У сврси закључивања на парадигматском нивоу важно је напоменути да се нумере засноване на мањој музичкој форми апроксимативно чешће изводе у пракси, у односу на остале примере. Извесно је да једноставност макроформалног обликовања стоји у директној спрези са пријемчивошћу мелодијског садржаја, стога не чуди да су управо ове нумере опстале у плесном контексту као „најизвођеније“ до данас. Вишедеценијско реинтерпретирање „Ужичког кола“, „Гоциног кола“, „Руменка кола“ и др. на широј територији Србије допринело је њиховом препознавању као „музике кола“. Заступљеност осталих популарних кола у пракси утемељена је у дељењу музичког језика са наведеним музичким симболима овог плеса, који своје утемељење недвосмислено има у

традиционалном музичком наслеђу Шумадије. У основни овог наслеђа стоје препознатљиви – типски начини формалног и мелодијског обликовања, уз подразумевајуће садржајне диферентности појединачних нумера.

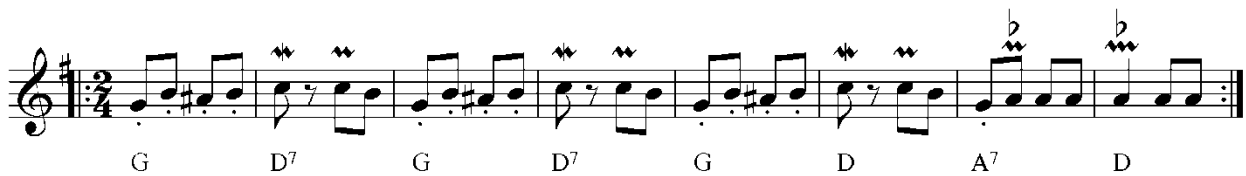
Без обзира на представљене различите врсте формалних облика, основна начела макроформалног обликовања издвојених кола су заједничка, а она полазе од идеје изразитог тематизма, са конкретним формалним релацијама у које ступају теме у процесу дистрибуирања музичког материјала. Реинтерпретирање оригиналних нумера у пракси по правилу се реализује на целовит начин – са задржаним редоследом тематског излагања, што указује на то да коло као појединачна инструментална нумера не представља тек произвољан низ мелодијских одељака, него да се дистрибуирање музичког материјала одвија у склопу конкретних макроформалних релација.

Иако се изведен закључак чини подразумевајућим, појава низања музичких тема по принципу слободног избора – без реферирања на целовиту нумеру, веома је популарна у актуелној пракси. Дистрибуирање тема са изразитим плесно-кинетичким потенцијалом, без конкретне идеје макроформалног обликовања, има за циљ перманентно динамизовање плесног тока, чиме се потцртава плесна функционалност саме музике. Овакво „хибридизовање“ музичке компоненте остварује последице управо на нивоу макроформалног обликовања. Негацијом иманентних музичких макроформалних карактеристика кола, као инструменталног жанра, у први план се испоставља његова мелодика. Наведена појава указује на суштинску промену музичке естетике у актуелној пракси, где се музичком садржају даје својеврсна предност у односу на форму, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

Изузетак у односу на доминантну појаву доследног реинтерпретирања оригиналних нумера представља случај „Ужичког кола“, које је у односу на оригинални (референтни) снимак трпи највећи степен промене у извођачкој пракси (Ранисављевић 2013: 268). У конкретном смислу, реч је о одсуству фиксне форме, што најчешће подразумева *ad hoc* додавање треће (C) теме, која се изводи у субдоминантној тоналној сфери, или инкорпорирање вариране прве (A_v) теме између А и В теме.



„Ужичко коло“, тема C



„Ужичко коло“, тема A_v

Без обзира на то да ли први део нумере доноси дводел AB (или AA_vB), формално проширење у виду контрастне C теме доприноси остварењу конзистентне формалне целине, због чега се ова тема до данас усталила у пракси. Наиме, појава C теме по правилу подразумева поновно излагање материјала B теме након њеног излагања (дакле на завршетку нумере). На овај начин се постиже конзистентност музичког тока на макроформалном нивоу, која у реалном извођењу омогућава њено вишеструко понављање, без последице у виду дестимулисања плесног тока. Појаву теме A_v , пак, треба разумети у светлу основних принципа макроформалног обликовања кола плесне намене, у којима се друга тема веома често изводи из прве теме, о чему ће бити речи у наставку. Представљене формалне промене које је „Ужичко коло“ претрпело кроз време сасвим извесно представљају последицу прилагођавања ове нумере плесној намени.

Макроформални план издвојених (најпопуларнијих) кола регулисан је употребом универзалних принципа формалног обликовања, и то: архитектонског и еволуционог. Наведене принципе потребно је схватити условно, из разлога (микро)формалне егзактности као иманентне карактеристике музике *кола*, која за последицу има јасно диференциране формалне целине. Другим речима, границе између тематских делова јасно су дефинисане, без обзира на принцип на којем се заснива процес макроформалног обликовања. Посматрано из аспекта макроформе, најрелевантније тумачење наведених принципа изградње музичког тока јесте тумачење Ханса Јоакима Мозера (Hans Joachim Moser), који архитектонски принцип назива „кристалинским“, а еволуциони „виталним“ (према Skovran i Perićić 1991: 73). Основни фактор диференцијације примера према наведеним конструкцијским принципима јесте форма као систем функционално условљених делова. Према мишљењу Берислава Поповића, „музички ток чини одређену целину, односно систем чији се делови налазе један према другом у различитим односима динамичке зависности“ (Porović 1998: 15). Остварење архитектонског принципа, у том смислу, подразумева транспарентну

функционалност делова форме, која резултира „кристално“ јасном формом, док еволуциони принцип подразумева својеврсну формалну ентропију,³⁴ односно замагљене релације између делова и минималан изолациони отпор граница, што за последицу има утисак „бескрајне мелодије“ (Ранисављевић 2008: 20). Важно је напоменути да музика *кола*, на парадигматском нивоу, доминантно подразумева управо тзв. кристалинску форму. Еволуциони принцип, пак, посебно је популаран у актуелној пракси, а отелотворује се у тзв. хибридним сплетовима, о којима ће бити на крају поглавља. Важно је напоменути да је овај принцип у одређеној мери остварен и у неким од популарних оригиналних *кола*, као што су „Звонце коло“ и „Зрнце коло“, чиме се потврђује универзалност наведених обликотворних принципа.

Препознатљива особеност архитектонског принципа у случају *кола* плесне намене јесте тзв. бинарно груписање тема у процесу њиховог излагања. У највећем броју случајева овим принципом је регулисан однос између прве две теме, и то на начин да се садржај друге теме изводи из садржаја прве теме. Овакав случај забележен је у „Ужичком колу“, „Рамином колу“, „Косачком колу“, „Гоцином колу“, „Повођанском колу“, „Мерцедес колу“, „Пантином колу“ и „Александрином колу“.

„Ужичко коло“, А тема

³⁴ Појавом ентропије у контексту еволуционог принципа изградње музичког тока бавио се Берислав Поповић (видети: Роровић 1998: 103).

6 *f* A A⁷ D E⁷ A A⁷ D E⁷

10 A E⁷ A A⁷ D E⁷ A A⁷

14 D E⁷ A E⁷ A

„Рамино коло“, А и В тема

5 A A⁷ D A A⁷ D

10 D G D A E E⁷ A A

14 D G D A E E⁷ A D A E⁷

„Косачко коло“, А и В тема

dm
7 *f*
E⁷ A dm
12
E⁷ A 3
17
dm
22
E⁷ A

„Гоцино коло“, А и В тема

gm
5
E^b A⁷ D D
10
gm A⁷ D
14
gm A⁷ D D

„Повојанско коло“, А и В тема

5 *f* A E B A

9 *gm* E⁷ A

13 *gdim* A B E⁷ A A

1. 2.

„Мерцедес коло“, А и В тема

8 A #D⁷ G *gm* E⁷ b

13 A b D⁷ G

17 *gm* b E⁷ A b

24 D⁷ *gm* E⁷ A b D⁷ *gm* E⁷ b

29 A #D⁷ b *gm* b E⁷ A #

D⁷ *gm* E *dm* E

„Пантино коло“, А и В тема

„Александрино коло“, А и В тема

Представљен бинарни однос у колима веће форме може бити успостављен и у наставку музичког тока. Тако је у „Александрином колу“, по узору на формални однос прве и друге теме, регулисан однос између треће и четврте теме, а у „Пантинском колу“ однос између четврте и пете теме. „Косачко коло“ представља случај потпуне примене овог принципа, којим су регулисани односи између прве и друге, треће и четврте, и, напослетку, пете и шесте (последње) теме.

„Александрино коло“, С и D тема

5 E A H7 E

9 A H7 E

13 A H7 E

17 E A H7 E

24 A E D H7 E A F#7 hm A7 dm H7

29 E A E D H7 E

A F#7 hm A7 dm H7 E

„Пантино коло“, D и E тема

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by eighth notes. Chords A and E are indicated below the staff.

Musical staff 2: Continuation of the melody from staff 1, ending with a double bar line. Chords A and E are indicated below the staff.

Musical staff 3: Continuation of the melody. Chords A and E are indicated below the staff.

Musical staff 4: Continuation of the melody with a first and second ending. Chords E and A are indicated below the staff.

Musical staff 5: Continuation of the melody. Chords G, A⁷, D, A, E⁷, and A are indicated below the staff.

Musical staff 6: Continuation of the melody with a first and second ending. Chords D, E, E⁷, A, D⁷, and A are indicated below the staff.

Musical staff 7: Continuation of the melody. Chords D, A, D⁷, gm, E⁷, A, and A⁷ are indicated below the staff.

Musical staff 8: Continuation of the melody with a first and second ending. Chords D, E, E⁷, A, and A are indicated below the staff.

„Косачко коло“, С и D, Е и F тема

Представљени бинарни односи на нивоу макроформалног обликовања подразумевају униформне начине извођења теме из претходног тематског материјала. Друга тема у „бинарној комбинацији“ по правилу се изводи из друге полуфразе претходне теме, без обзира на њену позицију у претходном реченичном току. Однос између оваквих тема не представља однос између „тешке“ и „лаке“ доби, у смислу „метрике вишег реда“ према Бериславу Поповићу (видети: Popović 1998: 46), нити се може тумачити као релација „питање-одговор“, напротив – у питању је излагање једнако динамичних тематских целина, у којем друга тема потврђује енергетски потенцијал прве теме. На овај начин се постиже утисак изразито динамичног музичког тока, који стимулише плесни ток.

Поред представљеног бинарног принципа, архитектонске форме у колима плесне намене могу подразумевати и самосвојне – посебне тематске материјале. Међу примерима селектованим за анализу на парадигматском нивоу, овај начин изградње музичког тока заступљен је у најстаријим нумерама (у „Ужичком колу“, „Колубарском везу“ и „Враголанки“), на основу чега би се могло претпоставити да је појава независног тематизма везана за почетке развоја кола као инструменталног поджанра новокомпоноване музике. Познато је да су у периоду афирмације ове форме аутори тежили остварењу уметничког израза у својим композицијама. У том смислу, Радмила Петровић истиче улогу српске хармоникашице и композиторке Радојке Живковић, која је „...народну музику довела до правог врхунца естрадне уметности у маниру камерног музицирања, својственог личности новог народног уметника“ (Живковић 2013: 136). Наведену хипотезу донекле потврђују и истоветна формална начела на крајевима наведених кола, у виду контрастних тематских делова којима се остварује ефекат „певане“ мелодије (атипичан за коло плесне намене из аспекта актуелне праксе). Овај ефекат подразумева упечатљиву употребу мелодијских тонова дужих ритмичких вредности у последњој теми, са пратећом *legato* артикулацијом.



„Ужичко коло“, последња тема

Two staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-8 with chords F, C7, F, G7, and C. The second staff contains measures 9-16 with chords F, C7, F, G7, and C. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and accents.

„Колубарски вез“, последња тема

Two staves of music in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8, including a first ending and a second ending. Chords are labeled as H, F, H, C#7, F#, H, and F#.

„Враголанка“, последња тема

У контексту еволуције кола као инструменталног жанра не треба пренебрегнути чињеницу да је у почетној фази његовог развоја, паралалено са идејом независних тема, подједнако био заступљен и поменут бинарни принцип макроформалног обликовања. Наиме, управо „Гоцино коло“ из 1966. године, забележено међу најпопуларнијим нумерама, представља еклатантан пример употребе бинарног груписања у излагању тематског материјала. Доказе подједнаке заступљености наведених поступака изградње музичког тока – у оквиру архитектонског принципа – могуће је пронаћи у великом броју нумера насталих у другој половини 20. века, које нису увршетне у избор примера за потребе овог доктората. Из аспекта актуелне праксе, пак, јасно је да су у оквиру архитектонског принципа изградње музичког тока временом преовладали примери са заступљеним бинарним груписањем тема, који данас представљају први знак распознавања кола плесне намене.

Еволутивни принцип изградње музичког тока иманентан је тзв. хибридни облицима појавности *кола*, уз које се данас веома често изводи овај плес. На овом месту, поставља се питање утемељености дате појаве у пређашњој композиторској пракси. Наиме, како је већ речено, трагове својеврсне хибридности могуће је пронаћи и у појединим оригиналним нумерама издвојеним за потребе овог рада („Звонце коло“ и

„Зрнце коло“ из 2002. године). Наведена кола, уједно и најмлађа међу селектованим примерима, међусобно деле начин макроформалног моделовања, који је заснован на идеји „бескрајне мелодије“. Ова идеја очитује се у доследној реализацији мелодије на фону доминанте, која се, узгред речено, у науци о музичким облицима сматра кинетичком функцијом (Воžанић 2007: 59). Упечатљива вишеделност (шест тема у „Зрнце колу“ и седам тема у „Звонце колу“) додатно доприноси утиску „бесконачности“. Начин реализовања тематизма у овим нумерама јасно указује на принцип варирања као базичан у процесу изградње музичке форме. У оба случаја, на делу је осцилаторна мелодика, која за своје референтне осе, по правилу, има акордске тонове доминантне хармонске функције (D у „Зрнце колу“ и G у „Звонце колу“). Захваљујући описаној мелодици, уз непромењивост тоналне основе до последњих тема наведених кола, формиран је утисак перманентног музичког кретања, што несумњиво указује на свесно креиран кинетички импулс ових (оригиналних) нумера. Подједнак третман последњих тема подразумева њихово излагање у молској тоничној тоналној основи, у сврси формалног маркера завршетка нумере. На оригиналним снимцима наведених кола, нумере се понављају у целини неколико пута (видети: Прилог 1, „Зрнце коло“, стр. 364 и „Звонце коло“, стр. 371) – са постепеним утишавањем на завршетку, тако да и сам начин реализације снимка потврђује освешћену идеју „еволутивности“. Представљене оригиналне нумере треба разумети као својеврстан одговор ретких аутора кола у 21. веку на популаран *ad hoc* концепт музицирања и креирања музике за *коло*, који се у пракси реализује на нивоу плесног Тотуса.

Тоналност и макроформално обликовање

Макроформалне реализације иманентних вишедела у издвојеним колима плесне намене неопходно је тумачити у контексту тоналних основа, које у процесу моделовања форме остварују примарну конструктивну улогу. *Коло* се управо на овом (тоналном) плану кључно разликује од традиционалних плесова сеоске провенијенције, којима је својствена заснованост мелодија на једној тоналној основи. Појаву развоја тоналног плана треба разумети у спрези са развијеношћу форме и музичког садржаја, чиме се у синергији остварио искорак из праксе традиционалне музике везане за плес. Свакако, важно је напоменути да компонована кола не подразумевају нужно и развијеност тоналног плана. У том смислу, одређена спрега музичке компоненте *кола*

са музичком компонентом традиционалних плесних нумера, на парадигматско нивоу, очитује се у „Колубарском везу“ и „Руменка колу“, који садржајем очигледно реферирају на традиционалну музику, при том се заснивајући на једној – тоничној тоналној основи.

Примери кола плесне намене засновани на једној – тоничној тоналној сфери:

„Руменка коло“

U A B C D
G: T_____

„Колубарски вез“

A B C C_v D
A: T_____

Сличну појаву, у тоналном смислу, представљају кола плесне намене чији аутори су Роми. Ове нумере се, по правилу, доследно реализују на фону доминанте, без промене тоналне сфере (видети: Прилог 1, „Александрино коло“, стр. 377). Важно је напоменути да управо овај, може се рећи – ромски манир, у актуелној пракси доживљава своју пуну популарност у оквиру тзв. хибридних сплетова.

Пример кола плесне намене засновани на једној – доминантној тоналној сфери:

„Александрино коло“

A B C D E F
d: D_____

Различит степен развијености тоналног плана у колима плесне намене представља директну импликацију заступљених различитих принципима изградње музичког тока. Тако је, на пример, нумерама заснованим на архитектонском принципу, са бинарним односом између тема, својствен развијен тонални план – са модулацијама, док нумерама заснованим на еволутивном принципу изградње музичког тока, као и

оним са формално независним темама, модулације нису својствене. Другим речима, присуство/одсуство модулација остварује директне последице по динамичност музичког тока.

Потенцијална статичност, у примерима без модулација, превазилази се активирањем хармонског плана, и то на начин да претпоследњи и/или последњи део инструменталне нумере по правилу доноси промену, односно иступање у блиску тоналну сферу – субдоминантну/доминантну, или се утврђује у тониčnoј сфери (у случају када се претходни ток реализује у доминантној сфери).

Пример тоналног плана без модулације, са иступањем у субдоминантну сферу:

„Ужичко коло“

A A_v B C B...
G: T____ S T

Пример тоналног плана без модулације, са иступањем у доминантну сферу:

„Чича Обреново коло“

A B C D
A: T____
e: DD
E: D

„Статичност“ музичког тока изазвана одсуством модулација, у колима са еволутивним принципом изградње музичког тока, превазилази се тако што се највећи део музичког тока реализује на фону доминанте. У овим случајевима, последња тема се, по правилу, изводи у оквиру тоничне тоналне функције.

Примери са еволутивним принципом,
музички ток у доминантој сфери и последња тема у тоничној сфери:

„Зрнце коло“

A B C D E p
g: D_____ t D

„Звонце коло“

U A B C D E F G p
c: D_____ (G:)T_____ c: (t)

Пример са независним темама,
музички ток у доминантој сфери и последња тема у тоничној сфери:

„Враголанка“

A B A C D
D: D_____ T__

Представљена организација тоналног плана имплицира конструктивну улогу овог параметра музичког тока у процесу макроформалног обликовања. У конкретном смислу, постављање тоничне функције на крај нумере, након доследног излагања музичког материјала на доминантној функцији, за последицу има заокружење (макро)форме. У овом контексту, може се закључити да доминантна тонална функција у колима плесне намене на парадигматском нивоу остварује динамичку функцију, а тонична – статичку.

Наведене конкретне улоге тоналних сфера у процесу динамизације музичког тока на идентичан начин се остварују и у колима чији је макроформални план делимично, или у целини регулисан принципом бинарног тематског груписања. У овим случајевима, пак, тонична функција се углавном налази на почетку – у прве две теме. У светлу развијености тоналног плана и модулације у наставку музичког тока, овако позиционирана тонична функција потврђује њену статичку функцију, делујући као својеврсно структурно тежиште на нивоу читаве нумере. Модулације се у оваквим колима углавном реализују по доминантним хармонским односима – преласком у

доминантне тоналитете, или у сферу доминантине доминанте (DD). Оваква употреба доминантних тоналних односа потврђује тезу о фундаменталној динамичкој улози доминантне тоналне сфере у процесу изградње музичког тока у колима плесне намене.

Примери са архитектонским принципом, музички ток регулисан бинарним груписањем тема, тонални план заснован на доминантним односима:

„Гоцино коло“

A B C D
d: t____
 A:T____

„Повођанско коло“

A B C D E
g: t____
 D:T
 A: T____

„Косачко коло“

A B C D E F
D: T____
 A:T____
 D:T____

„Пантино коло“

A B C C_v D E F p G
d: D____
 a: D____
 A:T_____

У контексту виталности доминантних хармонских односа и посебног динамичког потенцијала доминантне тоналне сфере, међу колима плесне намене са архитектонским принципом и бинарним односом између тема потребно је навести и појаву тоникализације доминанте. Захваљујући релативној сведености хармонског плана, као иманентном својству кола плесне намене, о чему ће бити речи нешто

касније, тоникализација доминанте не подразумева нужно и утисак утврђености новог тоналитета.

Примери са архитектонским принципом, музички ток регулисан бинарним односом између тема, тонални план заснован на доминантним односима, уз тоникализацију доминанте:

„Рамино коло“

A B C D E
A: T___
d:(t) D D

„Мерцедес коло“

U A B C D
d: D_____ (s)
A: T

Тоникализација доминанте у наведеним случајевима реализује се на завршетку музичких нумера, у претпоследњој и/или последњој теми музичког тока.

Уводи, прелази, кодете

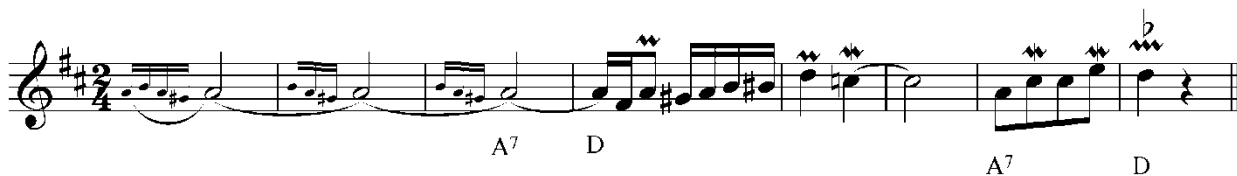
Посебни делови форме, као што су уводи, прелази и кодете, односно кодете, не представљају честу појаву у оригиналним (референтним) музичким издањима, док у случају конкретних плесних реализација остварују улогу неизоставних маркера макроформалног обликовања, због чега се могу сматрати музичким симболима *кола*.

Уводи и прелази у пракси подразумевају истоветан музички садржај, који остварује својеврсну сигналну функцију. Мелодија ових делова сведена је на један тон дугог трајања, који се реализује на квинтној удаљености од основног тона референтне тоналне сфере. Посебно маркантан део увода и прелаза представља хроматски секундни низ навише, који у трајању осмина иде од терце ка квинти. Наведен низ остварује функцију антиципације сигналног тона и на подједнак начин представља неизоставан део наведених делова форме.

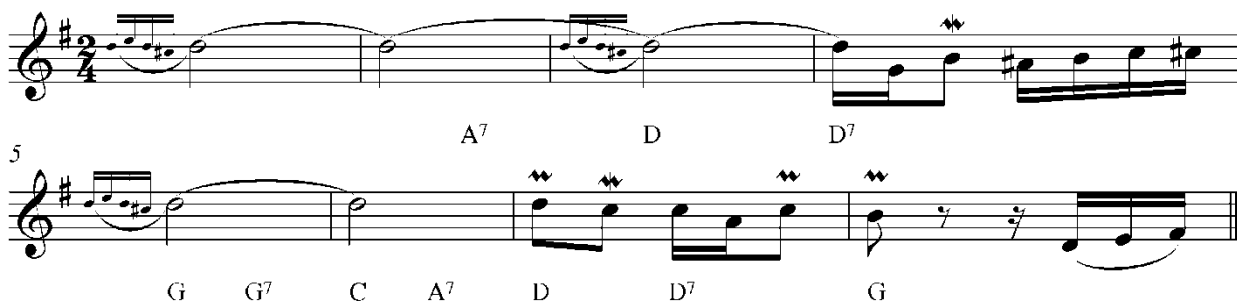


Типичан увод/прелаз заступљен у сплетовима кола

Када су у питању оригиналне нумере, уводи представљају реткост и подразумевају самосвојне музичке садржаје који карактерно не одговарају плесној намени, нити се у наставку музичког тока понављају (послушати уводе „Мерцедес кола“ и „Зрнце кола“: <http://youtu.be/YK31r7RsUok>; <http://youtu.be/YK31r7RsUok>, или са пратеће флеш меморије). Прелази су, пак, заступљени у млађим колима („Зрнце коло“ и „Звонце коло“) и, за разлику од увода, директно реферирају на плесну праксу, доносећи препознатљив музички садржај.



„Зрнце коло“, прелаз



„Звонце коло“, прелаз

Изузетак у односу на представљена типска решења прелаза, којима се директно реферира на плесну праксу, реализован је у „Пантином колу“, аутора Александра Шишића (Прилог 1: „Пантино коло“, стр. 379). У овом случају, прелаз доноси јединствено креативну варијанту стандардног прелаза заступљеног у пракси, што треба разумети у светлу самосвојности извођачког стила овог култног виолинисте ромског порекла и аутора многих кола плесне намене.

A H⁷ E E⁷ A E E⁷ A

„Пантино коло“, прелаз

Завршеци оригиналних нумера реализују се на три начина, и то: употребом кодете, *attaca* завршетка, или утишавањем звучног извора у целости. Типичан начин завршавања кодетом задржао се у пракси до данашњих дана, а заједно са уводом и прелазима, како је речено, може се сматрати музичким симболом *кола*. Преко кодете, коло као компонована инструментална форма кореспондира са традиционалном, народном инструменталном праксом, која се може сматрати њеном иманентном карактеристиком (Закић 2015: 50) Кодете у случају кола подразумевају типско хармонско решење у виду односа доминантина доминанта-доминанта (DD-D), са акордисаном мелодиком и препознатљивом короном постављеном на обе хармонске функције.

H⁷ E

„Гоцино коло“, кодела

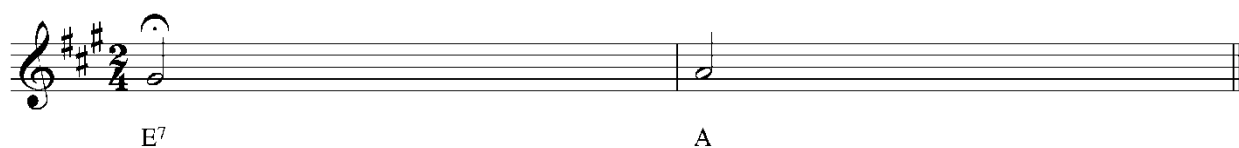
E⁷ A

„Косачко коло“, кодела

H⁷ E

„Пантино коло“, кодела

Реализовање кодете задржавањем на две хармонске функције може подразумевати и однос доминанта-тоника (D-T).



„Рамино коло“, кодата



„Повођанско коло“, кодата

На основу увида у ширу продукцију жанра, кодата са хармонским односом доминанта-тоника (D-T) може се сматрати ређом појавом у односу на типичну кодету – доминантна доминанта-доминанта (DD-D), као и у односу на остале начине завршетка кола.

Изузетак међу кодетама, забележен у издвојеним оригиналним нумерама, представља кодата „Ужичког кола“, чији начин реализовања имплицира уметнички приступ у осмишљавању и интерпретирању нумере, што ће потврдити и дешавања у другим музичким параметрима, о којима ће бити речи у наставку.



„Ужичко коло“, кодата

Сви представљени облици појавности кодата подразумевају излагање са подразумевајућом употребом короне.

Attaca крајеви и постепено утишавање подједнако су популарни начини завршавања нумера у инструменталном жанру кола. Међу примерима одабраним за потребе овог доктората, *attaca* завршетак је реализован у „Колубарском везу“, „Чича Обреновом колу“ и „Александрином колу“, док је утишавање на крају нумере остварено у „Враголанки“, „Руменка колу“, „Мерцедес колу“, „Звонце колу“, „Зрнце колу“. Динамичким поступком постепеног нестајања звука постиже се ефекат

удаљавања музичког извора, са последицом постизања привида даљег трајања нумере (и након њеног завршетка). На овај начин подражава се реалан плесни контекст, који подразумева вишеструко понављање нумера и релативно дуго трајање извођења.

Представљени облици увода, прелаза и кодета на парадигматском нивоу остварују јединствену формалну улогу, која се у пракси испоставља фундаменталном. Јасно је да опсежност увода и коде/кодете не стоји у директној спречи са опсежношћу форме одређене нумере. Дужина прелаза доминантно је фиксирана на трајање од осам тактова, односно дуго краће од трајања тематских делова који га окружују. У пракси се дешава да се прелази изводе неколико пута у току плесне реализације, а најчешће између наступа два препознатљива кола, пре понављања нумере. У конкретном смислу, прелази остварују конструктивну улогу у процесу макроформалног обликовања, везујући музички ток и, веома често, тонално припремајући његов наставак. Осим ове улоге, прелази могу остваривати и својеврсну сигналну функцију, о чему је већ било речи, маркирајући одређену појаву која се у музичком току догодила, или ће се догодити. Поред наведених формалних функција, у пракси се понекад дешава да прелази не остварују конкретну формалну функцију, него да као такви представљају поље музичког, односно тематског „одушка“.³⁵ Ова појава се најчешће среће у интензивним, посебно креативним извођењима, у којима прелаз служи за акумулирање извођачке енергије и „добијање времена“ за осмишљавање даљег музичког тока.

2. Микроформални план

Тематски делови најпопуларнијих кола плесне намене представљају кохерентне, заокружене шеснаестотактне целине. Ове целине се, по правилу, свде на излагање осмотактне реченице и њено доследно понављање, без идеје изградње периода. Синтаксички ниво регулисан је употребом двотактних, или четворотактних структурних јединица, које се налазе у међусобно динамичном односу, творећи фразу. У том смислу, издвајају се четворотактне и осмотактне фразе. Основно иманентно својство кола плесне намене јесте парно структурисање фразног тока, односно паран број структурних јединица фразе, при чему се односи на унутрашњем фразном нивоу реализују између непарног и парног дела. У основи ових односа стоји бинарни принцип изградње музичког тока, који се остварује кроз метрички однос „вишег реда“,

³⁵ Појаву прелаза у функцији тематског „одушка“ аутор рада је констатовао и у формама аутохтоних војвођанских кола плесне намене (видети више у: Ранисављевић 2008: 39).

у којем парна микроформална целина делује према непарној као „тежи“ део према „лакшем“.

Осмотактна реченица, као иманентна структура кола плесне намене, може бити реализована на много различитих начина, дистрибуирањем музичког материјала у склопу двотактних, или четворотактних микроформалних јединица, док се комбиновање двотакта и четворотакта може сматрати спорадичном појавом.

Рад са двотактним микроформалним јединицама

На основу анализе оригиналних нумера издвојених за потребе овог доктората, може се рећи да поступак континуираног варираног понављања мотивског садржаја у склопу двотактних микроформалних јединица на нивоу осмотактне фразе представља реткост. Истицање овог закључка у први план има за циљ да укаже на чињеницу да музички ток *кола* на синтаксичком нивоу суштински није варијабилан, него да му је пре иманентна мотивска хетерогеност, односно хетерогеност начина излагања мотивског материјала у процесу креирања мелодијског тока.

Најчешћим видом микроформалног обликовања може се сматрати комбиновање варираног и истоветног понављања двотакта. Наведена појава се у мелодијском току остварује двојачко:

а) доследним понављањем првог двотакта на месту трећег двотакта у фразном току, при чему се мотивски садржај другог двотакта варирано понавља на месту четвртог двотакта, остварујући каденцијалну улогу:

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key of B major. The first staff shows a sequence of notes with chords gdim, A, B, E7, and A. The second staff starts with a measure rest (5), then repeats the first two measures of the first staff at the third measure position, and then repeats the last two measures of the first staff at the fourth measure position. The chords are gdim, A, B, E7, A.

„Мерцедес коло“, В тема

Musical score for the first piece, „Зрнце коло“, A тема. It consists of three staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is characterized by frequent triplets and slurs. The first staff contains measures 1-6, the second staff measures 7-11, and the third staff measures 12-15. Chord symbols are placed below the notes: A7, D, A, A7, D.

„Зрнце коло“, А тема

Musical score for the second piece, „Пантино коло“, В тема. It consists of three staves of music in 2/4 time, key of D minor. The melody features triplets and slurs. The first staff contains measures 1-7, the second staff measures 8-12, and the third staff measures 13-16. Chord symbols are placed below the notes: D7, gm, E7, A b, D7, gm, E7, b, D7, gm, E7, A, E, dm, E.

„Пантино коло“, В тема

Musical score for the third piece, „Косачко коло“, F тема. It consists of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is primarily composed of eighth notes with triplets. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Chord symbols are placed below the notes: D, A, D7, gm, E7, A, A7, D, E, E7, A, A.

„Косачко коло“, F тема

5

C D⁷ G G 3

„Звонце коло“, D тема

5

H E H C^{#7} F[#] F[#]

„Враголанка“, D тема

5

C D⁷ G G 3

„Звонце коло“, D тема

5

F C⁷ F C⁷ F

„Колубарски вез“, A тема

5 E A H7 E

9 A H7 E

13 A H7 E

17 E A H7 E

24 A E D H7 E A F#7 hm A7 dm H7

29 E A E D H7 E

A F#7 hm A7 dm H7 E

„Пантино коло“, D и E тема

б) доследним понављањем првог и другог двотакта, на месту трећег и четвртог двотакта у фразном току:

5 G D7 G D7 G

„Руменка коло“, B тема

dm H⁷ E A⁷ dm H⁷ E A⁷ dm H⁷

6 E A⁷ dm H⁷ E A dm H⁷ E

„Пантино коло“, С тема

E⁷ A

5 E⁷ A A F^{#7}

„Чича Обреново коло“, В тема

fm G

9 fm G

13 G

„Звонце коло“, В и С тема

Изузетке у односу на представљен доминантан начин рада са двотактима на синтаксичком нивоу представљају следеће појаве:

а) доследно варирано понављање мотивског садржаја у склопу двотактних микроформалних јединица, са каденцијалним мотивом:

1
A D A E⁷ A

6
E H⁷ E

10
A E⁷ A E⁷ A E H⁷

17
E A E⁷ A

21
E⁷ A E H⁷ E

„Гоцино коло“, С и D тема

A gm E⁷ A

6
1. gm E⁷ A 2. gm E⁷ A

„Александрино коло“, F тема

б) комбинација варираног понављања и новог мотивског садржаја у склопу двотактних микроформалних јединица:

8 A #D7 G gm E7 b

13 gm E7 A

„Пантино коло“, А тема

5 A gm E7 A

„Алексадринo коло“, С тема

в) комбинација мотивског варирања у непарном двотакту и (готово) доследног понављања мотивског садржаја у парном двотакту:

5 G D7 G 3 D7 G

„Звонце коло“, Е тема

г) истоветно понављање двотакта, са каденцијалним мотивом у последњем двотакту:

6
H E H E H
E F#7 H H

„Чича Обреново коло“, D тема

5
D E7 A A7 D E7 A A7
D E7 A E7 A

„Рамино коло“, B тема

5
f A D A D A
D A E7 A
9
A E7 A
13
gm E7 A

„Рамино коло“, D и E тема

е) различити мотивски садржаји у иницијалним и каденцијалним двотактима, уз понављање медијалних (других и трећих) двотакта:

9 *mf* A^b E^b7 A^b E^b B^b7 E^b A^b E^b7 A^b E^b B⁷ E^b

„Ужичко коло“, А тема

6 *f* A E⁷ A D E⁷ A A⁷ D E⁷ A A

„Рамино коло“, А тема

8 *fm* C⁷ fm D⁷ G G⁷ C C⁷ fm D⁷ G am C⁷ fm D⁷ G

„Звонце коло“, G тема

Рад са четворотактним микроформалним јединицама

Четворотактне микроформалне јединице представљају нешто ређу појаву у колима плесне намене, у односу на претходно опсервиране двотактне јединице.

Четворотакти се реализују на различите начине, и то као:

а) два различита (целовита, монолитна) четворотакта:

„Ужичко коло“, В тема

„Ужичко коло“, С тема

„Колубарски вез“, D тема

G A⁷ D A E⁷ A
 5 D E E⁷ A D⁷ A

„Косачко коло“, Е тема

gm A E⁷ gm
 7 E⁷ A *mf* gm E⁷
 12 A D⁷ gm E⁷ A

„Рамино коло“, С тема

Musical score for the piece „Враголанка“, A, B and C theme. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by frequent mordents and grace notes. The harmonic accompaniment consists of chords and single notes, with some measures marked with a circled 8, possibly indicating a specific fingering or ornamentation.

Chords and notes indicated in the score:

- Measures 1-4: F# (chord), C#7 (chord), F# (chord)
- Measures 5-8: C#7 (chord), F# (chord), F# (chord)
- Measures 9-15: H (chord), F# (chord), H (chord)
- Measures 16-21: C#7 (chord), F# (chord), H (chord), F# (chord)
- Measures 22-25: H (chord), C#7 (chord), F# (chord)
- Measures 26-29: H7 (chord), E (chord), H7 (chord), E (chord)
- Measures 30-33: H (chord), C#7 (chord), F# (chord)
- Measures 34-37: H7 (chord), E (chord), H7 (chord), E (chord)
- Measures 38-41: H (chord), C#7 (chord), F# (chord)

„Враголанка“, А, В и С тема

„Александрино коло“, D тема

Појава различитих целовитих четвортакта подразумева развијенију мелодику у односу на уобичајене мелодијске обрасце кола плесне намене. Овакви тематски делови продукују утисак „широке мелодије“, а најрепрезентативнији примери овог својеврсног стваралачког манира реализовани су у оквиру завршних тема „Ужичког кола“ и „Колубарског веза“. Поред ефекта распеваности, оствареног у наведеним темама, целовитост четвортактних микроформалних целина може се постићи и применом супротног поступка – метроритмичким уситњавањем, са последицом мелодијске секантности (видети теме А, В и Е у „Косачком колу“, Прилог 1, стр. 356). У конкретном смислу, питање целовитости четвортакта припада феномену фразирања, о чему ће бити речи нешто касније.

б) истоветно понављање четвортакта:

„Мерцедес коло“, А тема

Појава изградње четвортакта на бази понављања једнотактних мотива, са формалним заокружењем у четвртом такту, а потом истоветног понављања у наредна четири такта, уклапа се у идеју бинарних (микро)формалних односа који, захваљујући доминантној употреби двотакта у структурисању музичке синтаксе, преовладавају у колима плесне намене. Тематски делови засновани на оваквом принципу изградње мелодијског тока остварују изразит кинетички ефекат у конкретним плесним реализацијама, а засновани су на приступу „мање је више“, односно – „мање мелодизирања, више кинетичог импулса“. Занимљиво је да управо ова појава преовлађује у актуелној пракси у оквиру тзв. хибридних сплетова, на чему се заснива њихова „атрактивност“.

Изузетима у дистрибуирању четвортактних јединица могу се сматрати поступци варираног понављања и излагања различитих мотивских садржаја у склопу четвортакта:

„Гоцино коло“, А тема

„Колубарски вез“, В тема

Како је већ речено, комбиновање двотактних и четвортактних микроформалних јединица у колима плесне намене може се сматрати спорадичном појавом. Међу издвојеним најпопуларнијим нумерама, реченична структура 2+2+4

забележена је у А теми „Пантиног кола“, а обрнута организација фразног нивоа (4+2+2) у С теми „Чича Обреновог кола“.

8 A #D7 G gm E7 b

13 gm E7 A

„Пантино коло“, А тема

6 H am H am H H

„Чича Обреново коло“, С тема

3. Метроритмички обрасци

Кола плесне намене заснована су на дистрибутивном ритмичком систему, а основна метричка структура по правилу је дводелна (трохеј). Изразита доминација осминске ритмичке јединице, која се манифестује у виду дужих, готово непрекидних осминских низова, може се сматрати њиховом иманентном метроритмичком карактеристиком. Наведена појава доследно се реализује у већини нумера. У колима која реферирају на ромску мелодику, као и у оним са нешто развијенијим тематизмом, музички ток је кључно разрађен на метроритмичком нивоу, и то спорадичном употребом шеснаестинских низова и пунктираних осмина, или, чешће, комбиновањем две шеснаестине и осмине у ритмичкој фигури и обрнуто.

D G D A E E⁷ A A A

„Косачко коло“, А тема

A D⁷ G gm E⁷ gm E⁷ A

„Пантино коло“, А тема

mf G

„Звонце коло“, А тема

У случају доследне изохроније на нивоу појединачних тема музички ток се може обогатити употребом осминске паузе, са последицом подстицања кинетичког импулса.

„Ужичко коло“, В тема

„Мерцедес коло“ А тема

Појава четвртина углавном се везује за крајеве тематских делова, те ова јединица суштински не учествује у креирању кинетичког импулса, него остварује улогу својерсног регулатора макроформалног нивоа.

„Ужичко коло“, А тема

A D A E⁷ A
 6 E H⁷ E
 10 A E⁷ A E⁷ A E H⁷
 17 E A E⁷ A
 21 E⁷ A E H⁷ E

„Гоцино коло“, C и D тема

A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷ E E⁷ A A⁷ dm H⁷
 8 E A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷
 12 E E⁷ A A⁷ dm H⁷ E

„Мерцедес коло“, D тема

Изузетак, у том смислу, представља прва тема „Мерцедес кола“, у којој се четвртине јављају на арзама свих шеснаест тактова, чиме се на почетку нумере постиже специфичан сигнални ефекат.

5 *f* A E B A
gm E⁷ A

„Мерцедес коло“, А тема

Спорадична употреба дужих ритмичких вредности – четвртине са тачком/половине/целе ноте остварује функцију својеврсног „ритмичког одушка“, који такође доприноси процесу динамизације музичког тока и, напоследку, (микро)формалној конзистентности.

6 *f* A[♭] E^{♭7} A[♭]
B⁷ E[♭] A[♭] E[♭]

„Ужичко коло“, В тема

C G⁷ C D⁷ G

„Ужичко коло“, С тема

A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷ E E⁷ A A⁷ dm H⁷

8 E A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷

12 E E⁷ A A⁷ dm H⁷ E

„Мерцедес коло“, D тема

Сличан ефекат остварује и употреба лигатура, која се такође јавља сасвим спорадично.

A⁷ D A A⁷ D

„Зрнце коло“, A тема

A E⁷ A

6 H⁷ E A E⁷ A

„Пантино коло“, F тема

И поред наведених типичних парадигматских метроритмичких карактеристика, метроритмички обрасци појединачних кола плесне намене изразито су хетерогени, услед чега није могуће апстраховати типске (целовите) примере међу њима. Честа одступања од иманентног осминског покрета не умањују кинетички потенцијал музичких нумера у којима су ове појаве забележене. Комбиновање доминантног осминског покрета и представљених различитих видова метроритмичке разраде доприноси процесу динамизације музичког тока, а пре свега његовој целовитости на макроплану. Према речима Зорана Божанића, „смена трајања тонова једног музичког тока није произвољна, већ су временски односи унутар њега на одређен начин уређени, организовани. Таква уређеност подразумева одређену меру, величину у односу на коју различите нотне вредности постају дуже, краће или еквивалентне. Јединице мерења теже обједињавању које се постиже њиховим интегрисањем у веће целине, распоређене око одређених централних момената, тачака ослонца, које се на различите начине квалитативно издвајају из звучног окружења“ (Воžанић, 2007: 30).

4. Тонске структуре

С обзиром на то да су кола издвојена за потребе музичке анализе на парадигматском нивоу разврстана по критеријуму тоналних основа, разматрање тонских структура биће изведено у односу на тоналне сфере у којима се оне реализују. Систематизација употребних тонских низова подразумева њихово издвајање из мелодијског тематског материјала, односно из прве мелодијске деонице. Интерпретирање тонских структура у односу на тоналне основе има своје утемељење у остварености „класичног“ тоналног система и, сходно томе, „класичној“ функционалности тоналних односа у колу као инструменталном жанру.³⁶ Основно тонално начело кола плесне намене јесте да промена тоналне сфере по правилу подразумева и промену тематског дела, тј. да у току излагања једног тематског материјала не долази до употребе тонских структура из других тоналних сфера.

Тонична тонална сфера доминантно подразумева узак мелодијски амбитус – дијатонски низ од тонике (евентуално хипотонике) до шестог ступња (на нивоу орнаментике и до мале септимае). Овакав тонски низ, у различитим тоналитетима,

³⁶ Интерпретирање тонских структура у односу на тоналне сфере аутор рада је први пут применио у свом дипломском раду, на музичким примерима *аутохтоних кола* војвођанских Срба (видети: Ранисављевић 2008: 58-65).

заступљен је у следећим нумерама/темама: „Гоцино коло“ (цела нумера), „Руменка“ (цела нумера), „Колубарски вез“ (цела нумера), „Враголанка“ (последња тема), „Чича Обреново коло“ (D тема), „Косачко коло“ (B и F тема), „Мерцедес коло“ (последња тема). Изузетак представља хроматска алтерација на четвртом ступњу присутна у првој теми „Ужичког кола“ (видети: Прилог 1, стр. 342).

Изузеци у односу на представљен препознатљив „тонични“ употребни тонски низ подразумевају његово проширење до кварте наниже (доња квинта), или до октаве наниже, у оба случаја по дијатонском низу. Спуштање на доњу квинту може бити реализовано директно, или поступно – секундним кретањем. Директан силазак се по правилу дешава са акордског тона тоничне функције и за последицу има јачи утисак тоничне сфере. Мелодија се након наступа доње квинте најчешће враћа директно на тонику, или хипотонику („Чича Обреново коло“, А тема; „Повођанско коло“, С тема; „Пантино коло“ (последње две теме). Ређе се дешава да се након силаска на доњу квинту мелодија поступно враћа до тонике („Рамино коло“, А и В тема), или обрнуто – да се до доње квинте иде поступним кретањем („Косачко коло“ С и D тема). Наведене појаве поступног кретања по правилу се везују за шеснаестински ритмички покрет, што имплицира орнаменталну функцију наведених тонских проширења у оквиру тоничне сфере. Када је реч поступном кретању од доње квинте ка тоници, свакако треба навести и случајеве „Косачког кола“ и „Пантиног кола“, чије се прве теме реализују у тоничној тоналној сфери и почињу од доње квинте (Видети: Прилог 1, стр. 356 и 379). У оба случаја, мелодијски почетак се хармонизује доминантном функцијом, па је наведено кретање мелодије (у оквиру горњег тетраорда премештеног за октаву ниже) узрочно-последично повезано са хармонском компонентом.

Октавни дијатонски тонски низ у тоничној тоналној сфери заступљен је ређе у односу на „стандардан“ уски амбитус. Мелодика у оквиру овог низа може се остваривати у смеру навише („Звонце коло“, С тема; „Повођанско коло“, А тема; „Пантино коло“, В тема) и наниже („Косачко коло“, Е тема). У оба случаја, након досезања највишег тона у тонском низу (октаве), мелодија се враћа у оквир препознатљивог уског тонског низа. Проширења октавног низа могу се сматрати појединачним случајевима, а то су: појава ноне на месту највишег тона у тонском низу (у последњој теми „Враголанке“, Прилог 1, стр. 347) и проширење које настаје поступним кретањем од доње кварте и доње квинте, преко хипотонике, до тонике (у првој теми „Пантиног кола“, Прилог 1, стр. 379).

Субдоминантна тонална сфера представља појединачан изузетак у издвојеним најпопуларнијим колима плесне намене, а на основу увида у целокупну продукцију кола као инструменталног жанра такође се може сматрати атипичном појавом. Наведена тонална сфера заступљена је у С теми „Ужичког кола“ (Прилог 1, стр. 342), где обухвата мелодијски амбитус од првог до петог ступња, са проширењем у виду појединачног тона за кварту ниже, који доприноси тоналном централизовању референтне (субдоминантне) сфере. С обзиром на неразрађеност хармонског плана у овом делу „Ужичког кола“, ова појава се може сматрати тоналним иступом, пре него променом тоналне сфере.

Доминантна тонална сфера у издвојеним нумерама по правилу представља транспоновану употребну тонску структуру тоничне сфере. Другим речима, употреба доминантне сфере у највећем броју случајева може се разумети као тоникализација доминанте. С обзиром на то да ова појава подразумева реализовање већег дела музичког тока на фону доминанте, доминантна тонална сфера се доживљава као тонални центар, а утисак тоникализације додатно се појачава употребом тонског низа по узору на тоничну сферу.³⁷ Употреба доминантне тоналне сфере на представљен начин директно је условљена природом тоналности кола плесне намене. Тако се, на пример, доминантна тонална сфера у „Мерцедес колу“ (Прилог 1, стр. 382) реализује у тзв. фригијском модусу, односно у хармонском молу (са малом секстом и великом септимом), што се може сматрати парадигматским случајем. У комбинацији класичне хармоније и модалности настају нумере које директно реферирају на тзв. ромска кола, са кључном разликом која се остварује на нивоу темпа – „ромско коло“ се углавном изводи у бржем темпу³⁸. У ширем семантичком смислу, важно је истаћи да су популарни „хибридни“ сплетови кола у актуелној пракси у највећој мери засновани управо на принципу комбиновања класичне и модалне хармоније, са тоникализацијом доминанте, што сасвим јасно указује на остварење ромског утицаја на музику (*српског*) кола.³⁹

³⁷ Иста појава заступљена је и у аутохтоним колима војвођанских Срба, у оквиру тамбурашке праксе, којој је такође иманентан „класичан“ тонални систем (Ранисављевић 2008: 64).

³⁸ Општим текстуалним карактеристикама *ромског кола* аутор дисертације бавио се у раду "Whose Dance is Kolo? Kolo in the Dance Traditions of the Serbs, Bosniaks and Roma from Serbia and Bosnia and Herzegovina" (видети: Ranisavljevic 2014в).

³⁹ Тоникализација доминанте је иманентна и појединим локалним облицима појавности кола, као што је на пример тзв. *Гара* (музичко-плесни облик појавности) на простору Семберије и Босанске Посавине, али у овим случајевима углавном изостаје употреба модалне хармоније, о чему ће бити речи у неким будућим радовима.

5. Мелодика

Мелодијски амбитус представљен посредством тонских низова, који у збиру различитих тоналних сфера досеже две октаве, уз развијен тонски низ као последицу подједнаке заступљености дурских и молских дијатонских низова, указује на изразиту развијеност мелодике кола плесне намене. Мелодијски ток је одређен интервалом секунде, што у синергији са преовлађујућим осминским покретом продукује иманентан кинетички импулс ове музике.

Доминантно секундно кретање спорадично се „нарушава“ различитим интервалским скоковима, међу којима су најчешћи интервали терце, затим кварте и квинте, а у развијенијим мелодијским деловима и сексте, септима и октаве. Употребу интервала у мелодијским одељцима кола плесне намене потребно је разумети у контексту иманентне моторичности ове музике, а затим и мелодичности која је, може се рећи, својствена инструменталном жанру кола уопште. У том смислу, интервали секунде и терце, у садејству са метроритмичком компонентом, остварују фундаменталну улогу у остварењу кинетичког импулса који ову музику одређује као плесну. О феноменологији секундног и терцног кретања говори и Фриц Бозе (Fritz Bose), истичући универзалност ових појава и њихову обликотворну функционалност, у светлу принципа дисонанце и консонанце (видети више у: Bose 1975: 79-84). Интервалски скокови кварте и квинте остварују тоналну функционалност, док већи интервалски скокови доприносе мелодичности и „распеваности“, које за последицу имају звучну пријемчивост тематских делова.

Интервал терце остварује двоструку функционалност у мелодијском току, у зависности од места његовог појављивања.⁴⁰ Позиционирање терце унутар секундног мелодијског кретања у колима плесне намене по правилу се везује за уситњавање метроритма, и то за ритмичку фигуру две шеснаестине-осмина, или обрнуто, а ређе за низове шеснаестина.

⁴⁰ Идентичну двоструку функционалност овог интервала у доминантном секундном окружењу аутор рада је констатовао бавећи се плесном музиком *аутохтоних кола* Срба у Војводини (видети: Ранисављевић 2008: 66).

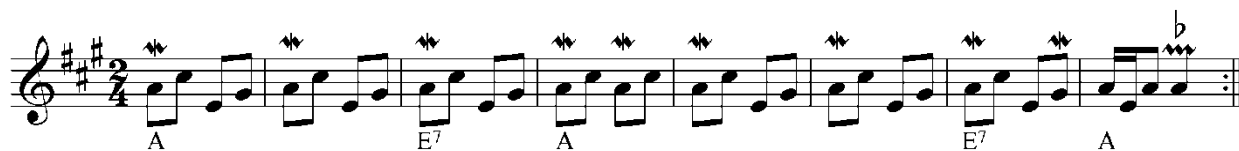
„Косачко коло“, Е тема

„Рамино коло“, А тема

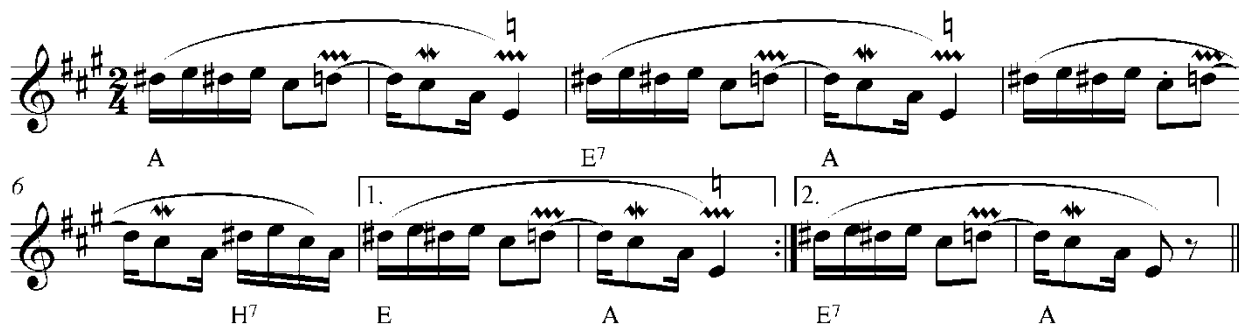
Наведена метроримичка уситњавања, у односу на доминантно секундно осминско кретање, за последицу имају обogaћење мелодијског тока, без негативних последица по његов кинетички потенцијал.

Осим унутрашњих мотивских збивања, интервалом терце могу бити регулисани и почеци, односно завршеци секундно тканих мелодијских целина – мотива и фраза. На овим местима мелодијског тока, интервал терце се, по правилу, реализује на фону тоничне функције, а често у склопу разлагања тоничног трозвука у различитим хармонским обртајима.

„Ужичко коло“, А тема



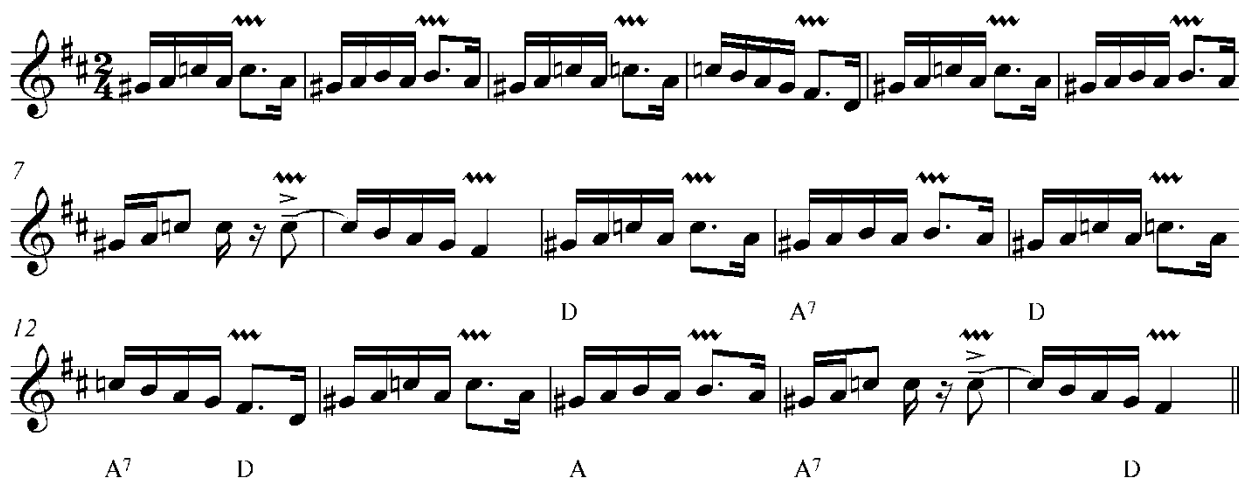
„Чича Обреново коло“, А тема



„Пантино коло“, F тема

Употреба интервала терце на представљен начин може се разумети као својеврсна фанфарна манифестација, према појму „фанфарна мелодика“ Фрица Бозеа (Bose 1975: 89), која својим позиционирањем на „тешким“ деловима микроформалног плана – на нивоу метрике „вишег реда“ – тонално централизује мелодијски ток.

Специфичан вид тоналне функционалности интервала терце остварује се у случају његовог реализовања у односу на снижен седми ступањ референтног тонског низа, када, по правилу, дефинише доминантну хармонску функцију.



„Зрнце коло“, А тема

Употреба интервала терце у случајевима посебно развијеног тематизма, поред наведених облика појавности, може подразумевати и секвентне низове, и то у смеру навише и наниже.

5

D G D A E E⁷ A A

Detailed description: This musical score is for the piece 'Косачко коло' (A theme). It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The melody features several intervals of a third, both ascending and descending. Chords are indicated below the accompaniment staff: D, G, D, A, E, E7, A, and A. Measure numbers 5 and 9 are marked at the beginning of the second and third lines of the accompaniment respectively.

„Косачко коло“, А тема

5

9

13

A gm gm E⁷ A gm E⁷ A

Detailed description: This musical score is for the piece 'Александрино коло' (B and C themes). It consists of four staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on the upper staff, and the accompaniment is on the lower staff. The melody features several intervals of a third, both ascending and descending. Chords are indicated below the accompaniment staff: A, gm, gm, E7, A, gm, E7, and A. Measure numbers 5, 9, and 13 are marked at the beginning of the second, third, and fourth lines of the accompaniment respectively.

„Александрино коло“, В и С тема

Интервали кварте и квинте у доминантном секундном и терцном окружењу остварују превасходно тоналну функционалност, са подразумевајућим утемељењем дате тоналне сфере (у тренутку њиховог излагања). Наведени интервалски скокови по правилу се реализују у односу на основни тон референтне тоналне сфере, а најчешће тоничне и доминантне (навише и наниже).

„Звонце коло“, А тема (кварта навише и наниже)

„Повођанско коло“, С тема (кварта и квинта на доле)

„Руменка“, С тема (квинта навише)

Већи интервалски скокови у колима плесне намене реализују се у односу на основни тон тоничне функције (са основног тона, или ка њему). Интервалски скок сексте навише, у садејству са тоником, обликује субдоминантну хармонску функцију, проузрокујући на тај начин атипично наглашену хармонску промену, несвојствену колу. Ретку појаву интервалског скока сексте навише треба разумети у светлу иманентног хармонског језика и хармонског ритма музике кола, који су функционално (плесно) условљени, подразумевајући благе, поступне промене хармонских функција, са последицом остварења утиска непрекидности музичког тока.

Интервалски скок мале септимае навише по правилу се реализује на фону доминанте (најчешће тоникализоване) и подразумева позиционирање мале септимае на месту највишег тона у употребном тонском низу једне нумере.

„Александрино коло“, В тема

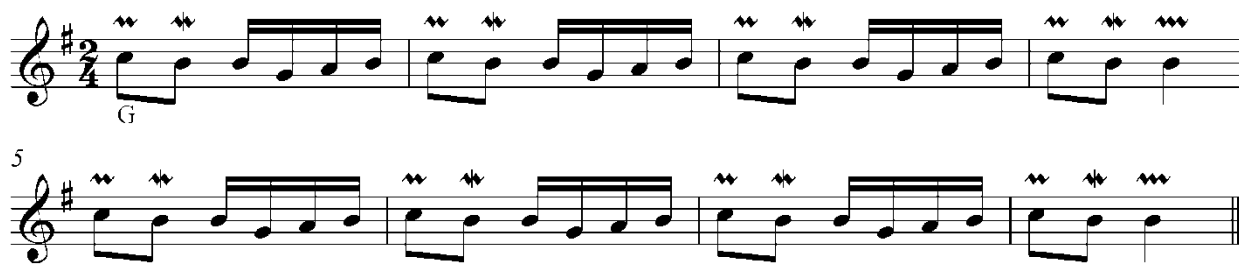
Наведену појаву треба разумети као специфичну рефлексију ромске музике у мелодици кола плесне намене. Интервалски скок мале септимае у комбинацији са доминантном тоналном сфером продукује „најпотентније“ тематске делове у контексту плесне функционалности.

Октавни интервалски скок је релативно често заступљен у мелодијама кола плесне намене. Као и у случају других већих интервалских скокова, овај скок се реализује у односу на основни тон тоничне функције (или тоникализоване доминанте), доприносећи утврђењу тоничне функције. Употребом октавног скока проширује се интонационо поље, са последицом развоја мелодијске линије, односно тематизма, а самим тим и звучне пријемчивости.

„Повођанско коло“, А тема

Без обзира на унутрашња збивања у мелодијском току и употребне интервале, основна карактеристика мелодике најпопуларнијих кола плесне намене јесте доминантно позиционирање акордских тонова тоничне и доминантне хармонске

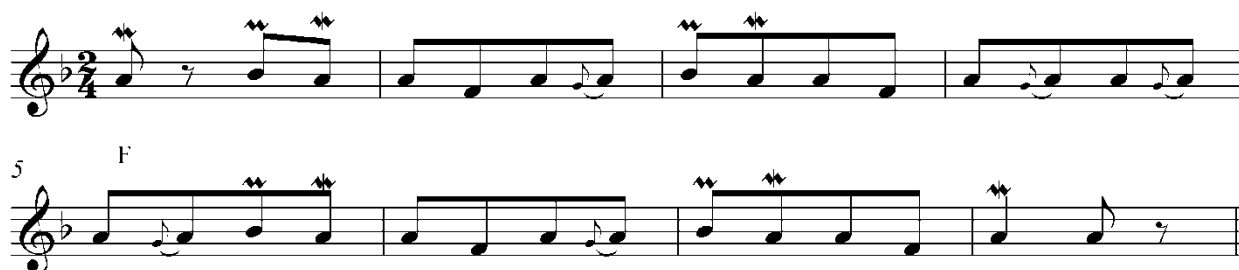
функције на почецима појединачних мотива мелодијског тока. Важно је напоменути да се ова појава по правилу везује за осминске јединице, док се у случају убрзаног метроритма наступ акордског тона одлаже, па се до њега најчешће долази степенастом, или осцилаторном мелодиком. У овом контексту важно је навести и карактеристичан изузетак у односу на наведену појаву, који уједно представља и својеврстан мелодијски манир, а то је појава ванакордског тона кварте пред терцу у односу две осмине – на фону тонике. Овим односом обележени су почци многих мотива кола плесне намене.



„Руменка“, А тема



„Зрнце коло“, В тема



„Колубарски вез“, В тема

Промена хармонске функције не реализује се искључиво на почетку мотива, напротив – појава доминанте и доминантине доминанте чешће се везује за другу половину мотива. Ова појава, пак, не негира правило да почци мотива најчешће почињу

акордским тоновима тоничне и доминантне функције, или, евентуално, неким ванакордским тоном који у наставку мелодијског тока води ка акордском тону.

Употреба субдоминантне хармонске функције нешто је ређе заступљена у дурским и молским колима, док је врло присутна у тзв. мол-дурским колима, где остварује кључну улогу у процесу динамизације музичког тока. Наиме, у овим колима тоника је најчешће алтернирана доминантном функцијом, па хармонски план левитира између доминанте и субдоминанте, слично односу тонике и доминанте у друге две тоналне категорије кола. Без обзира на тоналну констелацију, субдоминанта функција подразумева идентичан однос са мелодијском линијом, као и тонична, односно доминантна функција, тако да је појава субдоминантних акордских тонова у мелодији по правилу праћена појавом ове функције у хармонској пратњи.

Када је реч о парадигматским правилностима хармонизовања мелодијске линије, иманентном карактеристиком кола плесне намене може се сматрати завршетак мелодијског тока појединачних тема, као и нумере у целини, на другом ступњу тонског низа дате тоналне сфере, која се хармонизује акордом доминантне функције. На основу представљеног механизма дистрибуирања мелодијског материјала у корелацији са хармонском компонентом, може се закључити да хармонски ритам кључно доприноси конзистентности кола плесне намене на микроформалном нивоу, при чему у синергији са мелодијском компонентном остварује конструктивну улогу у креирању специфичног кинетичког импулса својственог *колу*.

С обзиром на мелодијску разноврсност најпопуларнијих кола плесне намене, у мрежи описаних механизма кореспондирања тонских структура, основних принципа обликовања мелодике и њеног хармонизовања у датим тоналним оквирима, могуће је изложити тек опште парадигматске закономерности успостављања доминантних типова мелодике, и то осцилаторне и степенасте. У зависности од тоналне сфере – тоничне и доминантне, пре свега (јер се субдоминантна може сматрати изузетком) – оса осциловања мелодике остварује се на идентичан начин, и то на првом, трећем и петом ступњу тонског низа. Степенаста мелодика у случају обе тоналне сфере остварује се као узлазна и силазна, и то: од првог, односно осмог (највишег) тона мелодијског низа, у зависности од смера кретања, и од петог ступња. Таласаста мелодика, као трећи вид остварења мелодијског тока, може се констатовати тек на нивоу фразирања, стављањем у однос иманентних осцилаторних и степенасто обликованих мотивских целина.

6. Мелодијско-сазвучне карактеристике

Кола плесне намене у актуелној пракси по правилу подразумевају доследну употребу терцне хомофоније, која се остварује дуетским извођењем водећих мелодијских инструмената. У том смислу, не изненађује чињеница да је највећи део оригиналних кола снимљен управо у маниру терцне хомофоније. Изостанак ове појаве у појединим нумерама (у питању су најстарија кола у групи селектованих примера – „Ужичко коло“ и „Гоцино коло“) имплицира својеврсну концертантну намену. Према речима Илије Спасојевића, потомка хармоникашке породице Спасојевић (Илије, Милије и Слободана Спасојевића), оријентација Илије и Милије Спасојевића, али и Будимира-Буце Јовановића, аутора „Гоциног кола“ (који је, узгред речено, такође био у родбинској вези са породицом Спасојевић), била је превасходно уметничка (Спасојевић 2008: 15). Чини се да у том светлу треба разумети и солистичку интерпретацију „Ужичког кола“, Милије Спасојевића, из 1962. године, која је овом извођачу омогућила низ других музичких интервенција захваљујући којима је ова изведба добила уметнички израз, али и остала лишена плесног карактера (Ранисављевић 2013: 272). На сличан начин, у случају „Гоциног кола“ креиран је утисак релативно индиферентног оригиналног извођења, у смислу плесне нефункционалности, иако ова нумера на нивоу артикулације имплицира плесну намену (Исто).

Доследну употребу терцне хомофоније у другим издвојеним оригиналним колима треба разумети у ширем контексту плесне функционалности, а превасходно као последицу потребе за остварањем масивније звучности у оквиру конкретних (најчешће масовних) плесних догађаја, о чему ће бити речи у оквиру контекстуалне анализе. Важно је напоменути да у појединим извођењима оригиналних кола долази до повремених напуштања терцне хомофоније у корист солистичког извођења – на нивоу једне теме, коју, по правилу, одликује изразита мелодичност. Наведена појава имплицира истовремено задовољење критеријума уметничке и плесне функционалности на нивоу једне нумере, као што је, на пример, случај у „Повођанском колу“ (видети: „Повођанско коло, А тема, Прилог 1, стр. 375). На идентичан начин се манифестује и смена манира терцне хомофоније и једногласне солистичке теме у случају кола која реферирају на ромску музику. У овом случају, једногласном темом директно се реферира на парадигму „ромског“, у виду специфичног виолинског

мелодијског одељка (видети: „Рамино коло“, С тема, Прилог 1, стр. 352). Приликом ретких извођења кола која теже остварењу уметничке парадигме у плесном контексту, тачније у улози „музике за коло“, у пракси се често дешава да се иманентан једноглас ових нумера напусти у корист тердне хомофоније, а у циљу остварења плесне функционалности.

7. Изражајна средства у интерпретацији

а) Темпо

Према оригиналним ауторским снимцима, темпо извођења најпопуларнијих кола плесне намене се остварује у амлитуди од 125 до 163 четвртинска откуцаја у минути. С обзиром на разноврсност музичких реализација, темпо извођења на парадигматском нивоу адекватно је изразити путем италијанских ознака, које посредно одређују и музички карактер. У том смислу, на основу узорка којег чине одабрана најпопуларнија кола која егзистирају у актуелној пракси, може се рећи да је колима плесне намене иманентан темпо *Allegro*. Наведена карактеристика потврђује се у конкретним плесним реализацијама, с тим да се у њима наведена амплитуда темпа реализује у суженом облику, о чему ће бити речи у следећем поглављу. Темпо извођења на оригиналним снимцима углавном је фиксан, уз спорадичне случајеве минималног убрзања на нивоу целе нумере (видети: „Повођанско коло“, Прилог 1, стр. 375). Дрastiчна промена темпа забележена је само у „Ужичком колу“, у којем је од почетка до краја присутна тенденција убрзања, од доње до готово горње границе *Allegro* (видети: „Ужичко коло“, Прилог 1, стр. 342).

б) Артикулација

Основна артикулациона иманентна карактеристика кола плесне намене јесте доминантна употреба *portata*. Оваква артикулација може спорадично бити напуштена у корист *legata*, или *staccata*, у сврси остварења контрастног ефекта, чиме артикулациони план остварује конструктивну улогу у процесу динамизације музичког тока. Појава доминантног *portata* директно је условљена функционалношћу ове музике и управо се на овом (артикулационом) нивоу примарно одређује њена плесна намена. Наиме, доследном употребом *portata* поспешује се утисак „непрекидности“ музичког тока, иманентан *колу*. Међу нумерама подвргнутим анализи, изузетком се, у том смислу,

може сматрати „Ужичко коло“, које је у оригиналној верзији снимљено са доследном *staccato* артикулацијом,. Наведена појава имплицира отклон од плесне функционалности, односно поменуто тежњу аутора ка остварењу својеврсног уметничког израза у праизведби (Ранисављевић 2013: 272).

в) Динамика

У синергији са функционално условљеним фиксним темпом и доминантном *portato* артикулацијом, динамика кола плесне намене по правилу је уједначена. *Forte* извођење може се сматрати парадигматском изражајном карактеристиком ове музике. Управо се на овом нивоу – преко *кола*, као плеса – остварује континуитет естетике традиционалне плесне музике, којој је иманентно интензивно извођење без динамичког нијансирања. Изузетак међу анализираним нумерама, у том смислу, представља „Ужичко коло“, које доноси атипично нијансирање између *mezzo forte* и *forte* динамике, чиме се потврђује пређашњи закључак о његовој уметничкој реализацији у праизведби.

г) Орнаментика

Орнаментика кола плесне намене функционално је условљена, као и сви други музички параметри. У конкретном смислу, на основу издвојених најпопуларнијих кола у актуелној пракси могуће је дефинисати парадигматске одлике орнаментике ове плесне музике, подразумевајући индивидуалне разлике између појединачних аутора и извођача. Ове разлике испољавају се на неколико начина, а кључно – у степену заступљености различитих врста орнамената у мелодијском току, њиховом комбиновању и артикулисању. Наведене диферентне карактеристике треба разумети као манифестацију индивидуализма иманентног традиционалној музици, која уједно представља и кључан фактор виталности *кола*, у музичком смислу.

Орнаментика представља једно од основних поља конкуренције и међусобне евалуације репрезентативних извођача кола. У пракси просечно вештих музичара, која је по правилу везана за плесни контекст, индивидуални начини мелодијског украшавања најчешће су установљени спонтано, са релативним поштовањем различитих узора, при чему парадигматски облици појавности, установљени у јавној – професионалној извођачкој пракси, у овим случајевима најчешће нису у потпуности остварени.

Питање орнаментике у колима плесне намене неопходно је разумети у светлу развоја хармоникашке праксе у Србији у току 20. века (о којем ће бити више речи у оквиру контекстуалне анализе). Основни начини мелодијског украшавања и естетика начела ове плесне музике кључно су дефинисани на тзв. хармоници дугметари (бајан), са које су се пренели на клавирску хармонику, а подједнако и на остале фабричке инструменте (виолину, саксофон и др.).⁴¹ У конкретном смислу, реч је о хроматским (полустепеним) орнаментима који се изводе са доследном *portato* артикулацијом. Копирањем ове звучне реализације на другим фабричким инструментима настала је кључна разлика између орнамената кола насталих на фабричким инструментима и орнамената традиционалних плесних мелодија насталих на традиционалним инструментима (фрули, дудуку, гајдама итд.). Наиме традиционалним инструментима својствено је орнаментисање по дијатонском низу, док се украси на фабричким (темперованим) инструментима доминантно изводе по хроматском низу, односно као полустепени.⁴²

Љубиша Павковић, култни српски хармоникаш и композитор народне музике на клавирској хармоници, који је у својој досадашњој каријери компоновао и снимио на десетине оригиналних кола за хармонику, истиче улогу горњих двоструких полустепених украса (пралтрилера полустепеног типа), као фундаменталну у контексту остварења кинетичког импулса у мелодијама кола (Павковић 2018). Посматрајући Павковићев опус у целости, може се закључити да је његов иманетно концертантни (уметнички) стваралачки приступ, поред изузетне мелодијске креативности, примарно заснован на идеји дистанцирања од типског орнаментисања заступљеног у колима плесне намене (видети: „Београђанка коло“, Прилог 1, стр. 384). Репертоар кола овог реномираног ствараоца и интерпретатора на хармоници представља континуитет својеврсне уметничке парадигме у овом инструменталном жанру, започет деловањем Миодрага-Мије Крњевца и Радојке Живковић. На плану орнаментике, његова музика

⁴¹ Родоначелником компоноване народне музике на хармоници „дугметари“ сматра се Миодраг-Мија Крњевац, док је његовој афирмацији, још у времену пре Другог светског рата, посебно допринела Радојка Живковић. Музичирање на клавирској хармоници (акордеону) у Србији је заживело касније – педесетих година 20. века. Првим представником клавирске хармонике у јавности сматра Душко Урошевић. Каснији ствараоци на овом инструменту, попут Љубише Павковића, Драгана Александрића, Томице Миљића и других, установили су различите индивидуалне стилове, али уједно и заједнички извођачки манир својствен клавирској хармоници, који овај инструмент одваја од тзв. дугметаре.

⁴² Апликатура „дугметаре“ (са дугмићима) сродна је апликатури аерофоних традиционалних инструмената, односно свирале, пре свега, што отвара простор за хипотетисање о узроцима трансмисије традиционалних плесних мелодија са свирале, као најпопуларнијег инструмента у некадашњој сеоској плесној пракси Србије, на овај (фабрички) инструмент.

подразумева деликатне и комплексне облике појавности, који доприносе постизању максималне извођачке експресивности. Насупрот томе, кола плесне намене подразумевају униформне начине орнаментисања, о којима се на парадигматском нивоу може закључивати искључиво у контексту њихове плесне функционалности.

Поред наведене доминантне употребе орнамената хроматског типа, опште закономерности орнаментисања подразумевају конкретне врсте употребних орнамената, као и места њиховог позиционирања у мелодијском току. Како је већ речено, доминантну врсту украса у колима плесне намене представља полустепени пралтрилер. Овај облик појавности може се реализовати самостално у мелодијском окружењу, или у комбинацији са истим, или другачијим украсом који се реализује на суседном тону (након излагања мелодијског тона на којем је позициониран полустепени пралтрилер). Када се реализује самостално, полустепени пралтрилер се може остварити: 1. на осмини, у осминском ритмичком окружењу, или 2. на осмини иза/испред које се у мелодијском току дистрибуирају две шеснаестине (без орнамената). Реализовање полустепеног пралтрилера може бити остварено на тези и арзи на нивоу целокупног употребног тонског низа подједнако, иако се овај орнамент најчешће јавља на првом другом, трећем и петом ступњу, и то на „тешком“ делу такта.

9 *mf* A^b E^b7 A^b E^b B^b7 E^b

A^b E^b7 A^b E^b B⁷ E^b

„Ужичко коло“, А тема (осминско окружење теза и арза)

5 G D⁷ G 3

D⁷ G

„Звонце коло“, Е тема (осминско окружење доследна ненаглашена доб)

„Повођанско коло“, С тема (осмина-две шесваестине)

„Звонце коло“, D део (две шеснестине-осмина)

Реализовање других орнамената у мелодијском току, непосредно након реализовања пралтрилера, може се остваривати на неколико начина. Ова појава се, по правилу, везује за осминске низове, а доминантно подразумева тзв. силазну мелодику. Тако се након пралтрилера на четвртом ступњу тоничне и доминантне тоналне сфере често јавља дијатонски мордент, позициониран на трећем ступњу мелодијског низа, уз подразумевајућу дијатонску верзију пралтрилера. Представљена комбинација украса у низу условљена је превасходно хармонском компонентом. Наиме, када се пралтрилер везује са дијатонски мордент на описан начин, наведени орнаменти се перципирају као својеврстан вид мелодизирања једног украса или групето, што за последицу има уклапање у хармонску вертикалу (тоничне, или доминантне функције).

„Руменка“, А тема

Појава низања пратрилера није тако честа у колима плесне намене, а у случајевима када се остварује углавном се реализује у низу од четири осмине у мелодијском току.

„Косачко коло“, Е тема

Својеврсна алтернатива извођењу два пратрилера у низу јесте појава пратрилера са малом терцом на месту првог украса, док се на следећем тону мелодијског тока изводи полустепени хроматски, или дијатонски пратрилер, у зависности од позиционирања груписаних орнамената у мелодијском току. Наведена појава по правилу се реализује на суседним осминама, и то између трећег и другог, односно четвртог и трећег, петог и повишеног четвртог и седмог и шестог ступња.

„Гоцино коло“, В тема (између трећег и другог ступња)

„Гоцино коло“, А тема (између петог и повишеног четвртог ступња)

„Мерседес коло“, В тема (између шестог и петог ступња)

Употреба двоструког пралтрилера (тзв. четворке) врло је честа у колима плесне намене и он се, као и једноструки пралтрилер, по правилу реализује у хроматском виду (као полустепени). Овај украс се везује за дуже ритмичке вредности, и то за осмине са тачком и четвртине, пре свега. И док се појава двоструког пралтрилера на пунктираној осмини најчешће позиционира на почецима мотива (или у средишту мелодијског тока), четвртине са овим орнаментом најчешће се јављају на крајевима музичких целина (мотива и фраза).

„Пантино коло“, дупли пралтрилер на пунктираној осмини и на крајевима двотактних мотива (почетак А теме)



... G

„Звонце коло“, пралтрилер на четвртини,
на крају фразе (завршетак А теме)

Изузетак у односу на представљене типичне облике појавности „четворке“ остварен је у колу „Враголанка“, чија је прва тема препознатљива управо по упечатљивој употреби наведеног орнаманта. Захваљујући специфичном метроритму овог тематског дела, са комбинацијом четвртине и четвртинске паузе у оквиру иницијалног сегмента мелодијског тока, појава „четворке“ у описаној констелацији суштински се не разликује од њене појаве на крајевима мелодијских целина (мотива и фразе).

„Враголанка“, А тема

Употреба мордента није тако честа у колима плесне намене, а разлог за његову нешто мању употребу лежи у његовом специфичном артикулационом потенцијалу (Павковић 2018). Наиме, због заснованости на доњој, по правилу, дијатонској осцилацији у односу на мелодијски тон, мордент, у контексту плесне функционалности, остварује ефекат „обуздавања“ кинетичког импулса, чиме стоји у супротности са интензивним извођењем као последицом доминантне употребе полустепених пралтрилера. Морденти се могу јавити на свим тоновима мелодијског низа, а најчешће се реализују на граничним тоновима мелодијских целина – на почетку узлазног/силазног низа, и то на највишем тону у датој мотивској констелацији, до којег се долази интервалским скоком (кварте, квинте итд.). Појава мордента није метроритмички условљена, у смислу правилности позиционирања на тези и/или арзи,

али подразумева реализовање на осминским и, евентуално, дужим нотним вредностима.

„Рамино коло“, А тема
(заступљени сви облици појавности мордента)

Групето представља ретку појаву у колима плесне намене, а везује се за мелодијске тонове дуже ритмичке вредности (четвртина и дуже од тога). Овај орнамент најчешће се састоји од четири тона и доноси комбинацију пралтрилера и мордента, уз евентуално свођење на три тона (када се на месту пралтрилера изведе само једноструки предудар). Типична појава овог украса реализује се у прелазима, али се као таква свакако може наћи и у тематским деловима, и то на почецима мелодијских фраза, или у комбинацији са појединачним истакнутим мелодијским тоном (у агогичком и артикулационом смислу).

„Зрнце коло“, прелаз

„Повођанско коло“, А тема

Једноструки предударни и постударни представљају изузетак у колима плесне намене и манирски реферирају на тзв. ромска кола. Ови орнаменти могу се остварити као горњи и доњи и углавном подразумевају терцни размак у односу на мелодијски тон на који реферирају. У актуелној пракси, пак, њихова појава је врло честа и везује се за тзв. хибридне сплетове, о чему ће бити речи у наставку.

„Александрино коло“, В тема

8. „Хибридни“ сплетови у актуелној пракси – случај Борка Радивојевића

На бази парадигматских музичко-формалних начела кола плесне намене, утврђених у другој половини 20. века, поједини музичари у актуелној пракси стварају хибридне облике појавности ове музике. Како је већ речено у првом делу овог поглавља, наведени облици подразумевају селекцију најразличитијих мелодијских одељака који се склапају у једну макроцелину у оквиру појединачних плесних извођења. По правилу, у питању су посебно упечатљиве теме, са изразитим кинетичким потенцијалом, које најчешће имају порекло у разлитичим колима насталим на виолини и засноване су на „мол-дурским“ тоналним основама. Наведена пракса наметнула се последњих година као пандан практиковању *кола* уз мелодије оригиналних нумера, попут „Ужичког кола“, „Руменке“ и др. Ове својеврсне компилације динамички потентних мелодијских делова по правилу настају *ad hoc*, а постају популарне у пракси захваљујући средствима модерне комуникације (друштвених мрежа, дигиталних платформи и др.).

Репером наведене појаве у актуелној пракси може се сматрати хармоникаш Борко Радивојевић, који наступа у пратњи свог оркестра, под називом „Тигрови“. Борко Радивојевић је рођен 1983. године у Петровцу на Млави, а до своје једанаесте године је живео у селу Ћовдин, код Петровца на Млави. Радивојевићев музички израз у

сплеловима кола кључно се заснива на посебно израженом кинетичком импулсу. Градећи на *колу* имиц забављача, овај хармоникаш је заједно са својим оркестром, допринео популаризацији наведеног плеса међу младима, стварајући од сваког појединачног извођења својеврстан музичко-плесни перформанс. Тако су „хибридне“ нумере, настале *ad hoc* – у конкретним плесним реализацијама, захваљујући њиховом дељењу путем друштвених мрежа и Јутјуба, у кратком временском периоду постале панданом најпопуларнијих оригиналних кола, у савременом плесном контексту.

Основна карактеристика ове музичке естетике јесте изразито музичко афектирање са последицом остварења интензивног, често и агресивног израза. Управо назив оркестра – „Тигрови“ – у пракси остварује значење метафоре наведене извођачке естетике, да би по узору на њега у међувремену настали и други слични оркестри, попут „Шкорпиона“, „Лавова“, „Кобри“ и др. И поред дељења музичког стила, у најширем смислу те речи, међу наведеним саставима, оркестар Борка Радивојевића издваја се као јединствен музички, али и социо-културолошки феномен у актуелном тренутку, којег је неопходно фокусирано интерпретирати.

Током интервјуа извршеног за потребе овог доктората 2016. године, Радивојевић је сведочио о наведеној естетици и факторима који су допринели формирању његовог специфичног музичког идентитета. Свирајући од почетка своје каријере у локалној средини (Петровац на Млави и околина), овај хармоникаш је из позиције инсајдера градио имиц инструменталисте „специјализованог“ за извођење *кола* (Радивојевић 2016). И поред делимичног формалног музичког образовања (завршена средња музичка школа), његово неформално музичко едуковање у домену народне музике, које је у ери популарних „учитеља хармонике“ остало сведено на ангажовање локалног хармоникаша и учитеља Миодрага Лукића, имало је пресудан значај на формирање његовог јединственог извођачког стила (Исто). Наиме, без обзира на освојене награде и признања на највишим такмичењима хармоникаша у Србији, Радивојевић је, према сопственим речима, неговао имиц извођача „музике за народ“, што у контексту ове дисертације има значење – музике за *коло*. Већ у осмом разреду основне школе почео је да свира на локалним забавама и весељима средњег друштвеног сталежа. У периоду од 1998. до 2003. године наступао је у оквиру неколико различитих локалних састава, доминантно за потребе наведеног друштвеног сталежа. Чини се да је управо ово искуство имало кључну улогу у осмишљавању његовог извођачког приступа и, према сопственим речима – „доношењу одлуке“ да на

колима плесне намене заснује своју препознатљивост (Исто). У том смислу, иманентна једноставност и пријемчивост његових сплетова не могу се сматрати само последицом интуитивности у датом тренутку. Другим речима, *ad hoc* концепт музицирања, који се пре свега изражава на нивоу макроформалног обликовања, представља последицу пређашњег свесног свођења музичког тематизма на једноставне мелодијске одељке. Ово потврђује и Радивојевићево сведочење о сарадњи са Зораном Пауновићем, познатим хармоникашем из истог краја, у периоду пре формирања оркестра „Тигрови“. Наиме, пре креирања сопсвеног извођачког стила, Радивојевић је са Пауновићем радио на стварању технички захтевних кола, сакомпетитивним поривом, а у циљу остварења својеврсног такмаца са другим врхунским инструменталистима (пре свега хармоникашима). Узгред, ова појава може се сматрати доминантном у актуелној музичкој пракси и, у одређеном смислу, иманентна „професионалном“ музичком стваралаштву. Управо престанак сарадње са Пауновићем, убрзо након њеног започињања, имплицира Радивојевићеву потребу да иступи из устаљене стваралачке праксе и да свој приступ сведе на – „музицирање за народ“.

Кадровска (персонална) решења оркестра „Тигрови“ јасно указују на циљеве идејног творца. Ангажујући на месту саксофонисте Сашу Илића – Радивојевићевог пријатеља из детињства, са којим је заједно направио прве „музичке кораке“ (што је за последицу имало истоветно поимање и извођење заједничке орнаментике на два различита инструмента), уз извођачко искуство клавијатуристе Јовице Јовића Кинга на деоницама баса и контре (стечено у домену ромске музике), створена је инструментална окосница на којој се заснива беспрекорно уједначено оркестарско извођење, и то превасходно на плану ритмике. Уједначена ритмика, у овом контексту, не подразумева само ритмичку усклађеност појединачних деоница, него и уједначено третирање времена између тонова у оквиру орнамената, а посебно између саксофона и хармонике (Радивојевић 2016). Додавањем друге хармонике у улози доследне „терц-деонице“, као и бубњара у перманентној ритмичкој корелацији са басом и контром на клавијатури, створени су услови за остварење – продукцијским речником речено – презентне звучне слике, чији је примарни квалитет потпуна синхронизација на ритмичком и артикулационом плану.

Мелодијски начин мишљења, као преимућство које у овом саставу припада Радивојевићу, обликовано је под директним утицајем виолинисте Бобана Костића, познатог по надимку Бобан Воз, који је годинама свирао у овом саставу (Радивојевић

2016). У конкретном смислу, наведен утицај подразумева препознатљив начин везивања мелодијских одељака и прелаза, са честом употребом строфа познатих песама у инструменталном облику. Тако се у примеру под (неформалним) називом „Тигар коло“, у другом делу нумере појављује строфа познате новокомпоноване севдалинке „Звезда тера месеца“. Према Радивојевићевим речима, ова нумера настала је „на свирци“ (у току конкретне плесне реализације), на иницијативу управо Бобана Воза (Исто). Музичка форма ове нумере устаљена је тек касније, када им је „поручена“ у једној од плесних прилика у току извођења (јер је у међувремену путем Јутјуба постала изузетно популарна). Радивојевић сведочи да је у току извођења *кола* морао да „консултује“ сопствени снимак на Јутјубу, како би се подсетио садржаја и форме наведеног „кола“ (Исто). Описана анегдота указује на спонтаност настанка *ad hoc* нумера, а с друге стране имлицира специфичан феномен нестанка граница између стваралаца музике и публике, иманентан актуелној ери дигиталних медија.

Целовита извођења оркестра „Тигрови“ у конкретним плесним реализацијама подразумевају сплетове мелодијских одељака који у просеку трају од десет до петнаест минута. Хибридноста ових сплетова огледа се у томе што се тонални план појединачних тема издвојених из оригиналних кола мења и усклађује са ауторским мелодијским одељцима, парафразама итд., а у складу са идејом макроформалног обликовања на нивоу плесног Тотуса. У конкретном смислу, ово подразумева доминантност извођења у оквиру А дура или де мола (у којем се мелодија доминантно изводи на фону доминанте). Повремене тоналне промене у односу на поменут тоналитет подразумевају мутацију у а мол и, евентуално, појаву мелодијских делова у паралелном Це дуру.

За потребе анализе музичких карактеристика плеса *коло* у случају Борка Радивојевића, записан је сплет у трајању од дванаест минута и тридесетдве секунде, састављен од пет нумера (Прилог 3, стр. 421). Прва нумера у овом сплету доноси оригиналан – атипично ритмизовани увод, са изразитим акустичким потенцијалом који представља последицу наизменичног појављивања септакорда на доминанти и на шестом ступњу, што се у контексту тоникализоване доминанте може разумети и као однос између тонике и наполитанског другог ступња; прве две теме ове нумере реферишу на ромске дурске мелодијске одељке уског амбитуса (А тема), и оне засноване на акордским тоновима тоничне функције (В тема); на месту треће теме, са циљем смиривања музичког тока у медијалном делу кола, долази до модулације у доминантни Де дур, након чега наступа широка инструментална парафраза познате

песме „Јесен иде, веселје се спрема“, да би након ове парафразе, у својству својеврсног форшила, наступила варијација на прву тему „Аџинка кола“ (која и сама представља парафразу песме „Ој, цурице динати“). Последње две теме прве нумере представљају кулминацију овог дела музичког тока, која подразумева директно враћање у тоничну функцију тоничне тоналне сфере, са хроматски разрађеном мелодиком широког (октавног) амбитуса, чиме се остварује контрастни ефекат у доносу на пређашњи ток. У сврси формалног заокружења, последњи мелодијски одељак, настао као редукција тематског материјала претпоследње теме, изводи се у трећој октави и у динамици *mezzo piano*, у сврси остварења контраста.

Друго коло доноси селекцију мелодијских одељака и делимичну формалну реконструкцију оригиналног кола под називом „Кец-кец“ из 2008. године, чији су аутори су популарни Пале и Менека, познати дует хармоникаша ромског порекла). У мелодијском, тоналном, хармонском и формалном смислу ова нумера доноси познат фондус музичких решења својствених колима која су компоновали Роми за кинетичке потребе (*српског*) кола.

На месту треће нумере у сплету појављује се коло ромског виолинисте Славољуба Станојевића Пироманца, под називом „Ужичке двојнице“, које се по карактеристикама уклапа у идељтип „ромског“ у музици *кола*. И ова нумера изведена је као својеврсна селекција најпотентнијих тематских делова.

Четврто коло у низу доноси прву већу тоналну промену у сплету, са последицом динамизовања музичког тока на макроформалном плану. Доминантан фон А дура у овој нумери замењен је мутацијом (а мол), док наступ прве теме на фону шестог ступња (паралелног тоналитета) значајно доприноси утиску тоналне промене. По својим мелодијским карактеристикама ова нумера одступа од типичног тематизма *кола* и представља појаву комбиновања српског и влашког мелоса. Ову појаву треба разумети у светлу актуелне музичке праксе и стварања нових, пре свега, хармоникашких кола компетитивне намене, о којима је претходно било речи.

На завршетку забележеног сплета изведено је мање познато коло хармоникаша Томице Миљића – „Казацијско коло“ из 1979. године, компоновано у ромском маниру. У сврси остварења максималне оркестарске звучности и коначне кулминације, ова нумера је у односу на оригинални снимак, изведена у другачијем тоналитету (де мол, на фону доминантне) и са додатом модулацијом на крају. Начин реализовања кодете посебно је индиктиван, јер директно реферира на виолинске завршетке кола у

извођењу Властимира Павловића Царевца, што је још један доказ хибридности ове форме сплета.

Сагледавајући сумарно основне карактеристике забележеног сплета Борка Радивојевића може се рећи да употребљени мелодијски одељци доминантно подразумевају виолинску мелодику која своје порекло, или свој пандан има у једноставним темама оригиналних кола плесне намене, компонованих од стране Рома. Основне карактеристике ове мелодике су: сведен (најчешће квинтни) мелодијски амбитус и доследно мотивско понављање на нивоу појединачних тема. Поред строфа познатих песама, овим (виолинским) темама повремено се додају и виртуозни хармоникашки пасажи, у циљу тренутног остварења кулминације.

Међу својим узорима, у ширем извођачком смислу, Радивојевић наводи Александра Шишића и Томицу Миљића (Радивојевић 2016), иако је очигледно да његов репертоар кола чини широка продукција музичких стваралаца и инструменталиста 20. века и данашњице. Утицај Шишића, у том смислу, остварен је преваходно на нивоу музичког карактера у колима плесне намене, док је мелодика виолинских мелодијских одељака сведена на опште мелодијске формуле заступљене у колима која су у другој половини 20. века компоновали Роми. Посебан и мање уочљив утицај Шишића, пак, остварен је и на сам концепт стварања сплетова. Редак пример извођења овог култног виолинисте – у конкретној плесној прилици из 1986. године (заједно са хармоникашем Драганом Стојковићем Босанцем) – доступан на Јутјубу, више је него јасан узор данашњој пракси Борка Радивојевића (видети: https://youtu.be/SqCX_Ix4Rho).

Утицај Томице Миљића огледа се у хармоникашком извођачком стилу – фразирању и начину орнаментисања, односно честој употреби различитих комбинација орнамената, својствених Миљићу (упоредити: „Повођанско коло“, Прилог 1, стр. 375). Потврду овог узора представља честа заступљеност Миљићевих кола у Радивојевићевој пракси, како оних брзог темпа (која се налазе у фокусу ове дисертације), тако и тзв. ретких, односно кола спорог темпа. Када је у питању орнаментика, важно је напоменути да се Радивојевић, и поред евидентног узора у Томици Миљићу, несумњиво уклапа у ширу музичку парадигму кола на овом плану, утврђену кроз пређашњу анализу најпопуларнијих оригиналних нумера заступљених у пракси.

У синергији деловања свих наведених текстуалних и контекстуалних фактора, извођачка пракса Борка Радивојевића формирала се на начин да представља врхунац невербалне комуникације кроз музику – у плесном контексту. Овај вид комуникације не остварује се само са плесачима, него и са целокупним аудиторијумом у датим контекстуалним оквирима, на чему је заснована идеја препознатљиве перформативности музичких реализација овог извођача, о чему ће додатно бити речи у оквиру контекстуалне анализе.

V УПОРЕДНА АНАЛИЗА КИНЕТИЧКЕ И МУЗИЧКЕ КОМПОНЕНТЕ КОЛА

1. Кореспондентни односи на парадигматском нивоу

Као плес изразитог потенцијала варијабилности, како на нивоу кинетичког, тако и на нивоу музичког медија, *коло*, у зависности од вештине извођача трпи различите релативне измене плесног садржаја. У процесима варирања, кинетичка форма се задржава као знак распознавања овог плеса. Теоријска експликација плесног тока, као динамичног процеса, подразумева кореспондентно сагледавање процесуирања кинетичког и музичког материјала на нивоу Тотуса. Истовремено процесуирање кинетике и музике у оквиру плеса као синкретичке целине темељи се на непрестаном успостављању равнотеже између визуелне и аудитивне комуникације (Ракочевић 2011: 230).

Као што је речено у Уводу, *коло* је заступљено на целој територији Србије, у градским и сеоским срединама подједнако. Без обзира на географски и демографски фактор, овај плес се изводи на идентичан начин, са заједничком плесном формом и релативно истим плесним садржајем. Док реализација музичког плана зависи од надарености појединаца и оркестара, идеја „јединства“ и „једнакости“, иманентна кинетичкој компоненти *кола*, може се протумачити као својеврстан декларативан став извођача. Према мишљењу Селене Ракочевић, пажљива анализа понашања и психичких стања извођача кинетике у случају *кола* упућује на то да се у овим приликама појединац не идентификује у потпуности са групом, те да овај плес, поред колективне „уједначености“, истовремено подразумева и испољавање тренутног надахнућа, инвентивности и индивидуализма (Ракочевић 2002: 187).

Музичка компонента *кола* макроформално је обликована у виду понављања истих и низања различитих нумера, од којих су најпопуларније обухваћене анализом спроведеном на парадигматском нивоу, у оквиру претходног поглавља. Наведен процес музичког обликовања, пак, није стриктан и јединствен, напротив – динамизација музичког тока најчешће се одвија спонтано, без осмишљеног плана музичког излагања, што остварује директне последице на макроформалном нивоу, превасходно у смислу избора и редоследа излагања мелодија. Евентуалне правилности позиционирања одређених нумера везане су за почетке сплетова. У конкретном смислу, „Ужичко

коло“, као најзаступљенија музичка нумера у пракси, како је већ речено, најчешће се појављује на месту прве нумере у сплету.

Низање музичких нумера у току једног плесног извођења зависи од тренутног надахнућа музичара, али и од њихових извођачких способности и искуства, а пре свега од способности и искуства носилаца прве мелодијске деонице. Просечни извођачи најчешће заснивају своје сплетове на најпопуларнијим колима, и то из практичних разлога. Наиме, у пракси се веома често дешава да се оркестри за потребе различитих веселја формирају *ad hoc*, окупљајући просечно веште музичаре. У случају када изводе *коло*, овакви састави по правилу бирају нумере које се сматрају редовним репертоаром, чиме се превазилази проблем неувежбаности. Захваљујући оваквој пракси, друштвена заједница у Србији временом је навикнута на одређен број кола које је, услед честог понављања – из прилике у прилику, почела и сама да препознаје као плесну музику.

„Стални“, рутинирани оркестри циљано избегавају најпопуларнија кола приликом креирања сплетова, градећи своју „посебност“ управо на отклону од ових нумера. Највештији међу њима, попут помињаног оркестра „Тигрови“ (на челу са Борком Радивојевићем), креирају сопствени музички идентитет изводећи мање позната кола и своје ауторске нумере, односно „хибридне“ сплетове. У односу на то, дијаметралну појаву међу „сталним“ оркестрима представља потенцирано извођење искључиво најпопуларнијих кола, попут „Ужичког кола“, „Руменка кола“, „Враголанке“, „Колубараског веза“ и др. Ова пракса се везује за тзв. урбане бендове, чији репертоар представља комбинацију различитих жанрова, са ограниченим бројем нумера новокомпоноване народне музике. У овако структурисаном репертоару, музика за *коло* свесно је сведена на најпрепознатљивије облике појавности, чиме се ствара привид неврладања ширим репертоаром тзв. народне музике и постиже жељени имиџ урбаног састава. Важно је напоменути да се овај манир, у последњих неколико година, наметнуо као пандан оркестрима попут „Тигрова“, „Шкорпиона“, „Лавова“ и др., што у ширем друштвеном смислу имплицира диференцирање, односно рекреирање парадигми урбаног и, посредно, руралног у 21. веку, о чему ће бити речи у оквиру контекстуалне анализе.

Без обзира на описану својеврсну условљеност музичке компоненте контекстуалним аспектима, кинетичка компонента *кола* заједничка је свим друштвеним контекстима, а подразумева истоветну макроформу, сведену на перманентно понављање структурног модела 1,3+1,3 и релативно исто понављање

основног обрасца структурално-градивних покрета. У оквиру кинетограма израђених за потребе анализе на синтагматском нивоу ова појава обележена је ознаком *semper simile* након забележеног осмотактног плесног исечка. Како је било речи у поглављу под називом „Кинетичко-формалне карактеристике *кола*“, избор метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета директно је условљен различитим факторима, и то превасходно извођачком вештином, а затим и генерацијском и родном припадношћу плесача.

Почетак и завршетак *кола*, као и само трајање плеса, конситуационо су условљени. Углавном се дешава да се плес „поручи“ од стране домаћина светковине, или гостију. Почетак, у кинетичком смислу, подразумева спонтан улазак у формацију, уз музичку нумеру која је већ отпочела. Треба напоменути да процес успостављања плесно-кинетичке формације на свадбеном весељу траје значајно дуже у односу на остале плесне прилике, због масовности „свадбеног *кола*“. Иако је завршетак плеса, по правилу, музички условљен – јер се *коло* завршава у спонтаном договору између музичара – ова одлука често се доноси и у односу на кинетичку компоненту. Наиме, услед дугог трајања плеса, често се дешава да се број учесника у кинетичком извођењу постепено смањује из физичких, тачније кондиционих разлога. У тренутку када се број плесача редукује до нивоа да оставља утисак смањеног интересовања заједнице за плес – што у датом контексту може добити значење демотивисаности весеља – музичари спонтано завршавају нумеру. Најчешће се, ипак, дешава да се *коло* заврши на врхунцу колективног расположења, са масовним учешћем заједнице у његовом извођењу до самог краја. Музичка кулминација на завршетку, у оба случаја, најчешће се остварује убрзањем темпа и, евентуално, избором *кола* са посебним кинетичким потенцијалом који се заснива на специфичном начину фразирања, о чему ће бити речи у наставку. Завршетак *кола* у кинетичком медију најчешће доноси специфичан сигнал краја, који се реализује аплаудирањем плесача, а везује се за типичну музичку кодету (DD-D).

1.1. Општи ниво компаративног сагледавања кинетике и музике *кола*

Општи ниво упоредног опсервирања кинетичког и музичког тока подразумева стављање аналогних интегралних параметара наведених медија у исте равни. Како је већ речено, кинетика *кола* заснована је на покретима ногу, односно на корацима и

гестама, док музички извођачки апарат подразумева инструменте⁴³ (уз изузетак вокално-инструменталних делова у инструменталном окружењу). Кључна разлика између кинетичког и музичког медија у *колу* испољава се на техничком нивоу. Док се плесни покрети изводе у зависности од индивидуалне извођачке спретности сваког појединца, музичко извођење подразумева оптимум техничке кодификованости неопходан за постизање елементарне звучне препознатљивости, а самим тим и функционалности плесних нумера.

Локативна димензија кинетичке и музичке компоненте је заједничка, с обзиром на синхроно извођење, са разликом која се остварује на нивоу конкретних позиција плесних формација у датом простору. Наиме, док је музичка формација у току извођења углавном фиксно лоцирана (на месту са којег састав наступа у конкретној прилици), или спорадично флексибилна (са повременим постављањем дела музичке формације у центар кинетичке формације), кинетичка формација подразумева искључиво флексибилно коришћење физичког простора, користећи се доминантно кружном путањом кретања. Без обзира на бројност учесника, кинетичка формација је, по правилу, бројнија од музичке.

Представљен однос између интегралних плесних медија на локативном нивоу констатује и Селена Ракочевић у случају плесне традиције Срба у Банату, означавајући га као „традиционално условљену“ појаву (Ракошевић 2011: 231), на основу чега се, у оквиру ове дисертације, може закључивати о везаности *кола* за традиционално плесно наслеђе на парадигматском нивоу. Како Ракочевићка напомиње, „на општем нивоу сагледавања играчких образаца, важно је истаћи да формације играча, за разлику од формације свирача, јесу и непосредни идентификатори плесног жанра. Изражено језиком семиотике, играчке формације у генералном смислу функционишу као икона жанра – коло се изводи у кружним формацијама, паровна игра у пару“ (Ракошевић 2011: 232). Диференцирање улога појединаца у плесним формацијама (кинетичкој и музичкој) у одређеном смислу је слично. Истакнуте улоге „коловође“ и „шефа“ оркестра (по правилу, извођача на водећем мелодијском инструменту) превасходно подразумевају обликовање плесне реализације на макронивоу. У конкретном смислу, док „коловођа“ својим извођењем одређује путању кретања *кола*, „шеф“ оркестра усмерава плесну реализацију у музичком медију.

⁴³ Изузетак у овом смислу представљају локални облици појавности вокално-инструменталног извођења, који нису обухваћени овом дисертацијом.

Темпорална димензија кинетике и музике такође је заједничка а подразумева употребу дистрибутивног ритмичког система дводелне метричке мере, односно 2/4 такта. И док се процеси метроритмичког обликовања кинетичког и музичког тока реализују засебно, ритмичка четвртинска пулсација представља њихов заједнички именоватељ. Према мишљењу Селене Ракочевић, заједничка ритмичка пулсација представља почетни и обједињујући структурални параметар без којег процесуирање традиционалних плесова није могуће. (Rakočević 2011: 233). У том смислу, може се рећи да се *коло* има своје утемељење у ширем традиционалном источноевропском плесном наслеђу, у којем ритам представља заједничку основу кинетике и музике (Giurchescu and Topr 1995: 148, према Rakočević 2011: 233), што свакако „...омогућава ’разгранаванье’ самосвојних система игре (кинетике, прим. аут.) и музике...“ (Rakočević 2011: 233).

У односу на оригиналне снимке најпопуларнијих музичких нумера, амплитуда иманентног *Allegra* у пракси се реализује као ужа, и то у интервалу од 140 до 152 четвртинска откуцаја у минути. Темпо појединачних плесних реализација доминантно је фиксан, са честим убрзањем при крају извођења. У синергији различитих темпоралних манифестација – релативно устаљеног темпа, доминантног осминског покрета у мелодијском метроритмичком процесуирању и четворотактног, односно осмотактног мелодијског фразирања, формира се музичка потка погодна за перманентно латерално понављање четворотактних фраза релативно истог садржаја у кинетичком медију.

Трајање овако обликованог плесног тока конситуационо је условљено. У том смислу, посебно репрезентативним може се сматрати извођење овог плеса на врхунцу свадбеног веселја – након венчања – када, последично, плесни ток најдуже траје (од 10 до 15 минута). Кулминација слављеничког расположења одражава се на кинетичку компоненту преваходно на плану формације (у виду изузетно великог броја извођача), што за последицу може имати релативна одступања од доминантне кружне путање кретања. Ова појава условљена је физичким ограничењима у оквиру простора у којем се плес реализује. Тако се врло често дешава да се *коло* изводи око инвентара (столова, столица и др.), задржавајући идеју кружења у простору као своје иманентно својство. У случају посебно масовних извођења долази до формирања засебних плесно-

кинетичких формација, односно појаве полифактурности на плану тзв. просторне фактуре, према теоријској поставци Весне Бајић Стојиљковић.⁴⁴

1.2. Посебан ниво компаративног сагледавања кинетике и музике *кола*

Како је већ речено у поглављима посвећеним сепаратним кинетичко-формалним и музичко-формалним парадигматским карактеристикама, фондус образаца покрета и мелоритмичких образаца *кола* веома је разноврстан. С обзиром на различиту природу кинетике и музике као медија људског изражавања, успостављање директних аналогја између њихових конкретних синхроних реализација свакако није могуће. С друге стране, њихово структурално-формално јединство у оквиру плесног тока имплицира дељење „плесног мишљења“, које за последицу има визуелно и аудитивно препознавање конкретног плеса.

На основу компаративног сагледавања кинетичке и музичке компоненте *кола* на „посебном нивоу“ може се констатовати да се синергија између њих, мимо формалних кореспондентности, суштински остварује на нивоу артикулације. Однос између покрета и звука у овом плесу подразумева спајање различитих артикулационих облика појавности, и то *legata* (иманентног кинетици) и *portata* (иманентног музици). Као што је већ било речи, музички ток се повремено динамизује појавом теме са *legato* артикулацијом, чиме се остварује ефекат контраста који доприноси целовитости нумере. Ипак, чини се да *portato* у музичком току остварује фундаментални циљ креирања иманентног кинетичког импулса, који се на основу ширег увида у традиционално музичко наслеђе може сматрати карактеристиком музичког идиолекта централне Србије. Уз повремене, ретке контрастне делове у музици, *portato* се може сматрати непроменљивом карактеристиком музике *кола*. На описан начин, доследно артикулисани кинетички и музички искази у садејству креирају уједначен, „сливен“ плесни ток.

Динамика плесног тока подразумева избалансиран однос између музичке и кинетичке компоненте на нивоу Тотуса. *Коло* се по правилу изводи гласно – *forte*, док је кинетичкој реализацији својствен *mezzo forte*. Плесно-кинетичку динамику, као

⁴⁴ Весна Бајић Стојиљковић у оквиру кореографисаног фолклора у Србији дефинише монофактурне и полифактурне просторне фактуре, у зависности од броја формација у простору у оквиру једног мизансцена (видети: Бајић 2016: 205).

специфичан акустички параметар, у домаћу етнокорееологију је инкорпорирала Селена Ракочевић 2011. године (Rakočević 2011). У дотадашњем, доминантно етнографском дискурсу у етнокорееологији у Србији, на основу интензитета покрета изводили су се закључци о тзв. играчким стиловима, односно плесним дијалектима. Међу оваквим интерпретацијама свакако се издвајају тумачења Оливере Васић, која је указивала на „снажно“ извођење као иманентну карактеристику локалних плесних традиција западне и североисточне Србије, а делом и југоисточне Србије (Васић 2011: 101-104). Атрибут „снажно“ у градацијској вертикали подразумева *forte* динамику, чиме се ова подручја на нивоу тзв. извођачког стила јасно диференцирају у односу на друге етнокорееолошке целине. Тако је, на пример, плесној традицији централне Србије, према Васићевој, било својствено „опуштено“, „спонтантно“ кинетичко извођење (Исто: 97), које би се у динамичком смислу могло означити као *mezzo forte*, док је, по њеним речима, најслабији кинетички интензитет у некадашњој плесној традицији Србије био својствен муслиманима са Пештери (Васић 1984: 297), који би се могао одредити као *piano*. Тумачењем динамике *кола* у светлу традиционалног плесног наслеђа, на парадигматском нивоу, може се рећи да овај плес по уједначеној (*mezzo forte*) динамици потврђује хипотезу о његовом пореклу у плесној традицији централне Србије.

Метроритмичко уодношавање кинетичке и музичке компоненте у *колу* своди се на поклапање четвртинских теза преваходно између ритмичких музичких деоница и обрасца структурално-градивних покрета. С обзиром на изузетну хетерогеност мелодијских метроритмичких структура овог плеса, метроритмичка процесуирања мелодије и структурално-градивних покрета међусобно не кореспондирају даље од метричке пулсације. У конкретном смислу, метричка усаглашеност је остварена искључивом употребом четвртина на тези у музичкој ритмичкој пратњи и, паралелно, на нивоу основног обрасца структурално-градивних покрета. Појава маркирања четвртинске тезе у плесном току остварује се путем кинетике, а подразумева савијање колена на почетку сваког појединачног такта. Други поступци обликовања метроритмичких образаца покрета колена, у иницијалним и медијалним кинетичким фразним сегментима, а који наступају након поменутог карактеристичног савијања колена на почецима појединачних тактова, суштински не доприносе кореспонденцији

између кинетичког и музичког тока, о чему ће бити речи касније.⁴⁵ Однос између хетерогених музичких метроритмичких структура и релативно једноставних начина кинетичког метроритмичког уобличавања остаје у сенци синхроног четвртинског пулсирања, као структурног тежишта целокупног плесног тока *кола*, што представља директну импликацију континуитета традиционалног „плесног мишљења“ иманентног плесном наслеђу централне Србије.

1.3. Упоредна анализа формалних особености кинетике и музике *кола*

Кинетика и музика *кола* базично кореспондирају на метричко-формалном нивоу. Док је кинетичка компонента овог плеса заснована на осмотактном основном обрасцу структурално-градивних покрета, састављеном од две четворотактне фразе, музичка компонента доминантно је заснована на шеснаестотактним тематским деловима, који настају понављањем осмотактних реченица, састављеним од четворотактних фразе и полуфразе. Формална симетричност кинетичког и музичког тока не подразумева нужно и подударане почетака њихових тематских делова, напротив. У пракси се веома често дешава да се кинетичко извођење у десну страну по кружној путањи кретања, које се на нивоу инваријантног обрасца структурално-градивних покрета сматра почетком кинетичке теме *кола*, не поклапа са почетком музичке теме (нити са евентуалном поновљеном реченицом у склопу ње). Као последица оваквог – „несинхронизованог“ почетка, кинетичка тема као претпостављена осмотактна формална јединица потпуно се релативизује на нивоу Тотуса. У конкретном смислу, образац структурално-градивних покрета и мелодијски образац међусобно кореспондирају искључиво на фразном нивоу, путем четворотактних кинетичких фразе и четворотактних музичких фразе и/или полуфразе. Управо овакво структурисање плесног тока може се сматрати фундаменталном карактеристиком *кола*.

⁴⁵ Истичући значај кореспондентности између „пратећих“ деоница кинетике и музике приликом експлицирања принципа метроритмичког уоднашавања у плесној традицији Срба у Банату, Селена Ракочевић закључује да управо ови односи представљају „базу“, односно „структурно тежиште“ плесног тока (Ракочевић 2011: 235). Према њеним речима, „заједничка потка метроритмичке структуре 'пратећих' деоница игре и музике, која се визуелно перципира у виду усаглашене четвртинске пулсације, има стога, не само фундаменталну улогу у начинима њиховог појединачног, већ и синхроног процесуирања“ (Исто).

Музичке промене на нивоу плесног Тотуса не остварују директан утицај на кинетички ток просечних извођења. Евентуалне релативне измене кинетичког садржаја углавном се дешавају у тренуцима изразитих мелодијских контраста (најчешће приликом преласка на другу музичку нумеру), или на мелодијским прелазима (између нумера). Ове измене доминантно се манифестују на нивоу горњег дела тела, и то у виду покрета рамена (горе-доле), или краткотрајног „њихања“ тела. Након неколико тактова контрастног музичког садржаја, или прелаза, плесачи се враћају у устаљен образац покрета. Важно је напоменути да основни образац структурално-градивних покрета у овим случајевима углавном остаје непромењен. Већина учесника у *колу* доминантно не реагује на музичке надражаје, изводећи исти кинетички садржај од почетка до краја плеса, са устаљеном динамиком и артикулацијом на нивоу Тотуса. Евентуалне значајније измене кинетичког садржаја (тзв. варирања), својствена су (ретким) посебно вештим плесачима, који се не налазе у фокусу ове дисертације.

С обзиром на то да је методом визуелне опсервације утврђено да се кинетичка извођења *кола* свде на латерална понављања четворотакних фраза, за потребе упоредне анализе забележени су узорци у виду осмотактних образаца покрета и пратећих мелодијских исечака.⁴⁶ Како је већ речено, четворотактне фразе и полуфразе испостављају се основним метричко-формалним јединицама преко којих кинетичка и музичка компонента међусобно кореспондирају. Даље тумачење плесног тока подразумева теоријско интерпретирање начина кинетичког и музичког фразирања, који га у синкретичком јединству продукују.

⁴⁶ Промене овог обрасца у односу на позицију извођача, по путањи кретања на нивоу Тотуса, представљају интригантно питање којем је потребно посветити посебну пажњу. У овом тренутку, сасвим је извесно да су једноставност и пријемчивост кинетичког обрасца *кола* допринели да овај плес данас изводи изузетно велики број плесача просечне вештине. Праћење промене понашања и обрасца покрета управо ове групе извођача, у односу на промену локације и посебно – амбијента, свакако представља ванредан научни изазов.

2. Парадигматски начини фразирања у колу⁴⁷

Музичко фразирање

У оквиру музичке компоненте *кола* могуће је издвојити два основна вида фразирања, и то: фразирање под утицајем тзв. висинског фактора, као главног подстрекивача унутарфразног збивања, и тзв. нулти вид фразирања. Важно је напоменути да музичке фразе по правилу садрже више мотива, а најмање два, чиме се сврставају у ред сложених фраза.⁴⁸ Реферишући на Бориса Асафјева (Борис Асафјев) и Елену Маркову (Елена Маркова), Зоран Божанић констатује да фраза „...извире из саме интонационе природе музике, а фразирање, њена конкретна звучна материјализација, неодвојива је од интонирања као живог процеса“ (Воžанић 2007: 15). Узимајући у обзир опште правилности појаве „кулминиса“ у фразном току, који се формира под утицајем висинског фактора, може се констатовати да већина најпопуларнијих кола плесне намене, анализираних у претходном поглављу, подлеже овом фактору. Осим тога, место појаве „кулминиса“ у музичком току, по правилу, није фиксно. Један од основних начина музичког фразирања подразумева да се до највишег тона теме стиже поступним кретањем (Исто: 16). Релевантност висинског фактора на фразном нивоу огледа се у комбиновању кретања навише и наниже (које по правилу следи након досезања „кулминиса“). С обзиром на доминантност секундног мелодијског ткања у колима плесне намене, до остварења ове појаве долази врло често.

„Ужичко коло“, А тема

⁴⁷ Из разлога успостављености теоријског концепта фразирања у оквиру науке о музичким облицима, који је за потребе упоредне анализе кинетичке и музичке компоненте *кола* инкорпориран у анализу кинетичког тока, у овом потпоглављу ће најпре бити изложени начини музичког фразирања, а затим кинетичког.

⁴⁸ Поред сложених фраза, према Зоран Божанићу, постоје и просте фразе, које образује само један мотив (Воžанић 2007: 11).

Видети још: „Гоцино коло“, тема А; „Колубарац“, тема А; „Враголанка“, тема С итд.

Други универзални начин фразирања под утицајем висинског фактора подразумева наступ „кулминиса“ у фразном току након мелодијског скока, са доминантним поступним мелодијским кретањем које следи након њега (Воžанић 2007: 16-17). У случају кола плесне намене, ова појава је заступљена у мањој мери у односу на претходно наведено поступно досезање „кулминиса“ и подразумева различите интервалске скокове на највишу инстанцу тонског низа, након чега следи поступно кретање наниже (секундно и/или у секвенцама).

The image shows a musical score for 'Povožansko kolo' in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4. In the second measure, there is an octave leap from A4 to A5, marked with a double bar line and a sharp sign. The melody continues with quarter notes B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a half note A4. In the second measure, there is an octave leap from A4 to A5, marked with a double bar line and a sharp sign. The melody continues with quarter notes B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The score includes dynamic markings 'gm' and '5', and chord symbols 'E^b', 'A⁷', 'D', and 'D'.

„Повођанско коло“, А тема (октавни скок у првом такту)

Видети још: *мерцедес коло*, тема D (скок сексте).

Наведени видови фразирања могу се комбиновати на нивоу осмотактних мелодијских одељака, и то на начин да се у првој четворотактној полуфрази „кулминис“ појављује у виду интервалског скока, док се у другој полуфрази до њега долази поступно, као што је то случај у претходно издвојеној А теми „Повођанског кола“, или обрнуто – да се ток прве полуфразе води поступно, док се на почетку друге полуфразе „кулминис“ реализује у првом такту, као последица интервалског скока.

„Пантино коло“, А тема
(поступно кретање у првој четворотактној полуфрази и октавни скок на „кулминис“ на почетку друге полуфразе)

Осим комбиновања различитих начина фразирања, фразе и полуфразе у оквиру једне теме могу бити вођене и на исти начин – са поступним досезањем „кулминиса“ у оба случаја. Овакав начин изградње мелодијског тока заступљен је у А теми „Ужичког кола“ (видети горе). Однос између фразних целина са истим начином фразирања без изузетка је висински одређен, и то тако да се прва целина према другој односи као виша према нижој.

„Гоцино коло“, А тема
(прва полуфраза се према другој односи као виша према нижој)

Представљен начин организовања музичке синтаксе кроз два интонациона поља може бити заступљен и на унутар-фразном нивоу. Као и у односу између фраза/полуфраза, мелодијски успон унутар једне фразне целине, по правилу, стоји у спрези са падом мелодијске линије, креирајући својевстан динамички однос *crescendo-decrescendo*. У изузетним случајевима се дешава да се наведен динамички однос на унутар-фразном нивоу ротира.

„Мерцедес коло“, В тема
(однос *decrescendo – crescendo* између прве и друге полуфразе)

Тумачећи појаву мелодијског успона и пада као музички климакс и антиклимакс, Зоран Божанић указује на то да „...сваки узлазни покрет мелодијске линије, њен успон, може да произведе ефекат повећања степена звучне напетости, узбуђења, док се обрнутим начином ствара утисак смиривања звучне тензије, пада по инерцији“ (Božanić 2007: 16).

Претходно представљен начин изградње музичког тока, односно фразирања под утицајем висинског фактора, за последицу има специфичан квалитет „вокалности“ мелодије (певаности, мелодиозности), која и поред несумњиве доминантне заступљености у колима плесне намене (како се може видети кроз приложене претходне примере) није и њихова једина особеност. Наиме, широка мелодика, као последица наведеног начина фразирања, често се комбинује са мелодијским деловима (фразама и полуфразама) који не садрже динамичко нијансирање. Овај вид фразирања се у науци о музичким облицима назива „нултим“, које подразумева „континуитет непроменљивости звучног интензитета, без динамичких успона и падова“ (Božanić 2007: 83) и остварење кулминације на другим параметрима музичког тока.

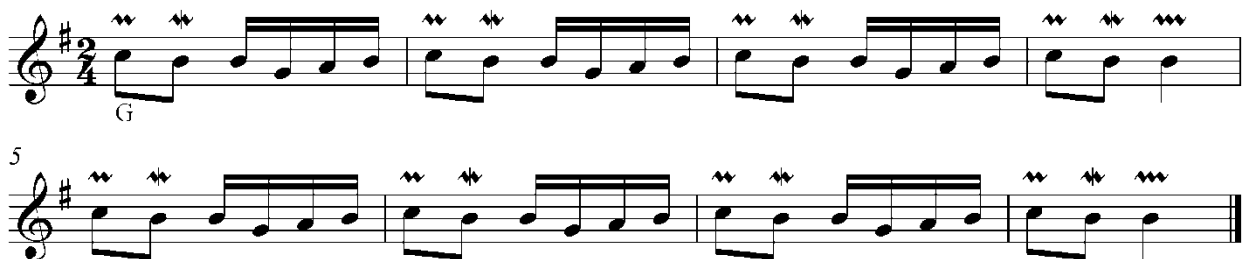
С обзиром на то да динамичка физиономија „нултог“ фразирања подразумева одсуство позитавних и негативних звучних „мотуса“, те да су они у том смислу –

статични (Vožanić 2007: 83), поставља се питање на који начин „нулта фраза“ у мелодици *кола* остварује кинетички импулс. С тим у вези, важно је истаћи да фразну конструкцију, поред „мотуса“ (позитивних, негативних и нултих), чине и појединачни тонови – „иницијалис“, „кулминис“ и „финалис“, а да се фразно обликовање реализује тек у комбинацији свих наведених елемената. Из тог разлога „нулти“ вид фразирања не значи и потпуно одсуство покрета и музичког дешавања (Исто). „Напротив, примена наведене форме динамичке реализације заснована је на специфичном фразном збивању које је до те мере евидентно, изражено и недвосмислено да свако извођачко тумачење тако јавно испољених унутрашњих фразних процеса, променом интензитета јачине звучања, постаје непотребно, сувишно“ (Исто).

i : *m_o* : *c* : *m_o* : *f*
 (иницијалис : нулти мотус : кулминис : нулти мотус : финалис)

Стандардна схема „нултог“ фразирања (Vožanić 2007: 84)

Процес „нултог“ фразирања у колима плесне намене често се не одвија по стандардним фразеолошким принципима, којег је утврдила наука о музичким облицима. Појединачне теме *кола* често се свode на понављање једног мотива, или чак само једног ритмизованог тона, и у њима није заступљена класична шема „нултог“ фразирања. Приликом понављања једног мотива, улоге појединачних тонова – „иницијалиса“, „кулминиса“ и „финалиса“ – постају конструктивно-формалне, док конкретан начин фразирања одређује принцип понављања, чиме мотиви који се понављају добијају значење „нултог мотуса“ (*m_o*).



„Руменка коло“, А тема („нулто“ фразирање, понављање једног мотива)

У случају понављања једног тона – као последица његовог ритмизовања – настају једноставни мотиви, који због своје мелодијске сведености имају значење „нултих мотива“. У оваквим случајевима улога појединачних тонова – „иницијалиса“, „кулминиса“ и „финалиса“ – постаје мање истакнута.

„Браголанка“, А тема („нулто“ фразирање, понављање једног тона)

Видети још: „Мерцедес коло“, С тема; „Звонце коло“, В и Е тема; „Александрино коло“, А тема.

Појава мелодијског редуковања у колима плесне намене својствена је почецима нумера и она, у формалном смислу, доприноси остварењу контраста са појавом наредне теме, у којој је, по правилу, заступљено фразирање под утицајем висинског фактора. Према Зорану Божанићу, „нулти“ вид фразирања се у оквиру уметничке музике често јавља управо на почетку композиције, где делује као „јарко средство драматургије, у служби ефектног истицања контраста“ (Воžанић 2007: 84). Несумњиво је да се, у поједностављеном смислу, оваква функционалност остварује и у случају *кола*, при чему је заступљеност „нултог“ фразирања у овој музици првенствено условљена њеном плесном наменом. Наиме, за разлику од широких, „певаних“ мелодијских одељака, музичке теме сведене на понављање мотива, или ритмизовано понављање једног тона егзактније структуришу мелодијски ток, доприносећи на тај начин кинетичком потенцијалу музичке компоненте у целини.

У том смислу, важно је напоменути да се популарни облици „хибридних“ сплетова, о којима је било речи на завршетку претходног поглавља, доминантно заснивају управо на поступцима понављања мотива, или једног тона, односно на тзв. „нултом“ фразирању. Осим тога, селекција *кола* старијег порекла (друге половине 20. века), у пракси састава којима је својствен овај манир (попут оркестра Борка

Радивојевића), условљена је такође критеријумом заступљености „нултог“ фразирања. Поврх свега, индикативна је чињеница да су аутори ових (оригиналних) кола по правилу Роми, што имплицира повезаност наведеног начина фразирања са ромском музичком праксом. Ову хипотезу у одређеној мери оправдава и чињеница да су кола култних хармоникаша, попут Миодрага-Мије Крњевца, Радојке Живковић, Љубише Павковића, Томице Миљића и других инструменталиста који немају ромско порекло карактеристична управо по „дистанцирању“ од „нултог“ фразирања у корист изразитог музичког тематизма. У том смислу, може се рећи да је феномен Борка Радивојевића, као репрезентативног извођача *кола*, настао као директна последица циљане употребе ромских извођачких манира у сврси остварења хибридних кинетичких потенцијала музичког тока.

Кинетичко фразирање

Како је већ речено, кинетичка фраза, у хијерархијском следу градивних елемената кинетичког тока, представља прву конкретну реализацију плеса, кроз коју плесачи идентификују појединачан плес, или плесни жанр (Giurchescu and Kröschlová 2007: 30). У сврси расветљавања кореспондентних односа између кинетике и музике *кола*, кинетичко фразирање је неопходно тумачити у односу на врсте музичког фразирања, према концепту Зорана Божанића (Božanić 2007).

Једноделни основни образац покрета *кола* своди се на латерално – истоветно, или релативно измењено – понављање четворотактне фразе. Како је утврђено приликом анализе на парадигматском нивоу, организација кинетичког фразног нивоа подразумева наступ иницијалног мотива у оквиру првог такта и, затим, груписање три мотива у наредна три такта кинетичког тока у тзв. синтагматску групу. На овај начин настаје конзистентан композициони модел, нумерички означен као 1,3, који на нивоу конкретних плесних реализација делује готово аутономно – без интенције формалног уодношавања са латералном фразом у следу. Другим речима, константним латералним понављањем композиционог модела 1,3 на нивоу Тотуса релативизује се постојаност осмотактне кинетичке теме, а тек значајнији прелазак путање кретања у десну страну и повремене минималне релативне измене садржаја – у оквиру фразе која се изводи у десно – дају јој значење „теже“ доби на нивоу метрике „вишег реда“, услед чега се може говорити о почетку кинетичке теме.

Анализом записа конкретних кинетичких извођења може се закључити да асиметрична организација фразног нивоа (1,3), без обзира на хетерогеност мотивског садржаја, представља иманентно својство *кола*, које га детерминише у оквиру традиционалног плесног наслеђа. Почетак медијалног сегмента у другом такту, након иницијалног мотива који садржи кретање и окрет/заокрет (најчешће на завршетку првог такта), може се сматрати „кулминисом“ кинетичке фразе у извођењима просечних плесача (фокусираних у оквиру ове дисертације). Према Милораду Лонићу, истакнуте тачке у кинетичком фразном току „...означене су наглим престанком кретања, наглom променом правца или постепеном динамичком изградњом, што је све мање-више ствар нашег опажања“ (Лонић 2018: 221). Кинетички „кулминис“ *кола*, у том смислу, формира се као последица заустављања преласка путање кретања и окрета, док његово отелотворење у виду појединачног корака не представља, употребимо термин Милорада Лонића, „високу тачку“ односно квалитативно истакнут покрет или „истакнут врх“ (Исто).

Латерално понављање једнотактног мотива у оквиру тротактне синтагматске групе анулира динамички ефекат заустављања преласка путање кретања и окрета, и одређује овај мотив као својеврстан „нулти мотус“ (m_0). С обзиром на иманентну сведеност кинетике *кола*, у смислу артикулационе и динамичке уједначености, као и општег изостанка техничке кодификације покрета којом би се појединачни покрети међусобно диференцирали по квалитету (артикулацији, динамици, карактеру итд.), појединачни покрети као што су „иницијалис“, „кулминис“ и „финалис“ не остварују значајније последице на фразно процесуирање, осим синтаксичког сегментирања (при чему се сам „финалис“ практично и не издваја из последњег мотива). У оваквој констелацији, понављање „нултог мотуса“, између „кулминиса“ и „финалиса“ као фиктивних граничника, за последицу има утисак „нултог“ фразирања.

На основу претходно реченог, у циљу расетљавања кореспондентних односа, могуће је извести следећу схему кинетичког фразирања *кола*:

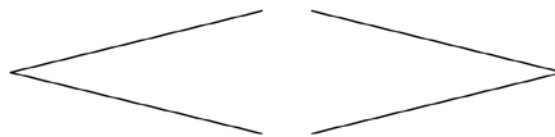
$$i \quad : \quad c \quad : \quad m_0 \quad : \quad m_0 \quad : \quad m_f$$

иницијалис : кулминис : нулти мотус : нулти мотус : нулти мотус⁴⁹

⁴⁹Наведена схема је изведена по узору на схематске конструкције Зорана Божанића (Božanić 2007).

И поред чињенице да кинетички „кулминис“ *кола* није изразит, њега у највећем броју случајева одређују и минималне квалитативне карактеристике – врста и дужина покрета, пре свега, у односу на „исти“ покрет у понављању мотива до краја теме (у трећем и четвртом, односно седмом и осмом такту). С обзиром на то да се фразни ток *кола* своди на иницијални прелазак путање кретања и рад са „нултим мотусом“ ова појава се, аналогно сличним облицима појавности у музици, може окарактерисати као једносмеран динамички покрет. Према Зорану Божанићу, једносмеран динамички покрет иманентан је тзв. елизионим формулама фразирања, које подразумевају реализацију фразе на непотпун начин (Воžанић 2007: 87-91), у смислу изостављања појединих елемената из стандардне формуле одређеног начина фразирања (у овом случају „нултог“). С тим у вези, основна парадигматска карактеристика кинетичког фразирања у *колу* јесте појава „утапања“ последњег фразног покрета у завршни „нулти мотус“, односно елизија „финалиса“, која се, као што је приказано у претходној схеми, бележи ознаком *m_{of}* (без две тачке између наведених појединачних ознака).

С обзиром на то да се кинетичка тема *кола* састоји од две латералне фразе, са тенденцијом значајнијег преласка путање кретања у десну страну на нивоу Тотуса, може се закључити да „десна“ фраза према „левој“, на парадигматском нивоу, стоји као *crescendo* према *decrescendu*. Преко ове динамичке релације „вишег реда“ креира се однос аналоган „изворном облику фразирања“, према Зорану Божанићу (Воžанић 2007: 11-12):



crescendo – decrescendo

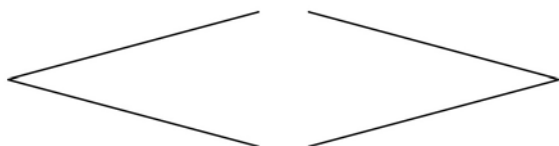
2.1. Кореспондентни односи између музичког и кинетичког фразирања

Представљени начини музичког и кинетичког фразирања на парадигматском нивоу указују на то да – без обзира на истоветно трајање и паралелно реализовање фраза у оквиру наведених медија – дистрибуција њихових садржаја у *колу* тече независно. Док се музички ток заснива на комбиновању фразирања под утицајем висинског фактора и тзв. нултог фразирања, кинетички ток подразумева заступљеност искључиво „нултог“ фразирања, без обзира на степен варијабилности његовог садржаја. У том смислу, кохерентност плесног тока *кола*, као његова иманентна карактеристика, последица је реализовања различитих, независних, али подједнако виталних токова, који међусобно кореспондирају на темпоралном и формалном нивоу. Непоклапање начина фразирања не умањује садржајну кинетичко-музичку кореспондентност. У случајевима поклапања начина фразирања, степен међуфразне повезаности свакако је и највећи, са последицом изразите кохезивности плесног тока. У овом светлу треба разумети и честу употребу музичких „нултих“ фраза у актуелној пракси, захваљујући чему настају нумере изузетног плесно-кинетичког потенцијала.

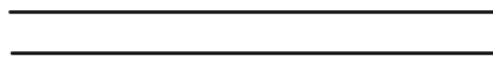
У сврси визуелизације односа између музичке и кинетичке компоненте плеса Селена Ракочевић је у домаћу етнокореологију 2011. године инкорпорирала концепт интонационих модела и, паралелно са тим, концептуализовала појам кинеритмичко-просторних модела (Ракочевић 2011: 246-253). Према њеним речима, „концепти кинеритмичко-просторних и интонационих модела, као њихово уједначено графичко приказивање отварају пут за упоредну анализу иманентних кинетичких и музичких модела који омогућавају идентификацију, памћење и преношење појединачних образаца корака и мелодија“ (Исто: 246-247). С тим у вези, наведен вид визуелизације музичких и кинетичких дешавања остварује своју сврху у процесу интерпретирања диферентних карактеристика појединачних плесних жанрова. С обзиром на то да се у оквиру ове дисертације фокусира један плес као представник једног жанра – са униформним начином одношења интонационог и кинеритмичко-просторног моделовања – представљен концепт не остварује своју сврсисходност у тематским оквирима ове дисертације. Из тог разлога, у оквиру упоредне анализе прибегло се тумачењу начина фразирања који се испостављају фундаменталним у контексту расветљавања кореспондентних односа на релацији кинетика-музика (и обрнуто), у случају *кола*. Користећи визуелне приказе фразирања заступљене у науци у музичким

облицима за потребе визуелизације кинетичког фразирања, могуће је издвојити следеће графиконе њиховог међусобног уодношавања на парадигматском нивоу:

1)



Музичко фразирање
под утицајем висинског фактора

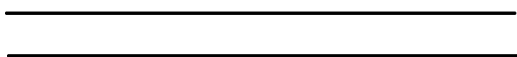


Кинетичко „нулто“ фразирање

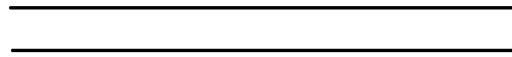
Синхроно музичко фразирање под утицајем висинског фактора и кинетичко „нулто“ фразирање

Како је већ наведено, музичко фразирање под утицајем висинског фактора може подразумевати и својестан динамички однос (*crescendo-decrescendo*), који не остварује утицај на кинетичко – иманентно „нулто“ фразирање. Узимајући у обзир поменуто поистовећивање односа између две кинетичке „нулте фразе“ са истоветним динамичким односом (*crescendo-decrescendo*) може се рећи да је на овом нивоу (метрике „вишег реда“) кинетичко („нулто“) фразирање компатибилно са музичким фразирањем које се доминантно реализује под утицајем висинског фактора. У том смислу, појава истовремене заступљености „нултог“ фразирања у кинетичком и музичком медију, као изузетно популаран манир у актуелној пракси (отелотворен у форми тзв хибридних спетова), за последицу има утисак ублажавања наведеног динамичког односа у кинетичком медију у корист истицања кинетичко-музичке кохезивности, односно плесног тока, у први план.

2)



Музичко „нулто“ фразирање



Кинетичко „нулто“ фразирање

Синхроно музичко и кинетичко „нулто“ фразирање

3. Кореспондентни односи на синтагматском нивоу – случајеви конкретних плесних реализација

Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте *кола* на синтагматском нивоу подразумева бављење плесним током у конкретним плесним реализацијама. Као што је речено на почетку рада, за потребе ове дисертације од укупног броја од 138 плесних извођења (забележених у 33 плесне прилике) узорковано је 8 случајева са ширег простора Србије и једно извођење из дијаспоре (Мелбурн, Аустралија). У сврси провере резултата упоредне анализе спроведена су експериментална истраживања са партиципирањем аутора у плесним реализацијама (тачније, у креирању музичког тока), и фокусом постављеним на утицаје музичких промена на кинетички ток *кола*, у случајевима синхроног плесног извођења.

У процесу разврставања и систематизације материјала прикупљеног за потребе ове дисертације утврђено је да се *коло* у оквиру једне прилике најчешће изводи на свадбама, док се на осталим светковинама, попут рођендана, крштења итд. овај плес реализује најчешће једном (до два пута) у току плесне прилике, у зависности од тренутног колективног расположења. Минуциозним опсервирањем кинетичко-музичких реализација, у процесу узорковања примера за упоредну анализу (у укупном броју 20), утврђена је униформност основних парадигматских карактеристика *кола*, без обзира на антропогеографски фактор његове заступљености.

Пример бр. 1

Крагујевац 2015. године, 01'22"-01'28", коловођа средње генерације

♩=134
mf
☐=cca 30cm

Кинетика	Музика
A	A A
A A ₁	A A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ b ₅	a a ₁ a ₁ a ₂ a a ₁ a ₁ a ₂
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1

Основне карактеристике овог кинетичког извођења јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних 3,⁵⁰ разноврсност употребних корака и коришћење широког индивидуалног кинетичко-плесног простора.

Дугачки кораци (око 30 цм) и гесте засноване на широком покретима последица су физичких, мускулаторних карактеристика извођача, односно његове корпулентности. Оваква телесна физиономија није умањила специфичност индивидуалног извођачког стила, који се своди на упечатљиве ротације стопала и тела у целини, са доминантним ступањем на тло са предњег дела стопала на цело стопало. Услед наведених физичких карактеристика самог плесача, савијање и исправљање колена позиционирано је искључиво на дугим ритмичким вредностима, односно на почецима тактова. „Поцупкивање“, као једна од најмаркантнијих извођачких карактеристика *кола*, у овом извођењу је изостало, што имплицира да овај вид вертикалног пулсирања није његово иманентно својство, него део посебног извођачког квалитета, о чему ће бити речи касније.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза реализовани су на различите начине. У случају фразе која се изводи у леву страну у питању је дуг корак назад, са упечатљивом гестом напред, док је у случају „десне“ фразе у питању корак косо-десно, са кратком и минимално наглашеном гестом косо-лево-назад. Важно је напоменути да кинетичка фразна кулминација у оба случаја настаје као последица окрета који се реализује након преласка простора у иницијалном сегменту, док специфичне квалитативне карактеристике, у смислу врсте корака и покрета, са пратећим атрибутима, представљају тек његово конкретно отелотворење. Овакав начин тумачења „кулминиса“ уклапа се у идеју „истакнутих тачака“ фразног тока Милорада Лонића (Лонић 2018: 221), о чему је било речи раније.

Издвојен део плесног извођења на музичком плану доноси D тему „Руменка кола“ – нумере из групе најпопуларнијих кола у актуелној пракси. Ова музичка тема заснована је на понављању четворотактне „нулте“ фразе, односно реченице, са „кулминисом“ на месту иницијалиса. Музичко извођење на плану изражајних средстава (темпо, агогика, артикулација, динамика, орнаменти) директно реферира на оригинално извођење Бобана Продановића из 1995. године, као што је то случај и са осталим нумерама у овом плесном извођењу („Жилетово коло“, „Шишићево коло“ и

⁵⁰ Нумеричко означавање метроритмичких образаца структурално-градивних покрета задржано је у односу на њихово означавање у поглављу „Кинетичко-формалне карактеристике *кола*“.

„Поломка“). Овакав однос према узору може се сматрати својеврсном извођачком парадигмом, оличеном у оркестру Александра Софронијевића, који партиципира у овом плесном извођењу, а о чему ће бити више речи у следећем поглављу.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се не поклапају. Основни (осмотактни) образац структурално-градивних покрета почиње у петом такту мелодијског одељка, што за последицу има стварање утиска кинетичког извођења у „контра“ смеру (у леву страну) и доприноси релативизовању почетка кинетичке теме. Захваљујући формалном кореспондирању на нивоу четворотактних фразних целина, овакав однос између интегралних компонената плесног тока не умањује његову конзистентност на нивоу плесног Тотуса. Процесуирања кинетичког и музичког материјала на синтаксичком нивоу поклапају се не само захваљујући дељењу „нултог“ фразирања, него и по заједничком начину мотивског груписања. Наиме, у оба случаја, синтаксички план је структурисан на идентичан начин, а подразумева излагање иницијалног мотива и, затим, релативно измењено двоструко понављање кинетичког/музичког мотива до краја фразе. И поред тога, „кулминис“ фокусираних фразних токова се не поклапају – у кинетичкој фрази „кулминис“ се налази на почетку другог, а у музичкој фрази на почетку првог такта – али без негативних последица по конзистентност плесног тока.

Пример бр. 2

Крагујевац 2015. године, 01'43"-01'50", плесач старије генерације

♩=134
f

метроритмички образац „поукивања“
метроритмички образац покрета колена
метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=134
mf
□=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ c b ₃ b ₄ b ₅	a a a a a a a a
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1

Пример бр. 3

Крагујевац 2015. године, 01'43"-01'50", плесачица старије генерације

♩=134
f

метроритмички образац „поцупкивања“
метроритмички образац покрета колена
метроритмички образац структурално-градивних покрета

sempre simile

♩=134
mf
□=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₂ b ₁	a a a a a a a a
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1

Извођења суседних плесача у Примерима бр. 2 и 3 представљају случајне узорке представника мушког и женског рода старије генерације. Основна заједничка карактеристика ових извођења јесте заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, с том разликом што је у женском извођењу заступљена верзија овог обрасца са пунктираним првим кораком у фрази која се изводи у леву страну и атипичним напуштањем ове ритмичке фигуре приликом латералног фразног понављања.⁵¹

На нивоу вертикалне пулсације остварује се разлика у ступању плесача на тло – у женском извођењу доминира ступање целим стопалом, док је мушкарцу својствена недоследна смена целог и „предњег“ стопала. Заједничка карактеристика телесне вертикале издвојених извођења јесте доследна појава савијања колена на тезама и присуство „поцупкивања“ на границама тактова, у току целе кинетичке теме. Разлика на овом нивоу остварује се у виду присуства/одсуства реверзибилних покрета колена, па тако мушко извођење одликује доследно савијање и исправљање колена, док је у женском извођењу присутно само савијање колена, без узрочно-последичног накнадног исправљања. Остварен утисак синхронизованости вертикале ових плесача последица је заједничког савијања колена на тези, одсуства покрета колена на арзи и „поцупкивања“. Услед релативно уједначеног једноставног метроритмичког процесуирања покрета колена, у оба извођења се стиче утисак егзактности вертикалних помераја, којима се, с обзиром на њихову позицију у кинетичком току, структурише мотивски план.

Када су у питању „кулминиси“, у мушком извођењу се ови покрети различито испољавају на међуфразном нивоу. У случају фразе која се изводи у леву страну у питању је корак у месту са пратећом гестом „отвореног“ стопала (напред и у месту), док је у случају „десне“ фразе у питању изражен корак косо-лево назад. За разлику од иницијалних мотива, „кулминиси“ у женском извођењу на међуфразном нивоу су истоветни – у питању је корак косо-лево, односно косо-десно назад. Као и у Примеру бр. 1, кинетички „кулминиси“ представљају последицу окрета који се реализују након преласка простора у иницијалним фразним сегментима.

⁵¹ Једна од типичних парадигматских карактеристика *кола* која се односи на метроритмички образац 3 јесте истоветност иницијалних мотива приликом латералног понављања фразе. Релативне измене кинетичког садржаја, том приликом, најчешће се дешавају у оквиру синтагматске групе, што у примерима 2 и 3 такође није случај.

Издвојен део плесног извођења на музичком плану доноси Увод у „Руменка коло“. У мелодијском смислу, ова формална целина реферира на типичан, може се рећи идеалтипски гајдашки увод плесних мелодија, заснивајући се на кварталном интервалском покрету ритмизованом у виду изохроног четвртинског низа и дистрибуираном у оквиру осам тактова. Овако обликован мелодијски ток подразумева еклатантан пример „нултог“ фразирања, који у овом специфичном виду представља редак изузетак у музици *кола*. Јасно је, заправо, да читава мелодија „Руменка кола“ директно реферира на традиционални плес овог назива пореклом из југоисточне Србије, па у том смислу треба разумети и заступљеност „нултог“ фразирања и специфичне мотивике у осталим темама ове нумере. С обзиром на то да је реч о истом плесном извођењу као и у случају Пример бр. 1, довољно је поновити да ова (заједничка) музичка реализација директно реферира на оригинални референтни снимак Бобана Продановића из 1995. године.

Полазећи од чињенице да су Примери бр. 2 и 3 узорковани из исте плесно-кинетичке формације као и Пример бр. 1, јасно је да се почеци кинетичке и музичке теме у овим случајевима такође не поклапају (упоредити: Пример бр. 1). И поред сведености музичког фразирања на минимум мелодијског покрета, овај вид „нултог“ фразирања не остварује последице на процесуирање кинетичког тока у датом тренутку. Извођења издвојених појединаца очигледно су заснована на принципу понављања истоветних осмотактних кинетичких целина, без обзира на музички тематизам и начине музичког фразирања, што се може утврдити праћењем издвојених плесача у претходном и даљем плесном току. Упоређујући Примере бр. 2 и 3 са претходно анализираним узорком (Пример бр. 1), постаје јасно да спорадична поклапања, или непоклапања организације мотивског садржаја представљају тек случајност и да нису међусобно условљени. Различит третман и позиционирање „кулминиса“ у музичком и кинетичком фразном току такође не умањују степен њихове синергије на нивоу плесног тока.

Пример бр. 4

Ужице 2004. године, 00'14"-00'21", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

$\text{♩} = 152$
mf
 □ = cca 20cm

sempre simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b b ₁ b a ₁ b ₁ b b ₁	a a ₁ a ₂ b a ₃ a ₄ a ₂ _
1 1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1 1

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 2 и доследно понављање кинетичког садржаја у следу (приликом латералног понављања „трокорака“ у трећем и четвртог такту) и на дистанци (приликом латералног извођења друге фразе која се понавља на готово идентичан начин). Дистрибуирање кинетичког садржаја на овако контролисан начин није тако честа појава у *колу*, а у случајевима када се јави углавном се везује за метроритмички образац структурално-градивних покрета 1, односно сведен основни образац покрета. У том смислу, издвојен случај „разиграног“ извођења у Примеру бр. 4, које се на свим нивоима кинетичког тока реализује доследно, са утиском својеврсне техничке кодификованости покрета – од истоветних употребних корака и покрета колена (њихове позиционираности и амлитуде вертикалних помераја), до начина ступања стопалом на тло – представља ретку појаву у *колу*. Релативне измене кинетичког садржаја приликом понављања мотива остварују се на нивоу положаја тела (у трећем и седмом такту кинетичке теме) и на нивоу дужине корака (кораци у иницијалном сегменту прве фразе дужи су у односу на кораке истог сегмента у латералној фрази). Наведене измене не умањују утисак доследног извођења.

Када је у питању ниво вертикалне пулсације, покрети колена се изводе на самосвојној метроритмичкој потки, која, осим осминске смене савијања и исправљања колена на прва два корака иницијалних сегмената, у медијалним сегментима доноси комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског савијања колена на последњем кораку „трокорака“. Како је речено у поглављу под називом „Кинетичко-формалне карактеристике *кола*“, наведена метроритмичка шема „трокорака“ представља један од доминантних видова реализовања вертикалног пулсирања у *колу*. Процесуирањем описане ритмичке шеме у оквиру другог, трећег и четвртог такта, односно њеним понављањем у латералној фрази, остварује се доследна вертикална пулсација на нивоу читаве кинетичке теме, која одговара доследном дистрибуирању корака, док је „поцупкивање“ у овом извођењу изостало.

„Кулминиси“ кинетичких фраза реализовани су на идентичне начине и сведени су на корак бочно. Као и у другим случајевима кинетичког фразирања, кулминација настаје као последица окрета након преласка простора у првом такту фразног тока, док специфичне квалитативне карактеристике, у овом смислу сведене на корак бочно, представљају само његово конкретно отелотворење.

Издвојено кинетичко извођење поклапа се са музичким прелазом између „Ужичког кола“ и кола непознатог назива (у Ге дуру). Прелаз је реализован на типичан начин, представљен у претходном поглављу, заснивајући се на: једном тону у висини квинте тонског низа тоничне сфере, у трајању половина, са тоновима орнаменталног карактера, позиционираним на почетку сваке половине, и карактеристичним шеснаестинским хроматским низом који води од терце ка квинти (у четвртом, осмом и дванаестом такту прелаза). Употреба наведеног низа има за циљ структурисање прелаза на четворотактне микроформалне целине, чиме се задржава идеја фразирања по четворотактима, као иманентно својство *кола*. С обзиром на доминантност једног тона у овом прелазу, овај тон се истовремено може сматрати „иницијалисом“ и „кулминисом“. Овакво поклапање истакнутих тонова фразног тока Зоран Божанић сврстава у помињану групу формула фразирања са елизијом, док се сама појава поклапања „кулминиса“ и „иницијалиса“, као у Примеру бр. 4, тумачи као елизија читавог мотуса (Воžанић 2007: 89). Посматрано из аспекта макроформалног обликовања, може се рећи да се овај сплет базира на реинтерпретирању познатих кола, са релативним изменама свих релевантних нивоа музичког тока – формалног, преко мелодике, тоналног плана и хармоније, до изражајних средстава. Овакав однос анонимних музичких састава према „узору“, заснован на поједностављеној (прилагођеној) и, у том смислу, недоследној реинтерпретацији оригинала може се сматрати доминантном појавом у пракси, која, напослетку, чини *коло* виталним елементом културног наслеђа, о чему ће бити више речи у оквиру контекстуалне анализе.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се поклапају, јер основни осмотактни образац структурално-градивних покрета почиње паралелно са првим тактом осмотактног прелаза, након чега се почетак наредне музичке теме поклапа са „десном“ кинетичком фразом. Представљен усаглашен (макро)формални однос доприноси конзистентности плесног тока на нивоу Тотуса. И поред заступљености „нултог“ фразирања у обе компоненте, процесуирање кинетичког и музичког материјала на синтаксичком нивоу подразумева дијаметрално различите фондусе употребних елемената; док се мелодија своди на понављање једног тона дугог трајања, садржај основног обрасца покрета је оптимално развијен. Овакав однос између кинетичке и музичке синтаксе, пре свега, представља импликацију њихове суштинске међусобне независности.

Пример бр. 5

Ужице 2004. године, 01'11"-01'18", плесачица средње генерације

♩=152

mf

□=cca 20cm

метритмички образац покрета колена

метритмички образац структурално-градивних покрета

sempre simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b b ₁ b _v a ₁ b _v b _{v1} b _{v2}	a a ₁ a ₂ b a ₃ a ₄ a ₂ _
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1 1 1

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, ниска амплитуда одвајања корака од тла (уз изузетак остварен у иницијалном сегменту прве забележене фразе) и недоследно понављање кинетичког садржаја у следу. Честе минималне измене мотивског садржаја у медијалном сегменту прве („десне“) фразе, задржане као манир и приликом латералног фразног понављања, указују на просечну вештину плесачице у узоркованом извођењу. Овом утиску додатно доприноси доминантно дистрибуирање корака на целом стопалу, уз спорадично ниско одизање ноге на средњи део стопала. Када су у питању формални аспекти овог извођења, кључне импликације на макроформалном нивоу остварују се посредством односа између иницијалних мотива „десне“ и „леве“ фразе. Док се у „десној“ фрази на овом месту реализује комплекс покрета: „поскок“ са одизањем стопала на другом кораку и кратким кораком косо-десно по путањи кретања, а затим и заокрет на крају мотива, „лева“ фраза доноси сведену варијанту „поскока“, са изостанком преласка простора и пролонгирањем окрета на прву четвртину медијалног сегмента. На овај начин, диферентне карактеристике иницијалних фразних сегмената одређују међуфразни однос у целини, као релацију теза-арза или *crescendo-decrescendo*. Овај својеврстан динамички однос додатно се профилише преко уодношавања медијалних сегмената фразног тока, тако што „лева“ фраза, у односу на „десну“, доноси доследније латерално понављање мотива, услед чега се „десна“ фраза испоставља „тежом“ доби кинетичке теме.

Када је у питању вертикална пулсација, покрети колена подразумевају самосвојан метроритмички образац, који подразумева осминску смену савијања и исправљања колена у иницијалном сегменту и комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и триолном односу између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског савијања колена на последњем кораку „трокорака“ у другом, трећем и четвртом такту медијалног дела. Наведена метроритмичка потка доследно се понавља приликом латералног фразног понављања. На унутрашњем плану метроритмичког уобличавања „трокорака“ у медијалним сегментима важно је указати на појаву минимално различитих амплитуда вертикалних помераја на доле, односно савијања колена на различитим корацима у овом мотиву. Савијање колена забележено на почетку „трокорака“ има већу амплитуду од истог покрета на крају мотива. У недостатку разрађене амплитуде промене тежишта тела и артикулације покрета, на овај начин се постиже ефекат маркирања четвртинске

пулсације. С обзиром на евидентиран изостанак „поцупкивања“, а узимајући у обзир све друге представљене карактеристике, може се рећи да овај случај кинетичког извођења наводи на поступак тумачења метроритмичког процесуирања покрета колена са методолошким ослоном у концепту (плесних) морфолошких доминанти, о чему ће бити речи на крају овог поглавља.

„Кулминиси“ кинетичких фраза реализовани су на различите начине, уз напомену да се кулминација, као и у претходним случајевима, остварује врло дискретно. У оквиру „десне“ фразе, утисак кулминације настаје као последица заокрета на крају иницијалног сегмента и изведеног корака косо-десно назад, којим је плесни простор плесачице *ad hoc* проширен. На истом месту у „левој“ фрази долази до пролонгирања окрета и његовог везивања за први корак медијалног дела (бочно лево). У описаној констелацији, утисак кулминације у „левој“ фрази реализује се као блажи у односу на „десну“.

Издвојен део плесног извођења на музичком плану доноси другу тему непознатог кола (у Ге дуру), која садржи понављање прве полуфразе, са релативно измењеним завршетком друге полуфразе, односно нижим „финалисом“. На овај начин, на нивоу осмотактне реченице остварује се утисак фразирања под утицајем висинског фактора, у којем се прва полуфраза према другој односи као виша према нижој. Унутарфразни ниво такође је уређен под утицајем истог (висинског) фактора, са двоструким досезањем „кулминиса“ (на почетку другог такта и у четвртом такту прве полуфразе), док на крају друге полуфразе његово појављивање изостаје. На овај начин, третман „кулминиса“, поред „финалиса“, у наведеним полуфразама такође доприноси утиску друге полуфразе као ниже у односу на прву.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се поклапају (као и у Примеру бр. 4, узоркованом из истог извођења). Фокусирање различитих плесача и тренутака у оквиру истог извођења релевантно је из разлога праћења последица које музичке промене проузрокују у кинетичком току. У конкретном смислу, музички тематизам Примера бр. 4 и Примера бр. 5 потпуно се разликују, с обзиром на то да је у Примеру бр. 4 садржан прелаз, док Пример бр. 5 доноси релативно развијену музичку тему. С друге стране, праћењем појединачних плесача у *колу*, спорадичним увидом у њихове реализације на нивоу Тотуса, сасвим је јасно да кинетички ток доноси понављање теме, уз минималне релативне измене мотивског садржаја. Неусаглашен однос између музичких и кинетичких фразних „кулминиса“ и у овом случају

имплицира међусобну независност ових интегралних компонентни плесног тока, тачније њихових садржаја.

Пример бр. 6

Лаћарак 2011. године, 00'22"-00'28", плесачица средње генерације

♩=148
mf
☐=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ b ₃ b ₄ b ₅ b ₆	a c d a a b
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 2 1 1 2

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1, са типичним покретом „слободне ноге“ која додирује тло на арзама медијалних фразних сегмената. Начин кинетичке реализације овог примера имплицира варијабилност као иманентно својство *кола* као партиципаторног плеса. Наиме, и поред потпуне сведености садржаја, кинетичка тема није реализована доследним дистрибуирањем структурално-градивних покрета. Тако у односима између другог, трећег и четвртог такта долази до релативних измена мотивског садржаја употребом различитих корака половинског трајања и то: бочно (други такт), назад (други такт) и место (трећи такт), са минималним, готово не приметним, али свакако оствареним последицама по динамизацију кинетичког тока. Иако „лева“ фраза у медијалном сегменту доноси доследно извођење корака бочно, са последицом потпуног свођења садржаја, ефекат „лаке“ доби, на нивоу метрике вишег реда, у овом случају ипак није остварен, и то превасходно захваљујући потенцираној употреби окрета од шестог до осмог такта, којима се кинетички ток специфично динамизује, са последицом померања структурног тежишта кинетичке теме на „леву“ фразу.

Употреба гести „слободне ноге“ подразумева доследно метроритмичко процесуирање, односно позиционирање на другој четвртини другог, трећег и четвртог, односно шестог, седмог и осмог такта кинетичке теме. Као атипичну појаву, у светлу раније дефинисаних парадигматских одлика, треба изводијити позиционирање овог покрета на другој четвртини иницијалног мотива, приликом латералног фразног понављања. Врсте реализованих гести „слободне ноге“, пак, могу се сматрати типичним, а оне подразумевају покрет „старије ноге“ напред и у месту. Њихова недоследна употреба, која се огледа у спонтаном, може се рећи насумичном извођењу (о чему сведочи разноврсност употребних покрета и поменута појава гесте у првом такту иницијалног мотива), имплицира неразвијеност плесне вештине фокусиране плесачице. У наведеној констелацији, с обзиром на објективне плесне извођачке могућности, појаву неупечатљивог, али ипак оствареног триолног односа између покрета „слободне ноге“ и корака (у другом и петом такту забележеног кинетичког тока) потребно је разумети као доказ иманентности ове ритмичке фигуре кинетичкој компоненти *кола*.

Потпуно одсуство вертикалне пулсације, које се очитује у виду константног извођења на целом стопалу и изостављању осциловања у коленима, своди ову плесну

реализацију на пуко ритмичко процесуирање структурално-градивних покрета у складу са: музичким метром и структуром кинетичких композиционих модела, односно кинетичком формом *кола*. На основу претходно реченог може се закључити да присуство, односно одсуство вертикалне пулсације у једном плесном извођењу представља кључну „узансу“ плесног квалитета. Другим речима, сведеност кинетичког текста не подразумева *a priori* и мање вешто плесно извођење, о чему ће бити речи на крају поглавља.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза реализовани су на идентичне начине и сведени су на корак бочно (десно и лево). С обзиром на једноставност кинетичког фундуса и његовог метроритмичког процесуирања, кулминација кинетичког фразирања у овом случају остварује се тек начелно, искључиво као последица окрета који се реализује након преласка простора у иницијалним сегментима.

Издвојен део плесног извођења на музичком плану доноси другу тему „Ужичког кола“, која је заснована на понављању прве полуфразе, са релативно измењеним завршетком друге полуфразе на истом „финалису“ (h) (видети Пример бр. 1 у Прилогу 1, стр. 342). Мелодијско фразирање у овој теми одвија се у оквиру уског тонског опсега – од а до d¹, са спорадичним вишеструким досезањима „кулминиса“, односно, осциловањем око тона *cis*¹. Тек захваљујући дужем ритмичком трајању „финалиса“ (h) стиче се утисак краткотрајног установљења нижег интонационог поља, који се појачава променом хармонске функције – са дотадашње тонике (Т) на доминанту (D). Целокупно музичко извођење у овом сплету заснива се на реинтерпретирању најпознатијих музичких нумера и то „Ужичког кола“, „Враголанке“ и „Гоциног кола“, са оствареним релативним изменама на свим нивоима музичког тока, у односу на оригиналне снимке – од формалног, преко мелодике, тоналног плана и хармоније, до изражајних средстава. Као што је већ констатовано у случају Примера бр. 4, овакав однос анонимних музичких састава према „узору“, односно референтном оригиналном снимку, може се сматрати доминантном праксом у Србији данас.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се не поклапају. Као и у другим случајевима ове врсте, основни осмотактни образац структурално-градивних покрета почиње у петом такту мелодијског одељка, чиме се, превасходно, релативизује почетак кинетичке теме. Претходно описано начелно отелотворење кинетичких „кулминиса“ *a priori* отклања могућности кореспондирања са музичком синтаксом,

чиме и ова плесна реализација имплицира међусобну независност кинетичких и музичких садржаја *кола*.

Пример бр. 7

Лаћарак 2011. године, 01'29"-01'36", плесачица средње генерације

$\text{♩} = 148$
f
 E7 A

метроритмички образац „поцупкивања“
 метроритмички образац покрета колена
 метроритмички образац структурално-градивних покрета

$\text{♩} = 148$
mf
 □ = cca 20cm

scappo simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ b ₅	a b
1 1 1 1 1 1 1 1	4 4

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 2 и сегментирање кинетичког тока употребом окрета на границама мотива. Овај пример доноси сведен кинетички садржај заснован на релативно доследном понављању мотивских јединица, како иницијалних сегмената (у првом и петом такту), тако и оних реализованих у медијалним сегментима. У конкретном смислу, иницијални сегменти доносе исти кинетички садржај на дистанци (у латералном односу), и то: исте врсте корака (косо по путањи кретања) једнаке дужине (веће у односу на просечну дужину – 20 цм) и заокрет на крају мотива. Када су у питању медијални сегменти, заједнички именитељ мотива изложених у другом, трећем и четвртном, односно шестом, седмом и осмом такту кинетичке теме јесу кораци у месту изведени на арзи, у ритмичком односу обрнуте триоле (осмина-четвртина). Одређене „алтернације“ ових корака реализоване су у виду корака „старије ноге“ (четврти такт) и „млађе ноге“ (шести и осми такт). С обзиром на целокупну кинетичку констелацију, која подразумева релативно доследно понављање садржаја на дистанци, може се рећи да кинетичке латералне фразе стоје у међусобно равноправном односу, без импликација остварених на нивоу метрике вишег реда.

Покрети колена се изводе на самосвојној метроритмичкој потки која подсећа на представљане метроритмичке обрасце у Примерима бр. 4 и 5, са редукцијом појаве исправљања колена након савијања, и то на месту другог корака у иницијалним мотивима, као и на месту сваког првог корака у медијалним деловима фразе. На овај начин, креиран је ефекат гравитирања телесне вертикале „на доле“, што за последицу има утисак минималног издизања тела пре наступа корака на тези, које се идентификује као „поцупкивање“. Изостанак исправљања колена на месту прве четвртине у медијалним деловима не умањује ефекат триолног покрета на другој четвртини (осминска пауза-четвртинско савијање колена), нити (с обзиром на задржаност савијања колена на местима метроритмичке окоснице „трокорака“) ова шема губи на својој метроритмичкој особености.

„Кулминиси“ кинетичких фразе реализовани су различитим врстама корака, и то – у „левој“ фрази бочним кораком на почетку медијалног дела, а у „десној“, на истом месту, изразито дугим кораком косо-десно назад. Као и у другим случајевима кинетичког фразирања, кулминацију је потребно схватити у светлу окрета (у овом случају заокрета) који се реализује након преласка простора у иницијалним фразним

сегментима, док специфичне квалитативне карактеристике (врста корака, дужина итд.) представљају само њено конкретно отелотворење.

Издвојена кинетичка тема изводи се на трећу тему „Ужичког кола“. Полуфразе овог тематског материјала засноване су на изохроним осминским низовима, са завршетком на дугој нотној вредности (половини). Две мелодијске полуфразе реализоване су поступним секундним кретањем навише и наниже, на начин да „финалис“ прве стоји као „финалису“ друге као виши као нижем. „Кулминис“ ове осмотактне реченице позициониран је на почетку друге полуфразе, након чега следи поступно секундно кретање на доле, што се уклапа у идеју фразирања под утицајем висинског фактора. Како је већ напоменуто у Примеру бр. 6, који је издвојен из истог плесног извођења, музички садржај овог сплета заснива се на реинтерпретирању најпознатијих музичких нумера („Ужичког кола“, „Враголанке“ и „Гоциног кола“), са релативним изменама музичког садржаја.

Кинетичка и музичка тема у овом плесном узорку у потпуности се мимоилазе, што представља ретку појаву у актуелној плесној пракси. Наиме, забележено кинетичко извођење, као и извођења осталих плесача у формацији, одвија се потпуно засебно, апсолутно се непоклапајући са четворотактним музичким полуфразама. У том смислу, однос између кинетике и музике у овој реализацији, у формалном смислу, практично не постоји, а једини фактор који спаја ове компоненте у једном синхроним извођењу је темпорални, отелотворен у виду заједничке метричке мере. Иако би се овакав случај могао тумачити као „погрешно извођење“, у односу на доминантну праксу кореспондирања на нивоу четворотактних кинетичких и музичких фразних (и/или полуфразних) целина, чињеница да читава група извођача у датом тренутку учествује у плесном извођењу на идентичан начин имплицира другачије значење ове појаве. У складу са пређашњим импликацијама везаним за међусобну независност кинетичке и музичке компоненте *кола*, може се рећи да забележен случај представља очигледан индикатор те независности и еклатантан доказ суштаствене виталности кинетичког и музичког тока.

Пример бр. 8

Крушевац 2012. године, 00'07"-00'14", плесачица старије генерације

♩ = 140

f C D⁷ G fm D⁷ G

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

sempre staccato

♩ = 140
mf
 □ = cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ c	a b b _v c
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Специфичност овог узорка огледа се у левитирању између метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1 и метроритмичког обрасца 2. Наведена појава остварена је у „левој“ фрази, у којој се кинетички ток структурално-градивних покрета, заснован на метроритмичком обрасцу 1, структурише по мотивима захваљујући употреби окрета, аналогно примерима заснованим на метроритмичком обрасцу 2.

Садржајна посебност овог извођења подразумева врло егзактну кинетичку реализацију, која се огледа у: доследној употреби гести у медијалним фразним сегментима и доследном дистрибуирању читавих мотивских јединица приликом латералног понављања у следу, или на дистанци. У том смислу, степен мотивских промена у медијалном делу фразе која се изводи у лево нешто је већи у односу на исти део „десне фразе“. Иницијални мотиви обе фразе засновани су на истом кинетичком садржају, који стоји у латералном односу. У питању су исте врсте корака (бочно и косо по путањи кретања), са минималном разликом оствареном у виду веће дужине првог корака, којим започиње „десна“ фраза. Кретање у десну страну додатно је маркирано померањем заокрета на средину првог такта, чиме је иницијални мотив ове фразе атипично динамизован. Приликом тумачења овог кинетичког обрасца важно је имати у виду да је плесачица која га изводи припадница старије генерације. Појавом дугог бочног корака (са заокретом) на почетку „десне фразе“ кинетички ток се динамизује у довољној мери да ове релативне измене буду схваћене као импликација специјалног ангажмана плесачице, узимајући у обзир њену генерацијску припадност и, сходно томе, њене физичке могућности. Када су у питању медијални сегменти, њихов заједнички именитељ јесу поменуте гесте у месту, изведене као покрет „старије ноге“. Овај покрет ступа у ритмички однос обрнуте триоле (осмина-четвртина) са савијањем колена у другом делу друге четвртине сваког појединачног такта у медијалним деловима фраза. С обзиром заједничке мотивске садржаје латералних фраза, може се рећи да оне стоје у међусобно равноправном односу, са минимално истакнутим мотивом у иницијалном сегменту фразе која се изводи у десну страну, а чиме се структурно тежиште овог извођења несумњиво поставља на „десну фразу“.

Како је већ речено, покрети колена у овом извођењу подразумевају самосвојну метроритмичку потку, забележену и у Примерима бр. 4 и 5. Осим тога, вертикална пулсација се реализује и на нивоу покрета стопала, у виду доминантне смене предњег дела и целог стопала, не само приликом промене тежишта тела, него и у гестама.

Утисак левитирања између два метроритмичка обрасца структурално-градивних покрета последица је изразито активне телесне вертикале и релативно сведеног кинетичког фондуса. Управо овај пример представља антипод Примеру бр. 6, у којем је на исти метроритмички образац структурално-градивних покрета изведен кинетички садржај без вертикалне пулсације, доказујући на тај начин тезу да сведеност кинетичког текста не мора нужно подразумевати и невешто извођење.

„Кулминиси“ кинетичких фраза у овом извођењу реализовани су на идентичан начин, специфичним продужењем трајања корака из иницијалног мотива на прву четвртину медијалног дела и истовременим извођењем корака косо-назад (лево и десно). Описана појава дељења тежишта извесно је последица генерацијског утицаја на кинетичко извођење, која имплицира смањену издржљивост телесне мускулатуре. Као и у претходним случајевима, кулминацију је и у овом случају потребно схватити условно, као последицу окрета (у овом случају заокрета, у обе фразе), који се реализује након преласка простора у иницијалним фразним сегментима, док специфичне квалитативне карактеристике представљају само његово конкретно отелотворење.

Издвојена кинетичка тема изводи се на прву тему „Ужичког кола“, која је подвргнута релативним ритмичким и мелодијским изменама, без последица на кинетички ток. Ова препознатљива музичка тема може се схватити као целовита осмотактна фраза обликована под утицајем висинског фактора. У конкретном смислу, овај утицај се огледа у виду поступног досезања „кулминиса“ (у другом такту) и директног, готово секвентног померања мелодијског тока на терцно одстојање, са поступном припремом „финалиса“ у виду секундног осцилаторног ткања око њега. На овај начин настаје фразни ток који креће са више инстанце и завршава на нижој, што се може сматрати једном од именованих карактеристика *кола*, о чему је већ било речи. Остатак музичког извођења у овом случају заснива се на реинтерпретирању других познатих нумера: „Слатки Це дур“, „Враголанка“, коло непознатог назива (у Це дуру), „Звонце коло“ и парафразе „Ацинка кола“, са варирањем и релативним музичким изменама у оквиру сваког појединачног кола. Као и у случају „Ужичког кола“, ови поступци не остварују значајнији утицај на мелодијско обликовање, односно музички ток у ширем смислу те речи.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се не поклапају – основни осмотактни образац структурално-градивних покрета почиње у петом такту мелодијског одељка, што за последицу има стварање утиска извођења у „контра“ смеру

и доприноси релативизовању почетка кинетичке теме. Захваљујући формалном кореспондирању на нивоу четворотактних фразних, односно полуфразних целина, овакав однос између интегралних компонената плесног тока не умањује његову конзистентност на нивоу Тотуса.⁵² Даљим праћењем ове плесачице уочава се интенција задржавања интензивнијег извођења иницијалног мотива у десу страну. На овај начин се, на појединачном нивоу, чак и у случају непоклапања кинетичких и музичких метричко-формалних целина, потврђује идеја кинетичке тематске целовитости, иманентна *колу*. Интригантна појава евидентирана у овом извођењу, а суштински повезана са првом темом „Ужичког кола“ јесте поклапање „кулминиса“ између музичке и кинетичке фразе. Наиме, како је речено, осмотактна музичка фраза има свој врхунац на почетку другог такта, истоветно као и прва кинетичка фраза. Претпоставку да наведено поклапање није функционално условљено потврђује одсуство било каквих последица на отелотворење кинетичког „кулминиса“, на пример, у виду посебних атрибута (акцентуације, агогичког или динамичког нијансирања итд.), што у овом случају имплицира независност кинетичког и музичког садржаја *кола*.

⁵² Релативизовање кинетичке теме, забележено у неким другим сличним плесним извођењима, у овом случају је превазиђено маркирањем иницијалног мотива у „десној фрази“.

Пример бр. 9

Крушевац 2012. године, 01'38"-01'46", плесач средње генерације

The image displays a musical score for a dance piece. It includes a piano score with a tempo of $\text{♩} = 142$ and dynamics f and mf . Below the piano score are two rhythmic diagrams: the first is labeled "метроритмички образац покрета колена" (metrorhythmic pattern of the knee movement) and the second is labeled "метроритмички образац структурално-градивних покрета" (metrorhythmic pattern of structural-constructive movements). To the right of these diagrams is a dance notation system with various symbols and arrows. A legend at the bottom right specifies $\text{♩} = 142$, mf , and a square symbol representing a 30cm step.

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ b ₃	a b a b
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Основне карактеристике овог кинетичког извођења јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, разноврсност употребних покрета (корака и гести), коришћење широког плесног простора и висока амплитуда промене тежишта тела. С обзиром на богатство кинетичког фондуса, сврсисходно је дефинисати мотиве на којима се ово извођење заснива, чиме се поједностављује разумевање кинетичког тока, а то су: „поскок одоздо“ на месту иницијалног мотива обе фразе и „трокораци“ у медијалним сегментима. Појава „поскока одоздо“ у оквиру иницијалног мотива може се сматрати реткошћу у пракси (на територији Србије). Начин његове реализације у узоркованом извођењу – са упечатљивим покретом „слободне ноге“, неодољиво подсећа на кинетички образац *кола* заступљеног у актуелној плесној пракси источне Херцеговине, што у овом тренутку треба разумети као узгредну напомену, без интенције даљег тумачења ове појаве.⁵³ Кључна специфичност забележеног кинетичког фондуса јесте разноврсност употребних гести. Наиме, поред једноструких гести (покрет напред, са додиром тла), у овом извођењу забележене су и двоструке гесте (одизање ноге у месту и покрет косо-десно/косо-лево), као и вишеструке гесте којима се реализује тзв. оплитање (груписане три, или четири гесте). Употреба набројаних гести, у комбинацији са претходно наведеним мотивима, продуковала је густу фреквенцију покрета, тако да се у сваком такту, поред корака, јављају и минимално две гесте, као структурално-градивни елементи основног обрасца покрета. Чини се да је забележена дужина корака од цца 30цм (за цца 10 цм мања од просечне вредности), узрочно-последично повезана са представљеним осебујним кинетичким фондусом. Посебан куриозитет овог извођења представља појава истовременог извођења два корака (напред и назад) у оквиру „трокорака“ реализованих у четвртој и седмој такту теме. Овакво дељење тежишта дешава се на месту првог корака (осмине) у триолном односу на арзи и, с обзиром на релативно кратко трајање и спорадичну појаву, треба га разумети као последицу изузетно велике вертикалне амплитуде извођења корака. У конкретном смислу, уз све наведене карактеристике кинетичког фондуса и извођачке манире овог плесача, основни квалитет његовог извођења јесте и својеврсна скочност, која у појединим тренуцима резултира случајним истовременим одбијањем од тла са обе ноге. Као покрети орнаменталног карактера

⁵³ Практиковањем *кола* у плесној пракси источне Херцеговине аутор ове дисертације бавио се у раду под називом „Чије је коло“ ”Whose Dance is *Kolo*? *Kolo* in the Dance Traditions of the Serbs, Bosniaks and Roma from Serbia and Bosnia and Herzegovina“ (видети: Ranisaveljvić 2014: 43-49)

спорадично се јављају ротације стопала, које се реализују у истом и супротном смеру у односу на смер кретања, на подједнак начин у кинетограму (видети тактове 2,5,6,7).

Поменут квалитет скочности плесача сасвим извесно је узрочно-последично повезан са релативно једноставном реализацијом обрасца покрета колена. Наиме, покрети колена у овом извођењу сведени су на савијање (мање, или веће), а позиционирани су искључиво на почецима мотива. На овај начин долази до маркирања тезе, при чему се на плану вертикалне пулсације остварује ефекат контраста у односу на доминантне скокове, са тенденцијом кретања тела на горе, што би се могло разумети и као својеврстан облик „антигравитације“. Вертикални покрети стопала (начин ступања на тло) подједнако се уклапају у дати концепт вертикалне пулсације и подразумевају доследну смену предњег дела стопала и целог стопала на сваком појединачном кораку. На овај начин – „благим“ ступањем на тло, на доњем крају вертикалне амлитуде формирања тежишта, компензује се недостатак пулсације у обрасцу покрета колена, што резултира „меким“ огибљењем. Напослетку, изостанак „поцупкивања“ у овом извођењу треба схватити у светлу елизије покрета исправљања колена и неостварења реверзибилних односа на овом нивоу (савијање-исправљање), иманентних *колу*.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза реализовани су на идентичне начине. У оба случаја употребљен је дуг корак косо-назад десно/лево, са пратећом упечатљивом гестом напред и додиривањем тла. Без обзира на садржајну комплексност, фразна кулминација је у овом примеру остварена на уобичајен начин (као и у случају „једноставнијих“ кинетичких реализација), настајући као последица окрета који се реализује након преласка простора у првом такту. Специфичне квалитативне карактеристике „кулминиса“ као појединчаног покрета, у смислу врсте корака и покрета, са свим пратећим атрибутима, и у овом примеру представљају тек његово конкретно отелотворење.

Издвојен случај плесног извођења на музичком плану доноси А тему кола под називом „Слатки Це дур“. Ова музичка тема је заснована на варираном понављању четворотактне „нулте“ полуфразе. „Кулминис“ се на нивоу прве полуфразе јавља у више наврата – ритмизовано, чиме је његова динамичка функција релативизирана, док понављање ове полуфразе доноси мелодијску промену на самом крају полуфразне целине, управо у виду тренутне промене пређашњег интонативног поља, са двостукиим досезањем новог „кулминиса“ (а). Како је наведено приликом анализе претходног

примера (Пример бр. 8), издвојеног из истог плесног извођења, релативне измене музичког садржаја у односу на референтни оригинални снимак не остварују значајније последице на нивоу процеса обликовања музичког тока.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се не поклапају, па се на нивоу њихових упоредних односа стиче помињан утисак мимоилажења. С обзиром на релативно исти садржај и изузетно густо кинетичко ткање у оквиру обе фразе, ове подцелине кинетичке теме на нивоу метрике вишег реда стоје у међусобно равноправном односу. Непоклапање „кулминиса“ између фокусираних музичких и кинетичких фразних токова (у кинетичкој фрази „кулминис“ се налази на почетку другог такта, а у музичкој фрази се вишеструко понавља) не умањује степен њихове кореспондентности. С друге стране, евидентна осебујност кинетичког садржаја очигледан је доказ виталности кинетичке компоненте и, у том смислу, њене аутономности у односу на музичку пратњу, у овом случају.

Пример бр. 10

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (лева плесачица у фокусираној групи)

$\text{♩} = 152$
f D A E D G A E A
mf
 метроритмички образац „полуклињања“
 метроритмички образац покрета колена
 метроритмички образац структурално-градивних покрета
 $\text{♩} = 152$
mf
 □ = cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₁ b ₃ b ₄	a b a _v c
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Пример бр. 11

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (средња плесачица у фокусираној групи)

$\text{♩} = 152$
mf
 $\square = \text{cca } 20\text{cm}$

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₁ b ₂ b ₁	a b a _v c
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Пример бр. 12

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (десна плесачица у фокусираној групи)

♩=152
mf
☐=cca 20cm

sempre simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b c c ₁ a ₁ c c ₂ c	a b a _v c
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Примери бр. 10, 11 и 12 представљају истовремена плесна извођења три међусобно уланчане плесачице средње генерације. Осим фактора формацијске повезаности, као што је то био случај у Примерима бр. 2 и 3, издвајање ове групе условљено је и родним критеријумом. Наиме, иако се иманентном карактеристиком *кола* у актуелној пракси сматра формација тзв. мешовитог кола, са наизменичним распоредом међусобно уланчаних плесача и плесачица, врло честа појава јесте и груписање женског рода у различитим деловима формације. Ову појаву потребно је разумети као манифестацију родних односа у ширем културолошком контексту, о чему ће бити речи у оквиру контекстуалне анализе. Примарни циљ упоредног сагледавања издвојених извођења јесте разматрање међузависности кинетичких садржаја суседних реализација, односно дефинисање њихових заједничких и диферентних карактеристика, које могу допринети бољем разумевању женских аспеката извођачког стила у *колу*.

Основна заједничка карактеристика издвојених извођења јесте релативно доследно дистрибуирање кинетичког садржаја, при чему средња и десна плесачица међусобно деле метроритмички образац структурално-градивних покрета 1, док се извођење леве плесачице заснива на другом метроритмичком обрасцу (метроритмички образац структурално-градивних покрета 2). У случају десне плесачице, у другом такту узоркованог исечка долази до минималног напуштања метроритмичког обрасца 1, у виду „трокорака“ својственог метроритмичког обрасцу 2. Иако спорадично заступљена у пракси, ова појава имплицира повезаност процеса метроритмичког обликовања обрасца структурално-градивних покрета и извођачког карактера, у најширем смислу речи, и то на начин да ритмичко уситњавање ових покрета доприноси тзв. разиграности, о чему ће бити више речи до краја поглавља. С тим у вези, поставља се опште питање конструктивних фактора динамизације кинетичког тока који утичу на формирање плесног карактера. Поред метроритмичког процесуирања датог кинетичког фондуса, као елементарног отелотворења плеса, посебно релевантним фактором, у том смислу, испостављају се релацијски односи између метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета и метроритмичког процесуирања вертикалне телесне пулсације. С обзиром на то да су конкретне импликације везане за ово питање присутне у различитим примерима издвојеним за потребе упоредне анализе, посебна пажња у оквиру рекапитулације резултата

спроведеног аналитичког поступка биће посвећена овом, иманентно плесном феномену.

Издвојени Примери бр. 10, 11 и 12 доносе сведен кинетички садржај, односно релативно доследно понављање мотива са минималним „алтерацијама“ појединачних корака. Тако, на пример, док су иницијални мотиви латералних фраза у извођењу леве плесачице истоветни, извођење друге две плесачице у овом сегменту фразног тока карактеришу минималне измене мотивског садржаја на месту прве, односно друге четвртине. Наведене измене, пак, не нарушавају прелазак простора, иманентан иницијалним мотивима *кола*, нити остварују значајнији утицај на процес динамизације кинетичког тока. Заједничка карактеристика фокусираних извођења јесте окрет/заокрет/„сливен“ окрет позициониран на завршецима иницијалних сегмената латералних фраза. Када су у питању медијални сегменти, обрасци покрета средње и десне плесачице доносе сличан садржај, заснован на употреби корака половинског трајања, са пратећом употребом гесте у месту, међутим, разлика између сва три фокусирана извођења читује се у начину извођења гести. Наиме, док десна плесачица изводи ове покрете са спорадичним минималним иступањем ка центру замишљене кружнице, средња плесачица их изводи у месту – уз ногу која носи тежиште тела. С обзиром на засебан метроритмички образац извођења леве плесачице, овај кинетички садржај значајно се издваја у односу на друга два извођења. Метроритмички образац структурално-градивних покрета (2) условио је употребу „трокорака“ у медијалном сегменту, са релативним изменама садржаја на месту првог (четвртинског) корака у овом једнотактном мотиву и доследним понављањем покрета постављених у триолни однос – на арзама појединачних тактова (кораци у месту). Као и у случају релативних измена мотивског садржаја у иницијалним деловима, „алтерације“ корака на тезама медијалних сегмената латералних фраза не остварују посебан утицај на процес динамизације кинетичког тока. Узимајући у обзир понављање фраза које је сведено на релативне мотивске измене, без варирања, на нивоу сва три извођења може се констатовати међусобна равноправност фраза, у динамичком смислу, без импликација остварених на нивоу метрике вишег реда. Као посебну заједничку карактеристику извођења леве и средње плесачице потребно је истаћи покрете кукова (тзв. њихање), који су позиционирани на почетку сваког појединачног такта медијалних делова латералних фраза. Како је речено у поглављу „Кинетичко-формалне карактеристике

кола“, овај специфичан извођачки манир може се сматрати иманентним обликом појавности којим се женско извођење доминантно диференцира од мушког.

Кључне разлике између фокусираних кинетичких извођења остварују се на плану вертикалне пулсације. Наиме, све три реализације подразумевају засебне метроритмичке обрасце покрета колена, који се, сваки понаособ, уклапају у познате облике појавности овог кинетичког параметра. Извођење леве плесачице карактерише доследно савијање и исправљање колена на првом кораку сваког појединачног такта кинетичке теме, без појаве вертикалних помераја до краја такта, али са дискретним „поцупкивањем“ пред наступ сваког корака на тези. На сличан начин, десна плесачица маркира тезе кинетичког тока савијањем колена, али без накнадног исправљања. На овај начин, без обзира на синхронизованост покрета на наглашеним деловима кинетичког тока, вертикална пулсација између ових извођења остварује се као различита. Утиску сведености вертикалног пулсирања у извођењу десне плесачице доприноси изузетно кратка амплитуда савијања колена у медијалним деловима. Метроритмички образац покрета колена средње плесачице подразумева један од заступљенијих облика појавности у пракси, који се заснива на осминској смени савијања и исправљања колена у иницијалном мотиву и комбинацији осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и у триолном односу између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку „трокорака“ (у другом, трећем и четвртом такту медијалног сегмента). Наведена метроритмичка потка доследно се понавља у току латералног извођења фразе.

Различити метроритмички обрасци структурално-градивних покрета и различити облици појавности вертикалне пулсације нису утицали на реализацију „кулминиса“ кинетичких фраза. Наиме, у сва три извођења „кулминиси“ кинетичке теме реализовани су на истоветан начин – у виду бочног корака (лево и десно). Као и у другим случајевима, кинетичку кулминацију је потребно схватити као последицу окрета (заокрета, „сливених“ окрета) реализованих након преласка простора у иницијалном фразном сегменту, док наведени бочни кораци представљају тек њено конкретно отелотворење.

Издвојени кинетички обрасци изводе се на последњу тему „Враголанке“, али се почеци кинетичке и музичке теме међусобно не поклапају. Целокупно музичко извођење, у овом случају, засновано је на реинтерпретирању најпознатијих музичких

нумера, и то „Руменка кола“, „Враголанке“ и „Звонце кола“, са релативним изменама реализованим на свим нивоима музичког тока – од формалног, преко мелодике, тоналног плана и хармоније, до изражајних средстава – у односу на оригиналне референтне снимке. Последњу тему „Враголанке“ чине две четворотактне фразе реализоване под утицајем висинског фактора, које у пару граде тзв. мали период. Међуфразни однос регулисан је на сличан начин, а подразумева специфичан динамички однос *crescendo-decrescendo*. Док у првој фрази долази до двоструког досезања „кулминиса“, након чега следи поступно спуштање ка „финалису“, двоструки наступ „кулминиса“ у другој фрази изостаје, са изразитијим, ритмички измењеним наступом „финалиса“, и последичним заокружењем тематске целине.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се не поклапају, што за последицу има утисак њиховог мимоилажења. И поред тога, кинетички и музички ток кореспондирају у виду поклапања четворотактних фраза, што елементарно доприноси конзистентности плесног тока. Непоклапање „кулминиса“ између фокусираних музичких и кинетичких фразних токова не умањује степен њихове кореспондентности, али, у описаној констелацији тематског мимоилажења, несумњиво доприноси утиску независности кинетичког и музичког тока.

Пример 13

Лепосавић 2010. године, 04'20"-04'27", плесач средње генерације

$\text{♩} = 152$
f D G A D A⁷ D A⁷ D A⁷ D D
 метроритмички образац покрета колена
 метроритмички образац структурално-градивних покрета
mf
 $\text{□} = \text{cca } 20\text{cm}$
sempre simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A B
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ b ₁	a b c c _v
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Основне карактеристике овог кинетичког извођења јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, сведен кинетички фондус и доследно процесуирање вертикалних телесних помераја. Поред наведених карактеристика, посебан квалитет овог извођења представља егзактност покрета, која настаје као последица изразитог и доследног *portato* артикулисања. Поред уједначене артикулације, наведеном утиску доприносе још: доследно дистрибуирање мотивског садржаја у медијалним деловима фразе, униформно метроритмичко процесуирање покрета колена и континуирана смена предњег дела стопала и целог стопала приликом промена тежишта тела.

Покрети колена на фразном нивоу формирају самосвојну метроритмичку потку, која се понавља у латералној фрази. Овај метроритмички образац, евидентиран у већини до сада анализираних примера, у иницијалним сегментима садржи осминску смену савијања и исправљања колена, док у медијалном деловима доноси комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку трокорака и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку трокорака. Као и у неким претходним случајевима, доследна вертикална пулсација остварена на нивоу читаве кинетичке теме комплементарна је са доследним начином дистрибуирања структурално-градивних покрета. „Поцупкивање“, као посебно маркантан облик вертикалне пулсације, у овом извођењу је изостало.

Кулминације кинетичких фразе реализоване су на сличан начин, са различитом врстом конкретних корака позиционираних на месту „кулминиса“. У случају фразе која се изводи у леву страну, „кулминису“ претходи интензиван прелазак простора косо-лево са заокретом од 45%, док у припреми „кулминиса“ „десне“ фразе долази до мањег преласка путање кретања, након којег следи идентичан заокрет у десну страну. „Кулминис“ „леве“ фразе реализује у виду корака назад, док се на месту „кулминиса“ „десне“ фразе налази корак бочно. Као и у другим узорцима, значење фразне кулминације превасходна је последица окрета, односно заокрета који се реализује након преласка простора у иницијалном сегменту фразног тока, док специфичне квалитативне карактеристике појединачних корака представљају тек конкретно отелотворење „кулминиса“.

Издвојен случај плесног извођења на музичком плану доноси последњу четворотактну фразу D теме и прву фразу E теме „Звонце кола“.⁵⁴ Остварен случај повезивања кинетичке теме са крајем једне и почетком друге музичке теме имплицира независност кинетичког и музичког садржаја у процесу обликовања плесног тока. Наведене музичке теме, односно фразе, доносе и потпуно различите видове фразирања под утицајем висинског фактора. У случају последње фразе D теме „кулминис“ (G¹) се досеже поступно, са постуним секундним кретањем након његовог наступа, док се прва фраза E теме заснива на директним променама интонационог поља у размаку терце, између „кулминиса“ (D²) и „финалиса“ (H¹). Без обзира на наведене међусобне различитости музичких фраза, кинетичке фразе стоје у доследном латералном односу, са минималним релативним изменама мотивског материјала, што је још један индикатор њихове међусобне независности.

На основу претходно реченог јасно је да се почеци кинетичке и музичке теме не поклапају, што за последицу има утисак њиховог мимоилажења. Минималне измене мотивског материјала у „левој“ кинетичкој фрази, у односу на „десну“, за последицу имају целовитост кинетичке осмотактне теме. Овакав однос између латералних фраза, као доминантан у пракси, указује на то да плесачи – извесно несвесно, артикулишу кинетичке фразе на нивоу метрике вишег реда као „лаке“ и „тешке“ доби, у виду релативних измена мотивског садржаја. Одређењем структурног тежиште кинетичке теме, на овај начин, потврђује се идеја њене целовитости, а самим тим и једнодела као врсте формалног типа. Као и у осталим издвојеним случајевима, непоклапање „кулминиса“ између фокусираних фразних токова кинетике и музике не умањује степен њихове кореспондентности на нивоу плесног тока.

⁵⁴ Овакав музички исечак последица је критеријума издвајања кинетичког извођења за потребе упоредне анализе, који подразумева видљивост и, превасходно, информативност обухваћеног садржаја у складу са општим критеријумима селекције представљеним на почетку потпоглавља.

Пример бр. 14

Београд 2008. године, 00'08"-00'15", плесачица средње генерације на месту коловође

♩=145
f

метроритмички образац „поупљивања“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=145
mf
□=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₂ b ₁	a b b c
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 2, сегментирање кинетичког тока употребом окрета (према мотивском садржају) и својеврсно технички „кодификовано“ извођење релативно разноврсног кинетичког фондуса. Наведене карактеристике продуковале су утисак изузетно доследног дистрибуирања садржаја. Тако се иницијални мотиви латералних фраза изводе на готово истоветан начин, укључујући и специфичну гестикулацију (употреба „слободне“ ноге косо назад, са додиривањем тла и продуковање визуелног утиска дељења тежишта) и једнако увећање дужине корака у односу на просечну дужину цца 20 цм. Када су у питању медијални сегменти, заједнички именитељ свих мотива изложених у другом, трећем и четвртом, односно шестом, седмом и осмом такту издвојеног обрасца покрета јесу кораци у месту изведени у ритмичком односу обрнуте триоле (осмина-четвртина) на месту друге четвртине. Алтерације ових корака реализоване су у виду корака у месту „млађе“ ноге (други, трећи, четврти, шести и седми такт) и не умањују утисак доследности латералног понављања. На изузетну контролисаност покрета указује и истоветност атипично дугих корака позиционираних у латералном односу на почецима медијалних делова фраза (у питању су кораци: косо-десно назад и косо-лево назад). Заокрети и окрети на међуфразном нивоу такође се у потпуности поклапају (уз изузетак нешто мањег степена окрета у случају преласка из иницијалног у медијални сегмент латералне фразе). Захваљујући свим наведеним појавама дугих корака, уз упечатљиве гесте са додиривањем тла у иницијалним мотивима и доследну употребу слободне („млађе“) ноге, може се констатовати да ово извођење представља типичан пример формирања индивидуалног кинетичког-плесног простора (Лонић 2018: 53), слично извођењу коловође у Примеру бр. 1. Узимајући у обзир окрете (који се реализују на нивоу читаве кинетичке теме) и истоветне триолне ритмичке фигуре (заступљене у мотива медијалних фразних делова), може се рећи да кинетичке фразе у овом плесном узорку стоје у међусобно равноправном односу, без импликација остварених на нивоу метрике вишег реда.

Покрети колена реализују се у виду познатог метроритмичког обрасца који у иницијалним сегментима подразумева осминску смену савијања и исправљања колена, док у медијалним фразним деловима доноси комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског савијања колена на последњем

кораку овог мотива („трокорака“). Осим на нивоу покрета колена, вертикална пулсација доследно се реализује и на нивоу покрета стопала. Ступање на тло процесуира се употребом својеврсних кинетичких формула везаних за конкретну врсту мотивског садржаја. Тако однос између четвртинских корака у иницијалним мотивима подразумева да се први корак према другом односи као „мекши“ ка „тврђем“, и то на начин да се први корак изводи спуштањем ноге са предњег дела стопала на цело стопало, док други подразумева извођење на целом стопалу; у медијалним фразним сегментима, први и други корак у „трокораку“ изводе се спуштањем ноге са предњег дела стопала на цело стопало, док се последњи корак изводи на целом стопалу. Успостављање ритмичких потки вертикалних покрета (колена и стопала), на представљен начин, за последицу има изузетно упечатљиву реализацију вертикалне телесне пулсације. Специфичности фокусираног извођења, на овом плану, посебно доприноси градирана амплитуда вертикалних помераја колена, и то на начин да се у иницијалним сегментима они остварују као дуги, а у медијалним деловима као кратки. Описана појава стоји у директној спречи са метроритмичким процесуирањем основог обрасца структурално-градивних покрета, односно мотивског садржаја. Тако је, на пример, исправљање колена у другом, трећем и четвртном, односно шестом, седмом и осмом такту, узрочно-последично повезано са првом јединицом у ритмичкој фигури триоле (у оквиру забележеног обрасца структурално-градивних покрета). С обзиром на кратку амплитуду исправљања колена у овим (медијалним) фразним деловима, стиче се утисак акцентовања овог покрета, што је, извесно, тек последица његовог кратког ритмичког трајања. Представљен процес градирања вертикалних помераја колена потребно је разумети као део процеса фразног обликовања, односно уодношавања мотивских јединица у следу. Доследно вертикално пулсирање, остварено на нивоу осмотактне кинетичке теме, комплементарно је са доследним дистрибуирањем структурално-градивних покрета, чиме се, у синергији, твори ефекат егзактне, технички „кодификоване“ кинетичке реализације. Као посебан вид вертикалне пулсације, у овом случају, остварује се и „поцупкивање“, и то на граници сваког појединачног такта кинетичке теме.

„Кулминиси“ кинетичких фраза реализовани су истим врстама корака, и то: у десну страну кораком косо-десно назад, а у леву страну кораком косо-лево назад. Фразна кулминација у оба случаја представља последицу окрета, односно заокрета који се реализују након преласка простора у иницијалним мотивима. Специфична

квалитативна карактеристика „кулминиса“, као појединаних покрета, у овом случају јесте њихова атипично велика дужина, која их издваја из кинетичког окружења.

Фокусиран плесни узорак на музичком плану доноси прву тему „Ужичког кола“, која је подвргнута релативним ритмичким и мелодијским изменама, са задржаном структуром фразног тока. Као што је већ речено приликом анализе једног од претходних плесних узорака (Пример бр. 8), ова музичка тема може се схватити као целовита осмотактна фраза, обликована под утицајем висинског фактора. Поред „Ужичког кола“, за потребе овог плесног извођења употребљене су још и мелодије „Чича Обреновог кола“ и „Колубарског веза“, као и мелодијске парафразе разних мелодијских одељака (форшпила и строфа новокомпонованих песама старијег порекла, односно парафразе истог типа преузете од Борка Радивојевића), да би се овај низ завршио поновним извођењем „Чича Обреновог кола“. Понављање наведене нумере на дистанци – након низа парафраза које су последично створиле непрегледан музички ток (у формалном смислу) – у датој констелацији делује као фактор заокружења плесног Тотуса. На сличан начин, извођење парафраза такође треба разумети у светлу динамизације музичког тока. Појава оваквог, може се рећи, насумичног парафразирања, врло често је заступљена у пракси просечно вештих и, по правилу, анонимних појединаца и састава, чија интерпретација јасно указује на функционалну условљеност музичке компоненте њеном плесно-кинетичком наменом. Као последица оваквог – функционалног извођачког приступа, настају, по правилу, неспретна музичка извођења, која, иако доминантно подразумевају мелодијску непрецизност и различите техничке омашке), остварују елементарну кинетичко-плесну функционалност.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се поклапају. Основни осмотактни образац покрета почиње истовремено са првим тактом А теме „Ужичког кола“. „Усаглашен“ однос између кинетичког и музичког тока, на макроформалном нивоу, доприноси конзистентности плесног тока. Поклапање фразних „кулминиса“ – на почетку другог такта узоркованог исечка – није функционално условљено, нити доприноси утиску јединства кинетичке и музичке реализације на посебан начин.

Пример бр. 15

Београд 2008. године, 01'39"-01'46", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

$\text{♩} = 145$
mf
 □ = cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b a ₁ b ₂ b ₃ b ₁	a a ₁ a _{1v} b
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Основне карактеристике кинетичког извођења у Примеру бр. 15 јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1, сведеност кинетичког фондуса и релативна доследност у дистрибуирању мотива. Минималне измене мотивског садржаја настају услед латералног понављања у следу и на дистанци, а реализују се у виду измењеног понављања на релацији између другог и трећег такта (замена бочног корака – кораком у месту), као и између трећег и четвртог такта (замена корака у месту – бочним кораком). Доследно позиционирање „слободне ноге“ испред ноге која носи тежиште тела може се сматрати кључном заједничком карактеристиком употребних мотива у медијалним сегментима фразног тока. За разлику од тога, иницијални мотиви латералних фраза садрже истоветан кинетички материјал, сведен на бочно кретање. Појава бочног преласка простора на фразним почецима не представља тако честу појаву у пракси, а у овом случају индикује низак степен вештине и, превасходно, минималан извођачки ангажман. У светлу доследности у дистрибуирању (сведеног) кинетичког садржаја и минималног извођачког ангажмана треба разумети и успостављен равноправан однос између латералних фраза, без импликација остварених на нивоу метрике вишег реда.

Вертикална пулсација у овом кинетичком узорку остварује се искључиво на нивоу покрета колена, док се промене тежишта тела, као и гесте, изводе доследно на целом стопалу. Покрети колена реализују се у виду перманентне осминске пулсације – савијања и исправљања колена, на нивоу читаве кинетичке теме. Описано изоритмичко вертикално процесуирање, у комбинацији са једноставним метроритмичким обрасцем структурално-градивних покрета и, уопште, сведеним кинетичким фондусом представља еквивалент „равном“ извођењу, у динамичком смислу, какав је случај забележен у Примеру бр. 6. Другим речима, релативна кинетичка „агилност“ испољена кроз доследно вертикално осциловање колена не умањује утисак безизражајног извођења.

„Кулминиси“ латералних фраза реализовани су на идентичан начин – у виду бочног корака са савијањем и исправљањем колена. Кинетички ток који је претходио овом покрету условно се може разумети као процес формирања кулминације, с обзиром на једноставност иницијалних мотива и минималан утисак преласка простора. Сходно свему реченом, може се констатовати да принцип фразирања стоји у директној узрочно-последичној вези са сведеним потенцијалом кинетичког садржаја, те да тек

начелно остварење кинетичких „кулминиса“ у овој реализацији такође доприноси утиску „равног“ извођења.

Издвојена кинетичка тема изводи се на парафразу В теме „Ацинка кола“. Као што је већ речено приликом анализе Примера бр. 14, узоркованог из истог плесног случаја, целокупно музичко извођење подразумева значајан степен измена тематских материјала различитих кола и појединачних мелодијских одељака кола и песама. Мозаична структура овог сплета и начин интерпетирања, који у одређеним тренуцима поприма обресе карикирања оригиналних нумера, указују на невештост извођача, али су уједно и индикатори дистанцирања од узора. Наведена појава заступљена је у пракси тзв. урбаних састава или „бендова за свадбе“, који управо на начин подвојеног третирања музике *кола* граде жељени имиџ, о чему ће бити речи у следећем поглављу.

Фокусирана тема „Ацинка кола“ позиционирана је у музичком току између „Чича Обреновог кола“ и „Колубарског веза“. Ова препознатљива тема може се схватити као целовита фраза обликована под утицајем висинског фактора. Утицај овог фактора огледа се у наступу „кулминиса“ у претпоследњем двотакту и, затим, поступном секундном кретању до „финалиса“. Фразни ток се доминантно реализује у доњем тетраорду, са једноструким напуштањем овог оквира у виду „кулминиса“ и „финалисом“ на хипертоници.

Метричко-формално поклапање кинетичке и музичке теме у издвојеном плесном узорку доприноси конзистентности плесног тока, при чему га непоклапање „кулминиса“ на синтаксичком нивоу не умањује. Забележено убразање темпа у односу на почетак нумере (видети: Прилог 3, пример бр. 1) треба разумети као саставни део динамизације музичког тока, који потврђује висок степен функционалне плесно-кинетичке условљености музике у овом извођењу.

Пример бр. 16

Београд 2008. године, 01'39"-01'46", плесачица средње генерације

♩=145
f D G F D G A D
 ** sempre simile

метроритмички образац „попушњавања“
 метроритмички образац покрета колена
 метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=145
mf
 □=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b ₄ b ₅	a a ₁ a _{1v} b
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2

Пример бр. 16 доноси извођење плесачице која је у формацији уланчана са плесачем чије је извођење записано у претходном примеру (Пример бр. 15). Сепаратно сагледавање два суседна извођења, у оквиру истог плесног узорка, узроковано је њиховим изразито различитим, на основу којих се може закључивати о независности појединачних кинетичких реализација у једном плесном извођењу, као иманентном својству *кола*. На овај начин, у конкретном текстуалном смислу, потврђује се и закључак Селене Ракочевић, изнет приликом интерпретирања архетипских кинетичких образаца у плесном наслеђу Србије, да „пажљива анализа понашања и психичких стања играча приликом играња *кола* упућује на то да се у овим приликама појединачно идентификује са групом (Ракочевић 2002: 187).

Основне карактеристике овог кинетичког извођења јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, релативна разноврсност кинетичког фондуса (са мотивским диференцирањем потпомогнутим окретима/заокретима) и устаљена вертикална пулсација са градираном амплитудом вертикалних помераја. Разноврсност кинетичког фондуса огледа се у лепези различитих структурално-градивних покрета употребљених у оквиру мотивских јединица. Тако се „поскок одозго“, као иницијални мотив, изводи са „атипичним“ кораком напред позиционираним на крају мотива, чије истоветно понављање у латералној фрази (са атрибутом „отвореног стопала“) указује на јасно постојање свести плесачице о врсти изведеног корака. „Осебујност“ кинетичког фондуса посебно је изражена у медијалном сегменту „десне“ фразе, у којем се мотив „трокорака“ реализује различитим комбинацијама корака у сва три такта (у другом, трећем и четвртом такту). Појава корака напред у другом и трећем такту реализује се на идентичан начин као у иницијалном мотиву – позиционирањем у оквиру друге четвртине, на месту јединице дужег трајања у обрнутом триолном односу. Потенцирање овог корака у комбинацији са другим релативним изменама „трокорака“ (промене врсте првог корака у такту на релацији други-трећи и трећи-четврти такт) продукује последице на нивоу метрике вишег реда, дајући овој фрази улогу теже доби у релацији са латералном фразом, којој је својственије доследније понављање „трокорака“ у медијалном делу. Сви мотиви кинетичке теме физички су диференцирани доследном употребом истоветних окрета/заокрета (90%), што доприноси утиску посебне извођачке вештине и својеврсне техничке „кодификованости“ извођења.

Метроритам покрета колена заснован на смени осминског савијања и исправљања и триолног односа између четвртинске паузе на претпоследњем кораку и осминског скраћења колена на последњем кораку такт-мотива подједнако је заступљен у иницијалним и медијалним фразним сегментима. Иако успостављање својеврсне изоритмије на нивоу вертикалне пулсације делимично релативизује границе фразног тока, фразна сегментација ипак бива потцртана, и то амплитудом вертикалних помераја колена. Тако су мотиви у медијалним сегментима маркирани доследном употребом краће амплитуде савијања колена и, потом, дугим исправљањем, док је иницијалним сегментима својствена просечна амплитуда верикалних помераја. Аналогно неким претходним случајевима, претходно представљене специфичности дистрибуирања структурално-градивних покрета стоје у директној узрочно-последичној спрези са начинима вертикалног телесног пулсирања, што за последицу има утисак кохезивности кинетичког тока, без обзира на степен извођачке вештине и развијеност кинетичког садржаја. „Поцупкивање“ представља посебан квалитет овог извођења, уклапајући се у манир градиране амплитуде вертикалне пулсације.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза реализовани су на сличне начине – са заједничком припремом (истим положајем тела и степеном заокрета на крају иницијалног мотива), али са различитим избором конкретних покрета за његово отелотворење. У случају фразе која се изводи у десну страну „кулминис“ је реализован у виду корака косо-десно назад, а у случају „леве“ фразе у виду кратког бочног корака. Као и у осталим анализираним узоркованим примерима, начин реализације кинетичких „кулминиса“ није релевантан за обликовање међуфразних односа.

Издвојена кинетичка тема изводи се на парафразу В теме „Аџинка кола“. С обзиром на исти узорак плесног тока као и у претходном примеру (Пример бр. 15), подразумева се да су принципи музичког обликовања интерпретирани у оквиру претходног примера заступљени и у овом случају. Истоветност позиционирања „кулминиса“ у кинетичким извођењима *кола* и њихово доминантно непоклапање са музичким „кулминисима“ не умањују конзистентност плесног тока.

Пример бр. 17

Соко Бања 2007. године, 09'25"-09'31", плесачица старије генерације на месту „кеца“

♩=146
f G A7 D7 G G
 метроритмички образац покрета колена
 метроритмички образац структурално-градивних покрета
 ♩=146
mf
 □=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A A ₁
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₁ b ₂ b ₁	a a ₁ a ₂ b a a ₁ a ₂ b ₁
1 1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2 2 2 2 2

Основне карактеристике овог кинетичког извођења су: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1 (са типичном појавом гести „слободне ноге“ са ступањем на тло), релативне измене кинетичког материјала у понављању на дистанци и доследно процесуиран метроритмички образац покрета колена. Начин дистрибуирања кинетичког садржаја у овом узорку потврђује варијабилност као кључну иманентну текстуалну карактеристику *кола*. Наиме, без обзира на сведен кинетички фондус и једноставан начин метроритмичког обликовања, ово извођење у латералном односу фраза доноси различита решења, пре свега, у оквиру иницијалних мотива. Тако се у првој („десној“) фрази прелазак простора косо-десно у првом такту продужава на почетак медијалног сегмента, са последичним пролонгирањем окрета, док понављање овог мотива у латералној фрази доноси релативну измену кинетичког садржаја – уместо косо-лево, први корак се реализује бочно лево, са заокретом на крају првог такта. Иако минималне, наведене измене мотивског садржаја имплицирају конструктивну улогу варијабилности у процесу формалног обликовања кинетичког тока *кола*. У конкретном смислу, различите реализације иницијалних мотива латералних фраза у овом примеру одређују међуфразну релацију на нивоу метрике вишег реда као однос „теже“ ка „лакшој“ доби, директно доприносећи конзистентности кинетичке теме.

Гесте „слободне ноге“ представљају структурално-градивне елементе обрасца покрета у овом извођењу и позиционирају се доследно – на арзама другог, трећег и четвртог, односно шестог, седмог и осмог такта кинетичке теме (упоредити: Пример бр. 6). Наведени покрети се по правилу изводе „старијом“ ногом, тј. позиционирањем у месту, за половину стопала испред ноге која носи тежиште тела, додирујући тло целим стопалом, без преузимања тежишта. Посебан атрибут ових гести јесте хоризонтално померање стопала у страну (у смеру ноге којом се дати покрет изводи), у овом случају под углом од 45% (видети тактове 2, 3, 4, 6, 7, 8 у кинетограму), које се може сматрати својеврсним општим маниром у пракси, о чему је било речи у поглављу „Кинетичко-формалне карактеристике *кола*“.

Вертикална пулсација је заснована на смени осминског савијања и исправљања колена, која се у иницијалним фразним деловима остварује на тези и арзи подједнако, док је у „трокорацима“ медијалних сегмената реализована искључиво на тезама. Од осталих вертикалних помераја на овом нивоу присутно је доследно савијање колена на крају сваког појединачног „трокорака“ у медијалним фразним сегментима, чиме се на

својеврстан начин маркирају мотивски завршеци. На овај начин, кинетички ток заснован на сведеном кинетичком фундусу и његовом једноставном метроритмичком процесуирању елементарно се динамизује. С обзиром на припадност фокусиране плесачице старијој генерацији, специфичан положај њеног тела, са левом руком постављеном на леђа, уз описано вертикално пулсирање, представља индикатор освешћене кинетичке реализације.

Кулминације кинетичких фраза реализоване су на различите начине. У првој („десној“) фрази долази до елизије „кулминиса“, односно спајања овог покрета са кретањем пролонгираним на почетак медијалног сегмента у другом такту. У другој („левој“) фрази, „кулминис“ се припрема кретањем кроз иницијални мотив у оквиру првог такта (са заокретом на крају). „Кулминис“ „десне“ фразе реализован је коракком косо-десно, а „леве“ – коракком бочно-лево. Као и у већини других примера, значење кулминације у контексту кинетичког фразирања и у овом случају се остварује тек као последица заустављања преласка простора и окрета који се реализује на границама иницијалног и медијалног сегмента.

Издвојен део плесног извођења на музичком плану доноси парафразу песме „Цајка“. Наведена парафраза заснована је на четворотактном „нултом“ фразирању које се реализује у виду двотактног секундног осциловања између трећег и четвртог ступња доњег дурског тетрахорда, са „кулминисом“ оствареним у трећем такту фразног тока, до којег се долази терцним скоком. Након наступа „кулминиса“ следи директно секундно кретање ка „финалису“ на терци. Музичко извођење у овом случају засновано је на реинтерпретирању познатих музичких нумера, а то су: „Слатки Це дур“, парафраза песме „Звезда тера месеца“ (по узору на Борка Радивојевића), „Руменка коло“, „Колубарски вез“ и непознатог кола изразито разрађеног тоналног плана (извесно ауторске нумере оркестра). Све наведене нумере изведене су са релативним изменама и варирањима референтних музичких садржаја на свим релевантним нивоима – од формалног, преко мелодике, тоналног плана и хармоније, до изражајних средстава – у односу на оригиналне снимке. Као што је већ речено, овакав однос анонимних музичких састава и појединаца према узору, у случају *кола*, може се сматрати доминантном појавом у пракси.

Почеци кинетичке и музичке теме у овом плесном узорку се поклапају, док су „кулминиси“ фраза позиционирани на различитим местима. Недостатак директног кореспондирања кинетичког и музичког садржаја не умањује конзистентност плесног

тока, превасходно захваљујући остварењу кинетичке вертикалне пулсације којом се
маркира заједнички – плесни метар.

Пример бр. 18

Крушевац 2012. године, 00'48"-00'55, плесач средње генерације

$\text{♩} = 140$
f
 Vln C G C
 metronomic pattern of knee movement
 metronomic pattern of structural-constructive movements
mf
 $\text{♩} = 140$
cca 35cm
sempre simile

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b a ₁ b ₂ b b ₁	a b
1 1 1 1 1 1 1 1 1	4 4

Пример бр. 19

Крушевац 2012. године, 00'48"-00'55, плесачица средње генерације

♩=140
f

Вин С G' С

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=140
mf
□=cca 35cm

sempre simile

Кинетика	Музика
А	А
А А ₁	А
а b b ₁ b а ₁ b ₂ b ₃ b ₁	а b
1 1 1 1 1 1 1 1	4 4

Примери бр. 18 и 19 доносе две суседне кинетичке реализације – плесача и плесачице уланчаних у средишњем делу формације. Критеријум упоредног сагледавања наведених примера одређен је чињеницом да су ова извођења заснована на истом метроритмичком обрасцу структурално-градивних покрета и доминантно заједничком кинетичком фонду, при чему се разлике између њих, остварене као минималне на нивоу употребних покрета и нешто изразитије на нивоу положаја тела, испостављају фундаменталним за њихово међусобно диференцирање.

Основне заједничке карактеристике наведених узорака јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1 и доследност у дистрибуирању кинетичког садржаја, односно метроритмичком процесуирању покрета колена. Као и у неким другим примерима заснованим на метроритмичком обрасцу структурално-градивних покрета 1 (Примери бр. 17 и 8), сведеност кинетичког фонду не подразумева *a priori* и потпуну истоветност латералног понављања. У случају Примера бр. 18 и 19, „десна“ фраза према „левој“ стоји као „тежа“ према „лакшој“ доби, на нивоу метрике вишег реда, захваљујући минималној, али, у датој констелацији свакако релевантној већој разноврсности њеног кинетичког фонду. Наиме, док је садржај „леве“ фразе у оба узорка доминантно заснован на употреби бочних корака (са доследним латералним понављањем мотива) у медијалним сегментима, приликом реализације „десне“ фразе долази до проширења кинетичког фонду (корацима косо-напред, косо-назад и напред), како у медијалном, тако и у иницијалном сегменту. Утиску „теже“ доби на одређен начин доприносе и међусобно минимално различити завршеци „десних“ фраза забележених реализација (упоредити последња два такта у оба примера). Све заједничке и диферентне карактеристике фразних токова фокусираних извођења, како сепаратно, тако и кореспондентно, указују на значајнији кинетички ангажман остварен приликом дистрибуирања садржаја у десну страну.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза у оба примера подразумевају исте облике појавности, као и истоветан начин њихове припреме у иницијалним сегментима. У том смислу, издвојени узорци представљају ретку појаву потпуне истоветности суседних извођења, остварене не само на нивоу кинетичког садржаја и његовог формалног обликовања, него и на нивоу изражајних средстава. Као што је већ констатовано, минималне измене мотивског садржаја у случају „једноставних“ кинетичких реализација – сведеног кинетичког садржаја, у које се могу сврстати

Примери бр. 18 и 19, нису само индикатор варијабилности као иманентног својства *кола*, него представљају импликацију суштствености овог начина „креативног мишљења“ у процесу изградње кинетичког тока, на парадигматском нивоу.

Гесте „слободне ноге“ су у оба примера метроритмички доследно позициониране – на арзама другог, трећег и четвртог, односно шестог, седмог и осмог такта кинетичке теме. Наведени покрети представљају структурално-градивне елементе кинетичког тока и реализовани су на идентичан начин – употребом „старије“ ноге у месту, са додиривањем тла. Манир хоризонталног померања стопала у страну, као додатни заједнички атрибут оба извођења, реализован је на истоветан начин – под углом од 45% (видети тактове 2,3,4,6,7,8).

Вертикална пулсација је у оба примера реализована на истоветан и, при том, врло специфичан начин. Наиме, метроритмички образац покрета колена у медијалним фразним сегментима садржи ритмичку фигуру обрнуте триоле, својствену сложенијим метроритмичким обрасцима, која се, додатно, формира на атипичан начин – између гесте „слободне ноге“ и покрета (савијања) колена на арзама другог, трећег и четвртог, односно шестог, седмог и осмог такта кинетичке теме. С обзиром на сведен кинетички фондус иманентан метроритмички обрасцу структурално-градивних покрета 1, представљено процесуирање покрета колена у датој констелацији суштински оплемењује фокусирана извођења.

Издвојена кинетичка тема изводи се на трећу тему „Ужичког кола“. Референтни тематски материјал у овом извођењу претрпео је минималне мелодијске измене, убацивањем специфичног дијатонског прелаза у четвртом и дванаестом такту (у репетицији). Употреба наведеног прелаза омогућила је поступно досезање „кулминиса“, за разлику од којег се, у референтном извођењу, стиже интервалским скоком. Описана појава не остварује значајније последице на микроформалном нивоу музичког тока. Како је већ речено приликом анализе ове теме у оквиру Примера бр. 7, њена мелодијска компонента заснива се на изохроним осминским низововима, са завршетком четворотактних полуфразе на дугој нотној вредности – половини. „Финалис“ прве полуфразе стоји ка „финалису“ друге као виши ка нижем, одређујући однос између наведених полуфразних целина на нивоу метрике „вишег реда“ као однос „теже“ ка „лакшој“ доби. „Кулминис“ ове осмотактне реченице позициониран је на почетку друге полуфразе, након чега следи поступно секундно кретање наниже, што се уклапа у идеју фразирања под утицајем висинског фактора, према Зорану Божанићу

(Božanić 2007: 13-26). Остатак музичког садржаја у овом примеру заснива се на реинтерпретирању и варирању познатих музичких нумера, као што је речено у оквиру упоредне анализе примера бр. 8. Упитању су, дакле, следеће нумере: „Слатки Це дур“, „Враголанка“, коло непознатог назива (у Це дуру), „Звонце коло“ и парафразе „Аџинка кола“, са варирањем и релативним музичким изменама у оквиру сваког појединачног кола.

Почеци кинетичке и музичке теме у овим плесним узорцима се не поклапају, док су „кулминиси“ паралелних четоротактних фраза и полуфраза позиционирани на различитим местима плесног тока. Као и у већини других случајева, недостатак директног кореспондирања кинетичког и музичког садржаја не умањује конзистентност плесног тока у оба извођења, превасходно захваљујући остварењу кинетичке вертикалне пулсације којом се маркира заједнички – плесни метар. Како је речено на почетку, без обзира на доминантно дељење кинетичког фондуса и његово истоветно метроритмичко процесуирање, утврђене диферентне карактеристике Примера бр. 18 и 19 остварене на плану основног обрасца покрета и положаја тела, потврђују тезу о варијабилности садржаја као елементарном иманентном својству *кола*.

Пример бр. 20

Мелбурн 2008. године, 00'21"-00'28", плесачица средње генерације на месту „коловође“

♩=130
f A F# A F F A

метроритмички образац „поуцикњања“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=130
mf

☐=cca 20cm

Кинетика	Музика
A	A
A A ₁	A
a b b ₁ b ₂ a ₁ b ₃ b b ₄	a a b a ₁ c d
1 1 1 1 1 1 1 1	1 1 2 1 1 2

Основне карактеристике овог извођења јесу: заступљеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 3, релативна разноврсност кинетичког фондуса, сегментирање кинетичког тока употребом окрета на границама мотива и доследно процесуирање вертикалних телесних помераја на нивоу колена и стопала.

Релативна разноврсност кинетичког фондуса испољава се у оквиру медијалних фразних сегмената, на месту прве четвртине у „трокорацима“. Тако се у другом, шестом и седмом такту кинетичке теме на овом месту изводи корак косо-назад-десно/косо-назад-лево, у трећем и четвртом такту – корак бочно-лево и бочно-десно, а у последњем (осмом) такту кинетичке теме – корак у месту. Истовремено, друга два корака у „трокораку“ изводе се на истоветан начин – корацима у месту постављеним у ритмички однос обрнуте триоле. Ови кораци минимално су измењени у трећем, шестом и осмом такту, у виду њиховог извођења тзв. млађом ногом. За разлику од мотива у медијалним сегментима, иницијални мотиви кинетичких фраза (у питању су „поскоци одоздо“) доносе истоветан садржај у латералном односу. У светлу фразног обликовања важно је истаћи продужења првог корака у иницијалним мотивима, као и првог корака у медијалним сегментима, чиме се потцртава фразна структура. Поред наведених елемената кинетичког тока важно је указати на ротације стопала, као на специфичне покрете орнаменталног типа, који су забележени у оквиру другог, четвртог и петог такта. Позиција ових покрета није метроритмички условљена, а њихова улога се огледа у динамизацији кинетичког тока на мотивском нивоу. Појединачни мотиви на нивоу кинетичке теме физички су разграничени доследном употребом заокрета од 45% (са изузетком заокрета између петог и шестог такта).

Покрети колена формирају самосвојну метроритмичку потку на нивоу фразе, која се не задржава у латералном понављању. Овај метроритмички образац, присутан у великом броју анализираних примера, у иницијалном сегменту доноси осминску смену савијања и исправљања колена на оба четвртинска корака, док у медијалном делу подразумева комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку „трокорака“. Поред доследне реализације покрета колена, егзактној вертикалној пулсацији доприноси и континуирана смена предњег дела стопала и целог стопала, остварена на сваком појединачном кораку кинетичке теме. „Поцупкивање“ се остварује као врло изразито, а позиционирано је на границама мотива на нивоу читаве кинетичке теме. Доследно

процесуирање релативно разноврсног кинетичког садржаја на свим нивоима – од структурално-градивних покрета, до вертикалних помераја, доприноси утиску вештог извођења фокусиране плесачице.

„Кулминиси“ латералних кинетичких фраза реализовани су на идентичне начине, са истоветним садржајем у њиховој припреми (у оквиру иницијалних мотива) и истоветном врстом и дужином корака позиционираном на месту првог корака у медијалним сегментима (у другом, односно петом такту). С обзиром на висок степен сличности фразног садржаја, међуфразни однос се на нивоу метрике вишег реда може сматрати равноправним. Истовремено, структурно тежиште на месту прве („десне“) фразе, које се, ипак, констатује методом визуелно-аудитивне опсервације, последица је поклапања кинетичке и музичке теме захваљујући којем се музичка форма, на својеврстан начин, уписује у кинетичку, услед чега „десна“ фраза добија смисао „почетка“ кинетичке теме.

Издвојен случај плесног извођења на музичком плану доноси репетицију друге теме „Ужичког кола“. Ова тема се заснива на две полуфразе, при чему друга доноси релативно измењено понављање мелодијског материјала прве. Остварено „нулто фразирање“ доноси својеврсну релативизацију „кулминиса“, на начин да се највиши (четврти) тон у тонском низу досеже вишеструко, као саставни део осцилаторне мелодике око трећег ступња, па се његова позиција највишег тона не може функционално изједначити са фразним „кулминисом“. Ову појаву треба разумети као последицу реализације теме у оквиру изразито уског тонског амбитуса (доњег дурског тетрахорда).

Како је већ речено, почеци кинетичке и музичке теме се поклапају, што за последицу има остварење утиска синхронизованог извођења. С обзиром на неизразите кинетичке „кулминисе“ и непостојање „кулминиса“ у музичким полуфразама, у овом примеру се, на идентичан начин као и у случају претходних примера (забележених у Србији), може констатовати независност кинетичког и музичког садржаја и свођење односа између датих плесних компоненти на међуфразну кореспондентност. И поред тога што овакви односи имплицирају виталност кинетичког и музичког тока *кола*, ова особеност не умањује конзистентност плесног тока, напротив.

4. Резултати упоредне анализе – плесне морфолошке доминанте и „плесовалност“

Дефинисање модела кореспондентних односа између кинетичке и музичке компоненте од фундаменталног је значаја за рекреирање поетике *кола* у актуелној пракси. Како је већ речено, кинетички ток овог плеса заснован је на континуираном понављању структурног модела 1,3+1,3 са релативним изменама садржаја на нивоу Тотуса, уз смену различитих нумера у музичком току. На основу анализе спроведене на синтагматском нивоу може се закључити да се кореспондентни односи између кинетике и музике *кола* у конкретним плесним реализацијама остварују искључиво у виду поклапања дужине фразе. Међусобно различита позиционирања „кулминиса“ у кинетичком и музичком току, као именентно својство синтаксе *кола*, не умањују конзистентност плесног тока.

Честа непоклапања почетака кинетичке и музичке теме имплицирају међусобну независност кинетичког и музичког садржаја овог плеса на макроформалном нивоу. Као последица наведеног односа, често се јавља утисак њиховог мимоилажења, што у случајевима потпуно доследног понављања кинетичких садржаја у оквиру латералних фразе за последицу може имати релативизацију почетка кинетичке теме, а самим тим и њене конзистентности. Најчешће се, ипак, као што је то већ истакнуто, дешава да „десна“ фраза садржи развијенији кинетички фондус у односу на фразу која се изводи у леву страну, чиме се међуфразни однос формира као динамичка релација између „тешке“ и „лаке“ доби на нивоу метрике „вишег реда“. Успостављањем структурног тежишта на „десној“ фрази постиже се конзистентност кинетичке теме као осмотактне формалне целине.

На основу спроведених анализа узоркованих примера може се закључити да не постоје две истоветне кинетичке реализације *кола* у једном плесном извођењу, што указује на варијабилност као фундаментално иманентно својство и кључни фактор његове виталности. Међусобна независност кинетичке и музичке компоненте, уз њихово неспорно кореспондирање на међуфразном нивоу, представља индикатор њихове аутономности. Иако ретки, случајеви потпуно несинхронизованог плесног тока (Пример бр. 7) директан су показатељ суштинске независности његових интегралних компоненти (кинетике и музике), што доводи до кључног питања – морфолошких доминанти *кола* као плеса.

Према Игору Мацијевском, „...у сваком конкретном систему важно је представити присутну структурну хијерархију, а такође и најустаљеније, доминантне карактеристике и механизме формирања и постојања целине“ (Мациевский 2002: 28). На основу анализе огледних примера *кола* могуће је констатовати постојање засебних и заједничких морфолошких доминанти овог плеса. Као кинетичка морфолошка доминанта издваја се структурни модел кинетичког формалног типа 1,3+1,3 и двочетвртински метар, док је систем музичких морфолошких доминанти комплексан и подразумева синхронизовано и одвојено деловање музичке форме, мелодике и метроритма.

У циљу преиспитивања заједничких морфолошких доминанти, аутор ове дисертације је у току 2011. године спровео експериментална истраживања, делујући у улози партиципанта у конкретним плесним реализацијама. Ова истраживања подразумевала су учешће у музичким извођењима у оквиру једанаест плесних реализација (у улози интерпретатора, или инспицијента), заснивајући се на променама идеалтипских карактеристика *кола* на свим релевантним музичким нивоима у току извођења и праћењу потенцијалних последица датих промена на нивоу кинетичког тока. Тако су на формалном нивоу, уместо јасних тематских делова и/или прелаза, извођене непрегледне импровизације са атипичним мелодијским низовима и унутрашњом метроритмичком организацијом. Такође, типична *portato* артикулација алтернирана је употребом *legata*, а темпо вођен значајно ван опсега *Allegro*. Једину константу и заједнички елемент у свим експерименталним извођењима представљала је ритмичка пратња реализована на бубњу, бас-гитари и гитари у оквиру двочетвртинског метра, односно у виду популарне „двојке“. Задржавање овог параметра условљено је тежњом ка постизању елементарне интеракције са плесачима и, како би то Мирјана Закић формулисала, „...фаворизовања њихове субјективне позиције у датој контекстуалној ситуацији...“ (Закић 2015: 48).

Ниједна од наведених промена музичких параметара није остварила последице на нивоу кинетичког процесуирања, осим подразумевајућег темпоралног померања метроритмичког процесуирања покрета у складу са убрзањем музичког темпа. Другим речима, наведена експериментална истраживања потврдила су импликације суштинске формалне и садржајне независности кинетичке и музичке компоненте *кола*. Јединим релевантним кохезивним фактором и несумњивом заједничком кинетичком и музичком, или тачније речено – плесном морфолошком доминантом *кола* може се

сматрати двочетвртински метар. Овакав закључак указује на универзалне интертекстуалне релације између кинетичког и музичког медија, док засебне морфолошке доминанте и однос између њих одређује овај плес као посебан облик појавности плесног наслеђа.

Кључни кохезивни фактор плесног тока *кола* представља кинетичка вертикална пулсација која се примарно реализује покретима колена у комбинацији са покретима скочног зглоба, преко којих кинетички ток кореспондира са музичким током на нивоу метроритма. Овај фактор посебно доприноси садржајној кохерентности, која подразумева „...да се свакога тренутка трептајно стање једнога потпуно слаже са трептајним стањем другог“ (Вујаклија 2002: 459), у овом случају – кинетичког и музичког медија. У конкретном смислу, савијањем колена на почетку сваког појединачног такта кинетичке теме маркира се теза двочетвртинског метра, чиме се структурише не само кинетичко метроритмичко процесуирање, него и метроритам плесног тока у целини, потврђујући на тај начин улогу заједничке морфолошке доминанте. Исправљање колена након савијања на тези, као два покрета који се реализују на другој осмини прве четвртине, или у оквиру друге четвртине у такту, елементарно оплемењују кинетичко извођење у вертикалној равни, диференцирајући га на тај начин од пуког корачања и чинећи га – плесним обликом појавности. На сличан начин, могуће је интерпретирати иманентан плесни квалитет музике.

У складу са етнокоролошком појмовном терминологијом у којој плес представља синкретичко јединство кинетике и музике, иманентан плесни квалитет као заједничка одлика наведених интегралних плесних медија може се означити појмом „плесовалност“. У недостатку емпиријског идентификовања, појам „плесовалности“ неопходно је описно вербализовати. Етимолошки произашао из плеса као етнокоролошког појма, овај појам има свој пандан у термину „танцовалност“ (од рус. танцевальность), који се неформално користи у сфери кореографисаног фолклора у Србији, а подразумева разиграност (полетност, живост, енергичност) превасходно кинетичког извођења. Кореограф Милорад Лонић, у књизи *Кореографија традиционалног плеса* узредно помиње „танцовалност“ у оквиру тумачења кореографског стваралачког процеса (Лонић 2015: 32). За разлику од употребе термина „танцовалност“, као искључиво кинетичког атрибута, „плесовалност“, као обухватан етнокоролошки појам уведен у оквиру ове дисертације, подразумева конкретне квалитативне карактеристике кинетичког и музичког извођења подједнако.

Како је већ речено, кинетичка и музичка „плесовалност“ представљају специфичан – иманентан квалитет плесног медија. Присуство, односно одсуство овог квалитета у извођењу представља индикатор степена извођачког умећа. Тако се на основу анализе спроведене на синтагматском нивоу може закључити да једноставност кинетичког/музичког садржаја није еквивалент одсуству „плесовалности“, напротив. У процесуирању „једноставних“ кинетичких и музичких садржаја на најтранспарентнији начин се огледа степен извођачког умећа. Важно је напоменути да овај плесни квалитет није примарно условљен техничким могућностима извођача. Наиме, иако се у пракси најчешће дешава да се технички способнији плесачи, или музичари перципирају као „вештији“, виталност *кола* заправо није последица овог – техничког фактора. Управо из тог разлога, у ужем фокусу ове дисертације нашла су се „просечна“ кинетичка и музичка извођења, заснована на оптималној техничкој вештини, чији је основни заједнички именитељ, поред наведених морфолошких доминанти, специфичан квалитет „плесовалности“.

Кинетичку „плесовалност“ треба разумети као манифестацију тзв. психичке компоненте плеса, која подразумева да „...сви телесни покрети бивају диктирани из душе људског бића“, а „...свако осећање транспонује се кроз покрет, тј. одређује јачину и експресивност покрета“ (Magazinović 1932, према Obradović 2019: 64). Реферишући на истраживања телесног покрета Франсоа Делсарта (Fransoa Delsart), Мага Магазиновић третира људско тело као изражајно средство (Magazinović 1932, према Obradović 2019: 65), подељено на три зоне, и то: 1. спиритуални центар, који обухвата главу и горњи део грудног коша, 2. торзо, као предео емоција и 3. абдомен и кукове, као физички центар (Obradović 2019: 65). Наведен концепт представља основу тумачења значења покрета у сфери модерног плеса, на основу чега је развијена читава дисциплина семиотике плеса, као саставни део методе Франсоа Делсарта, поред статике и динамике (Исто: 66). Увођење појма „плесовалности“ у етнокорологију, у оквиру кинетичке плесне компоненте, треба разумети у светлу наведених теоријских поставки, као иницијативу за даље тумачење значења покрета у сфери традиционалног плеса.

У конкретном смислу, кинетичка „плесовалност“ се у случају *кола* доминантно отелотворује у екстремитетима тзв. зоне физичког центра и последица је релацијских односа између метроритмичке компоненте и покрета ногу и вертикалне пулсације (покрета колена и стопала). Вертикалним телесним померајима примарно се

оплећењује процесуирање кинетичког садржаја у тзв. хоризонталној равни⁵⁵. У случају *кола*, вертикални помераји који се реализују коленима по правилу подразумевају хетерогено, али уређено метроритмичко процесуирање, док се покрети стопала, тачније скочних зглобова, у том смислу, углавном реализују флексибилније. Важно је напоменути да су у метроритмичким записима покрета колена забележене само ритмичке вредности појединачних покрета, без конкретизовања смера њихове реализације – наниже (савијања), или навише (исправљања).

За метроритмички образац структурално-градивних покрета 1 доминантно се везује осминска смена савијања и исправљања колена у иницијалним фразним сегментима и комбинација осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и у триолном односу између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку овог мотива – у другом, трећем и четвртном такту, односно шестом, седмом и осмом такту медијалних сегмената:

Примери бр.: 4, 5, 11, 18, 19, 20 (метроритмички образац покрета колена)



Поред тога, дешава се да се покрети колена реализују у виду изоритмичног осминског савијања и исправљања колена на тезама и арзама подједнако – на нивоу читаве кинетичке теме:

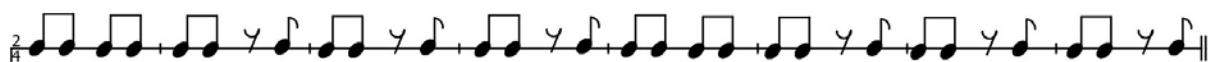
Пример бр. 15 (метроритмички образац покрета колена)



Наведени реверзибилни покрети могу се реализовати у иницијалним фразним сегментима на тези и арзи, док се у „трокорацима“ у оквиру медијалних сегмената, у том случају, реализују само на тезама:

⁵⁵ Кореограф традиционалног плеса Милорад Лонић диференцира тзв. хоризонталну и вертикалну равн традиционалног плеса у оквиру кореографског дела (Лонић 2018: 58-59).

Пример бр. 17 (метроритмички образац покрета колена)



Као што је већ речено, потпуно одсуство вертикалне пулсације, иако ретко, најчешће се везује за метроритмички образац структурално-градивних 1 (видети: Пример бр. 6). Ступање на тло, у случају процесуирања кинетичког садржаја на бази наведеног метроритмичког обрасца, углавном се реализује доследном употребом целог стопала на нивоу целе кинетичке теме, што у случају истовременог потпуног изостанка покрета у коленима (као што је то случај у Примеру бр. 6), резултира неплесовалним извођењем.

За метроритмички образац структурално-градивних покрета 2 доминантно се везује самосвојна метроритмичка потка покрета колена, која у иницијалним фразним сегментима подразумева осминско савијање и исправљање колена на тези и арзи, док у медијалним сегментима доноси комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку овог мотива:

Пример бр. 4 (метроритмички образац покрета колена)



Пример бр. 14 (метроритмички образац покрета колена)



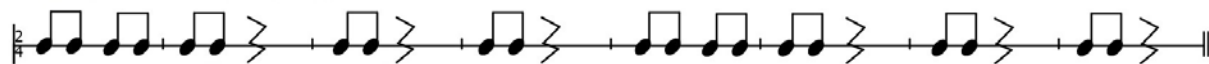
Варијанту овог обрасца колена представља појава редуковања исправљања колена након савијања на месту другог корака у иницијалним мотивима и на месту сваког првог корака у мотивима медијалних сегмената, која је у графичком приказу приказана осминском паузом:

Пример бр. 7 (метроритмички образац покрета колена)



Појава савијања и исправљања колена искључиво на тезама кинетичке теме може се сматрати изузетком:

Пример бр. 10 (метроритмички образац покрета колена)



Као и у случају претходног метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета, процесуирање покрета стопала углавном је флексибилније у односу на метроритам покрета колена. Изузетак у том смислу, у случају метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета 1, представљају случајеви доследне употребе својеврсних формула на овом нивоу, а које су везане за конкретну врсту мотивског садржаја (видети анализу Примера бр. 14).

Метроритмичком обрасцу структурално-градивних покрета 3 својствено је дељење метроритмичке потке покрета колена са метроритмичким обрасцем структурално-градивних покрета 2, а која подразумева наведено осминско савијање и исправљање колена на тези и арзи, док у медијалним сегментима доноси комбинацију осминског савијања и исправљања колена на првом кораку „трокорака“ и специфичан триолни однос између четвртинске паузе на претпоследњем и осминског скраћења колена на последњем кораку овог мотива:

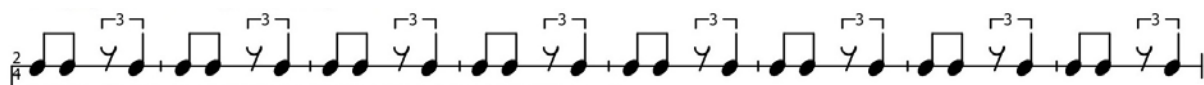
Пример бр. 5 (метроритмички образац покрета колена)



Пример бр. 20 (метроритмички образац покрета колена)



Пример бр. 13 (метроритмички образац покрета колена)



Разраду овог – доминантног обрасца покрета колена представља појава доследног смењивања осминског савијања и исправљања и триолног односа између четвртинске паузе на претпоследњем кораку и осминског скраћења колена – на последњем кораку сваког појединачног такт-мотива, односно на нивоу целе кинетичке теме:

Пример бр. 16 (метроритмички образац покрета колена)



Једноставнији облици појавности подразумевају осминско савијање и исправљање колена на дугим ритмичким вредностима, односно на почецима тактова:

Пример бр. 1 (метроритмички образац покрета колена)



Потпуно одсуство исправљања колена (Примери бр. 3 и 9), својствено и метроритичком обрасцу структурално-градивних покрета 2. Као и у другим случајевима остварења вертикалне пулсације, процесуирање покрета стопала, односно скочних зглобова, које се везује за метроритички образац структурално-градивних покрета 3 углавном не подразумева устаљен метроритмички образац.

У контексту концепта „плесовалности“ важно је напоменути да поред метроритмичког процесуирања вертикалних помераја, амплитуда савијања и исправљања колена такође представља релевантан чинилац остварења овог – фундаменталног, иманентног плесног квалитета. У том смислу, важно је указати на повремену појаву вертикалног градирања покрета колена, која се најчешће остварује у „трокорацима“ медијалних фразних сегмената. У конкретном смислу, реч је о већем степену савијања колена на тезама ових мотива, чиме се посебно наглашава четвртинска пулсација кинетичког тока, а који су у графичком приказу означени нагласком:

Пример бр. 5 (метроритмички образац покрета колена, са градирањем)



Пример бр. 16 (метроритмички образац покрета колена, са градирањем)



На сличан начин, релевантност вертикалне пулсације која се остварује на нивоу стопала, односно скочног зглоба, из аспекта „плесовалности“, огледа се у пољу кинетичке артикулације. Тако се, на пример, „благим“ ступањем на тло, са предњег дела стопала на цело стопало, у одређеним случајевима компензује недостатак пулсирања у обрасцу покрета колена, што за последицу има „меко“ телесно огибљење (видети: Пример бр. 9).

На основу изложених начина остварења кинетичке „плесовалности“ потврђује се да развијеност метроритмичког обрасца структурално-градивних покрета није узрочно-последично повезана са остварењем овог иманентног плесног квалитета. Тако је у појединим извођењима заснованим на метроритмичком обрасцу структурално-градивних покрета 1 (Примери бр. 8, 15, 17, 18 и 19) једноставност метроритмичког процесуриња корака и гести у потпуности компензована употребом вертикалних помераја колена и стопала, односно скочног зглоба. На сличан начин, извођења са сложеним метроритмичким процесуирањем структурално-градивног кинетичког садржаја не морају нужно подразумевати висок степен „плесовалности“, иако несумњиво указују на развијену плесну кинетичку технику (Пример бр. 1). Најупечатљивији примери плесног извођења, са утиском посебне техничке „уређености“ покрета (у смислу доследног излагања кинетичког садржаја у техничком смислу) по правилу су примери засновани на метроритмичком обрасцу структурално-градивних покрета 2 (Примери бр. 4, 7 и 14), у којима је заступљен својеврстан баланс између процесуирања корака и гести и вертикалног телесног пулсирања, са последицом изузетно изражене „плесовалности“.

Посебно маркантан атрибут вертикалне пулсације и упечатљив елемент „плесовалности“ јесте „поцупкивање“, чија се појава по правилу везује за метроритмичке обрасце структурално-градивних покрета 2 и 3, а реализује се на

границама мотива. На основу анализе плесних узорака на синтагматском нивоу може се закључити да је спрега „поцупкивања“ и метроритмичког процесуирања корака и гести одређена аспектима телесне моторике. Важно је, пак, напоменути да евентуалан висок степен развијености моторичких способности плесача не подразумева *a priori* и остварење „поцупкивања“ у његовом извођењу. Тако се у примерима бр. 1, 4, 5, 9 и 13, без обзира на развијене метроритмичке обрасце структурално-градивних покрета, овај специфичан плесни квалитет не остварује. С друге стране, „поцупкивање“ у комбинацији са другим начинима вертикалних помераја представља врхунац кинетичке „плесовалности“, остварен у примерима бр. 14, 16 и 20.

Поред вертикалне пулсације, кинетичкој „плесовалности“ доприносе и хоризонтални телесни помераји, а најчешће покрети кукова, иманентни женском роду (Примери бр. 10, 11 и 12). Други хоризонтални покрети, попут ротација стопала, могу се сврстати у покрете орнаменталног типа, које је потребно разумети у домену индивидуалног кинетичког техничког стила, пре него као вид остварења „плесовалности“.

Музичка „плесовалност“ подразумева релацијске односе између метроритмичке компоненте мелодије, артикулације и орнаментике. Парадигматске текстуалне карактеристике музике за *коло*, представљане у поглављу „Музичко-формалне карактеристике *кола*“, несумњиво су функционално условљене плесно-кинетичком наменом, међутим извођење ове музике у пракси не подразумева *a priori* и остварење „плесовалности“. Параметри артикулације и орнаментике стоје у директној спрези са мелодијским метроритмичким процесуирањем, а степен остварења „плесовалности“ условљен је, превасходно, музичким способности извођача прве мелодијске деонице у *колу*.

Доступност референтних оригиналних снимака *кола* плесне намене у одређеној мери олакшава постизање наведеног квалитета у појединачним реинтерпретацијама (у виду имитирања узора), међутим, на основу обухватног увида у музичку праксу може се констатовати да изузетно мали број музичара, у случају *кола*, доследно реферира на оригиналне нумере. И поред тога, у пракси су установљени конкретни начини остварења оптимума музичке „плесованости“ својствене *колу*, а то су: доминантна употреба *portato* артикулације и полустепених пралтрилера. Хармоникаш Љубиша

Павковић посредно доводи у везу униформност артикулације и орнаментике у пракси и остварење плесног карактера кола (Павковић 2018, 2019).⁵⁶

Утисак непрекидног кретања у колима плесне намене превасходно је последица специфичног односа између осминских ритмичких јединица, који се успоставља на артикулационом нивоу. Наиме, у односу између две осмине у музичком току, пралтрилер се по правилу поставља на прву јединицу, чиме се појачава утисак постојећег структурног тежишта у артикулационом смислу, док се тон на другој осмини доминантно изводи без орнамента. У овој констелацији настаје утисак неједнаких тонова, у артикулационом смислу, иако се оба тона у низу најчешће изводе једнако – *portato*. Другим речима, груписање орнаменталних тонова око прве осмине „наглашава“ ову јединицу, са последицом привидног скраћења друге осмине. Дистрибуирањем осминских јединица у низу, на представљен начин, на нивоу музичког тока се остварује утисак непрекидности кретања иманентан музици плесне намене. Куриозитет у одређеном смислу представља чињеница да се ефекат „плесовалности“ у свинг музици (енгл. *swing*) остварује на сличан начин. Наиме, свинг-музичари управо преко односа између првог и другог тона у низу креирају препознатљив кинетички импулс на нивоу музичког тока. Свинг-мелодици својствени су различити начини акцентовања појединачних тонова унутар једног тактовног дела (Колџер 1989: 12). Како Џејмс Линколн Колијер (James Lincoln Collier) напомиње, тонови у пару, у оквиру овог музичког жанра, не само што нису једнаки, него се поједини тонови – или групе тонова – акцентују „у пролазу“ (Исто: 161), док други бивају готово неприметни („тон дух“), а све у циљу остварења ефекта непрекидног кретања (Исто: 162). У том смислу, препознатљиву музичку плесовалност *кола* треба разумети као последицу својеврсног артикулационог уодношавања тонова у низу (превасходно осмина), која настаје посредно – употребом орнамената, и то доминантно полустепеног пралтрилера на месту прве јединице у пару.

⁵⁶ Управо промишљање на нивоу ових музичких параметара, уз лепезу (микро)динамичких нијансирања, представљају иманентне карактеристике Павковићевог индивидуалног извођачког стила, посебно израженог у колима.

VI КОНТЕКСТУАЛНА АНАЛИЗА

1. Симболичко значење плесног жанра *Коло у три* у некадашњој плесној пракси

У поглављу под називом „Коло у три као етнокорееолошки појам“ представљен је ареал распрострањања плесова жанра *Коло у три* у синхронијској равни и наведени конкретни облици појавности, без расветљавања процеса њихове трансмисије у светлу идеолошке условљености. Плесови жанра *Коло у три* први пут су забележени на ширем простору централне Србије, у сеоској средини, од стране етнографа Милана Ђ. Милићевића. (Милићевић 1876). Важно је напоменути да је Милићевић бележио само називе плесова, па се о наведеним представницима жанра у периоду пре почетка 20. века, на основу података овог етнографа, може закључивати тек посредно – на основу записа истоимених верзија ових плесова забележених касније, који, без изузетка, имају кинетичку форму *Кола у три* (видети: Јанковић 2021). У раду под називом „Преношења и утицаји народних игара из других подручја на територије Босне и Херцеговине“ Јелена Допуђа наводи да су плесови из Србије били популарни на простору Босне још крајем 19. века (Допуђа 1971: 162), а да се једним од најраспрострањенијих плесова, у том смислу, може сматрати *кукуњеште*, које је уједно служило и као модел за стварање нових плесова (Исто: 163).

Љубица и Даница Јанковић истичу да је управо популарност тзв. србијанских плесова (плесова са простора централне Србије, прим. аут.), а посебно *кукуњешта* и *Жикиног кола*, допринела губљењу аутохтоних плесова у већини крајева некадашње Југославије и Србије у периоду између два светска рата (Јанковић и Јанковић 1937: 43). У књизи *Народне игре II*, у којој су се бавиле плесном традицијом Косова тридесетих и четрдесетих година 20. века, сестре Јанковић истичу: „Као свуда у Југославији, и на Косову се радо прихватају дегенерисане игре из других крајева, нарочито из Србије, где се дегенерација народне игре после рата (Први светски рат, прим. аут.) извела у правцу претерано живог и сасвим неукусног скакања. То је, уосталом, потпуно у складу са духом и укусом поратног времена који свему намећу брзину и суровост. Зато су и на Косову почели да царују *Кукунеште* и *Жикино коло*“ (Исто). И додају, „Оно што је модерно и што се накалемљује брзином велике поплаве, и ако не хвата дубока корена, ипак оставља као свака поплава, више или мање пустоши за собом“ (Исто).

Маркирањем централне Србије као подручја из којег се плесно наслеђе преносило на широком географском простору као посебно популарно, са *Колом у три* као назаступљенијим жанром у том процесу, имплицира се идеолошка условљеност ове трансмисије. Несумњиво је да су духовне тековине централне Србије, од оснивања нове српске државе на овом простору почетком 19. века, међу православним становништвом на простору данашње Србије и у окружењу биле перципиране као напредне, модерне и, у том смислу, узорне. Улога плесова жанра *Коло у три* у овом културно-историјском контексту врло је индикативна. У том смислу, занимљиво је мишљење Оливере Младеновић, која, иако не спори популарност *кукуњешта* и *Жикиног кола* у периоду између два светска рата, првим српским националним плесним симболом, испред наведених представника *Кола у три*, сматра *девојачко коло* (кинетички формални тип 4,2+2, прим. аут.) (Младеновић 1971: 144). На овај начин се суштински не опонира интерпретацијама *Кола у три* као националног симбола, него се имплицирају процеси мењања плесне традиције у времену. Уз то, овакво тумачење плесне традиције, у смислу валоризовања степена националног значења појединачних плесова на општем нивоу, експлицитно указује на улогу тзв. политике знања у процесима (ре)креирања симболичког значења плесних облика појавности у пракси. Овој констатацији у прилог иде и следећа – узредна напомена Љубице и Данице Јанковић: „На сабору код Грачанице (1935. година, прим. аут.) највише се игра *Коконеште* донесено из Србије. У томе колу чак и Арнаути (подвукао аут.) одушевљено скачу уз пратњу зурли и тупана“ (Јанковић и Јанковић 1937: 36). Ова врста запажања имплицира сложене процесе опстајања, редефинисања и мењања значења жанра у процесима друштвених, политичких и културних промена, односно процесе (ре)дефинисања „сопства“ и „другости“ (према Миловановић 2007: 129) у оквиру плесне праксе, о чему ће бити речи на крају поглавља.

Када је реч о степену и природи асимилације *Кола у три*, на основу опсервирања целокупне плесне грађе обухваћене овом дисертацијом – од првих писаних података до данас, може се рећи да је до преузимања конкретних плесних (музичких и кинетичких) садржаја у срединама ван централне Србије долазило искључиво у подручјима са богатим фондусом аутохтоних плесова. Другим речима, формиран систем симболичког значења локалног плесног наслеђа извесно је подразумевао ограничено асимиловање општих плесних симбола. С друге стране, потпуна асимилација жанра остварена је у оним подручјима чија је плесна традиција,

услед специфичних културно-историјских прилика и других спољашњих фактора, остала недовољно развијена на начин да пре асимиловања *Коло у три* није развила сопствени референтни систем симболичког значења у оквиру локалног плесног наслеђа.

У том смислу, огледно је могуће опсервирати плесну традицију српског становништва у Семберији, на основу података Васе Поповића (Поповић 1998), који реферирају на период друге половине 20. века. Увидом у шири плесни репертоар овог подручја, али и специфичне културно-историјске прилике, може се претпоставити да је *Коло у три* у плесној традицији Срба из Семберије, у недостатку аутохтоних симбола (не само у сфери плесне традиције, него и културног наслеђа уопште) функционисало као својеврстан национални симбол. Према речима Радмиле Кајмаковић, услед великог броја тзв. попречних миграција, изазваних ратовима и бунама на овом подручју, базично културно језгро Семберије формирано је тек у последњем кварталу 19. века (Кајмаковић 1974: 10), када је започет и процес формирања плесног репертоара (Исто: 65).⁵⁷ Непостојање аутохтоних плесова проузроковало је преузимање плесних облика из суседне Војводине и централне Србије – територија које су перципиране као напредне (Исто) – при чему се *Коло у три* испоставило доминантним типом. Апроксимативно, плесови овог жанра представљају готово половину забележеног репертоара.

Супротно од претходног сценарија, *Коло у три* се није развијало у подручјима у којима је референтни симболички систем установљен у оквиру аутохтоног плесног наслеђа. Огледно је могуће опсервирати подручје југоисточне Србије, на основу података различитих аутора.⁵⁸ Услед умерених, или минималних метанастазичких кретања, са последицом стварања компактног културног језгра, на овом подручју је формиран изузетно хетероген, али и самосвојан репертоар аутохтоних традиционалних плесова. На основу обима плесне грађе прикупљене на овом подручју у току 20. века⁵⁹ може се закључити да су најпопуларнији плесови овог подручја, који и данас живе у пракси, *руменка* (на северу) и *чачак* (на југу области). Изузетна бројност верзија

⁵⁷ Плесном традицијом Семберије и идеолошким факторима у процесу уобличавања плесног репертоара Здравко Ранисављевић се детаљније бавио у раду „Идеолошка условљеност играчког репертоара Семберије и Срема“ (Ранисављевић 2005).

⁵⁸ Ђорђевић 1997; Вујчин 2000; Вујошевић 2002; Михаиловић 2004; Ранковић 2005; Вујчин и Михајловић 2007; Михаиловић и Првановић 2007; Ракочевић и Лонић 2018 и др.

⁵⁹ Истраживања Љубице Јанковић, у првој половини 20. века, и Центра за проучавање народних игара Србије, под руководством др Оливере Васић, у последњем кварталу 20. века.

наведених плесова, која подразумева да свака антропогеографска област има своју верзију *руменке*, односно *чачка*, указује на то да се ови плесови могу сматрати симболима локалне традиције. Оваква установљеност плесних симбола условила је релативно низак степен асимиловања *Кола у три* и његово свођење на најпопуларније плесове – *Жикино коло* и *моравац* (често и *шестица*) у антропогеографским областима југоисточне Србије. Сагледавајући овај жанр по географској ширини, у оквиру издвојене етнокоролошке целине уочава се делимичан развој жанровских облика појавности на северу области, са тенденцијом њиховог деградирања према југу. Наведена појава основано се може довести у везу са суседством северних крајева југоисточне Србије и подручја централне Србије, што је, услед утицаја географског фактора, резултирало дељењем праксе стварања нових плесова на бази *Кола у три*.

У којој мери је улога спољашњих фактора, а пре свега културног и историјског, фундаментална за процесе трансмисије плесних облика појавности, односно (ре)обликовања локалних плесних традиција, најбоље илуструје трансмисија *Кола у три* на простору данашње Војводине. Начин третирања овог плесног жанра на наведеном културном простору имплицира процесе уодношавања различитих ентитета српске културе на пољу плесног наслеђа. У конкретном смислу, плесна традиција војвођанских Срба доминантно је била заснована на кинетичком формалном типу *Сремице*⁶⁰, као локалном кинетичко-формалном плесном симболу, услед чега је присуство *Кола у три* остало сведено искључиво на најпопуларније плесове овог жанра – *кукуњеште* и *Жикино коло*, без тенденције ка развијању жанра. Етнокоролошке интерпретације плесне традиције Срба у Банату, Селене Ракочевих, у деловима који се односе на тзв. србијанска кола, имплицитно потврђују изнету тезу (Ракошевић 2011). На појаву својеврсног културног диференцирања ентитета српске културе у прошлости указује и сведочење Милоша Ђ. Шкарића о менталитету Сремаца под Фрушком Гором: „Они (Сремци Планинци) се сматрају најбољи Срби, те мисле да уопште Срби из других српских покрајина не могу бити Срби као они. Према Србима из Србије (подручје јужно од Саве и Дунава, прим.аут.) још су више поносити и сматрају их чак нижим од себе“ (Шкарић 1939: 258). Релативна асимилација *Кола у три* на простору Војводине, коју у конкретном смислу потврђује јасно емско

⁶⁰ Назив *сремица* осмислила је Љубица Јанковић. Под овим појмом, она подразумева структурни модел основног обрасца корака који се вербално може дефинисати као: два такта у десну, два такта у леву страну (Јанковић 1949: 103).

позиционирање плесова овог жанра у оквиру жанра „србијанских кола“ (на простору Баната), сведочи о свесном диференцирању симболичког значења аутохтоних плесних облика на овом подручју у односу на значење плесова централне Србије. Истовремено, заснивање најпопуларнијих аутохтоних плесова – *сремског, банатског и бачког кола* на једном истом формалном типу (*Сремица*) указује на постојање референтног симболичког система аналогног симболичком систему плесне традиције југоисточне Србије, где је свака антропогеографска област имала „своју“ верзију најпопуларнијег аутохтоног плеса (*руменке и чачка*). На процес регионалног културног диференцирања на простору данашње Војводине, у пољу плесног наслеђа, упућују управо наведена одређења *сремско/банатско/бачко (коло)*, те је у тој констелацији *Кола у три* извесно функционисало као секундарни (национални) симбол. Другим речима, неразвијеност овог жанра на опсервираном подручју последица је вековне одвојености културних простора северно и јужно од Саве и Дунава, што је резултирало формирањем два различита ентитета српске културе.

Без обзира на представљене процесе потпуне, односно делимичне асимилације *Кола у три* (у зависности од самосвојности одређене локалне традиције) специфична симболичка вредност овог плесног жанра подразумева се у оба случаја подједнако. У том смислу, може се рећи да сведеност жанра на најпопуларније плесове (*кукуњеште, моравац и Жикино коло*) у појединим крајевима не представља индикатор деградације његове симболичке вредности, напротив. Управо сведеност овог репертоара на најпопуларније облике појавности указује на постојање колективне свести о идеолошком значењу централне Србије као имагинарне матице српске културе.

Симболичко значење *Кола у три*, утврђено у некадашњој плесној пракси сеоске провенијенције, могуће је пратити и у актуелној плесној пракси Србије и српског живља у региону и дијаспори, у сеоским и градским срединама подједнако. Свођење некадашњег осебујног жанра на *коло* директно је повезано са нестајањем сеоске плесне традиције у другој половини 20. века, на коју указују подаци различитих истраживача – од Оливере Младеновић, Слободана Зечевића, Милице Илијин, Оливере Васић до истраживача млађе генерације, попут Селене Ракочевић, Гордане Рогановић и истраживача аматера који су деловали при Центру за проучавање народних игара Србије (данас ЦИОТИС). Приликом масовних миграција из села у градове у овом периоду, а услед специфичних друштвено-политичких околности у социјалистичком друштвеном уређењу, *Коло у три*, као несумњиво најраспрострањенији жанр на ширем

простору Србије, и, уједно, духовни инвентар сеоских досељеника, добио је ново уточиште у градској средини (Ранисављевић 2012б: 566). Сеоски досељеници, у оквиру тзв. средње – радничке класе, преносили су плесове овог жанра, међу којима се као посебно популаран издвојио плес *коло*. До краја 20. века, *коло* је постало неизоставан део свих градских светковина (свадбе, испраћаји у војску, прославе и др.), али је задржано и у сеоској пракси, унифицирајући плесну праксу Србије на тај начин. Током деведесетих година, у процесу редефинисања националног идентитета изазваног распадом Југославије, *коло* опстаје као специфична знаковна вредност и постаје својеврстан национални симбол Србије и српског народа, изводећи се у граду и на селу подједнако (Исто). У актуелној ери очувања нематеријалног културног наслеђа, наведена симболичка вредност овог плеса добила је и формални легитимитет његовим уписом на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства, 2017. године.

На основу реконструисања развоја и деградације *Кола у три* у дијахронијској и синхронијској перспективи, може се закључити да његово идеолошко значење, левитира у пракси у распону од више од једног века. У наведеним процесима, кинетичка форма *Кола у три* до данас је опстала као непромењива вредност овог жанра. Отуда и потреба за фокусираним разматрањем кинетичких формалних аспеката *кола*, као појединачног представника жанра у актуелној пракси, у светлу формалног обликовања других облика појавности жанра.

Идеолошко својство *кола* директно је наслеђено у оквиру плесног жанра, да би се на тој „платформи“ у току друге половине 20. века овај плес проширио по целој територији некадашње Југославије, са значењем „народног плеса“, у контексту југословенства. Наведено значење креирано је у контексту ширих културно-политичких процеса започетих у периоду након Другог светског рата, који су довели до урушавања традиционалног културног наслеђа, што се у пољу плесне праксе манифестовало њеним унифицирањем. Настанак *кола* поклапа се са процесом депопулације сеоских средина у првим деценијама након Другог светског рата. У овом периоду миграције из села у градове на територији тадашње Југославије доживљавају своју кулмимацију (Ивановић Баришић 2015: 598), оставивши „дубоке трагове на развој, изглед, структуру читавог југословенског друштва, па самим тим и села у Србији“ (Исто: 596). Наведени миграциони процеси узроковани су развојем Државе у поратном периоду, који је поред електрификације и индустријализације подразумевао

и урбанизацију. Према Иванки Гинић, урбанизација представља комплексан и хетероген друштвени процес, који поред развијања привреде подразумева и развијање секундарних и терцијарних делатности у градовима, који тако на економском, културно-просветном и управном плану постају центри ужег или ширег географског подручја (Ginić 1971: 54).

Значајно је напоменути да су поред сталних миграција из села у градове, у другој половини 20. века, пресељења становништва често планирана као привремена, да би временом постала стална (Бандић 1979: 24). Ова чињеница указује на то да је процес миграција подразумевао постепено прилагођавање појединаца и група новој средини. „У том смислу, усклађивање са регулама у средини доласка је *најболније* у оним сегментима моралних, обичајних, правних и других навика и схватања“ (Ивановић Баришић 2015: 597) Према Милини Ивановић Баришић, досељавањем појединаца и група из села у градове не мења се само животно окружење и пређашња друштвена средина, него се временом и културно наслеђе трансформише и уклапа у нову – урбану културну средину (Исто: 595).

Како је већ релено, *Коло у три*, као најраспрострањенији жанр у пређашњој сеоској плесној традицији Србије, а делимично и региона, у новој – градској средини стекло је функцију заједничког именитеља сеоских досељеника, односно припадника новог – тзв. средњег друштвеног staleжа. С обзиром на то да су период друге половине 20. века обележила два велика миграциона таласа – у току седме и девете деценије (Ивановић Баришић 2015: 599), а узимајући у обзир почетак развоја индустрије грамофонских плоча и радијских медија крајем пете и у току шесте деценије (Хофман 2013: 287), са посебним освртом на развој кола као инструменталног жанра компоноване музике у датом контексту, може се претпоставити да је *коло*, као плесни феномен каквим га данас познајемо, настало у току првог великог миграционог таласа, дакле, седамдесетих година 20 века.

2. Коло у контексту формирања средње друштвене класе у Србији

Прилагођавање сеоских досељеника урбаном окружењу неминовно је подразумевало усвајање нових друштвених регула. Промена животне средине била је узрокована потребом за увећањем прихода, које је, по његовом остварењу, досељеничкој популацији донело промену класног ранга (Ивановић Баришић 2015:

596). Наведена промена директно се одразила на уобличавање друштвених односа у циљу остварења заједничког система вредности (Исто: 596-597) и напослетку, заједничког новог идентитета у оквиру тзв. радничке класе. Досељеницима у оквиру нове друштвене класе *коло* је послужило као инструмент за испољавање система културних вредности којима се заједнички тежило.

Прилике за плес у урбаној средини биле су прославе организоване поводом државних празника својствених идеологији марксизма, односно атеизма, према Ивану Ковачевићу (Ковачевић 2014: 423). Као три општа државна празника издвајали су се Први мај – празник рада, Осми март – дан жена и Нова година (Ковачевић 2014: 423), који су окупљали „радничку класу“. Развој компоноване народне музике у деценијама после Другог светског рата несумњиво је био повезан са формирањем новог друштвеног поретка. Према званичним извештајима, успостављање индустрије плоча у Србији започето је 1952. године, а према подацима Архива Југославије прва грамофонска издања настала су 1959. године (Хофман 2013: 287). У току шездесетих година постепено је успостављена мрежа локалних радио станица, а при крају ове деценије и приватних (Gavarić 1973: 154).

О односу државног система СФРЈ према продукцији компоноване, односно тзв. новокомпоноване народне музике у току друге половине 20. века може се закључивати посредно. Наиме, на Десетом конгресу Савеза комуниста Југославије, одржаног у периоду од 27. до 30. маја 1974. године, у контексту најављене борбе против свих облика национализма и културног кича, новокомпонована музика је означена као непожељан комерцијални правац и „културни жанр ниског квалитета“ (Хофман 2013: 289). Узимајући у обзир чињеницу да је до 1987. године 75-80% укупне продукције грамофонских плоча и касета произведено у државним предузећима – Југотон (Jugoton) из Загреба и Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд (PGP RTB) из Београда, са највећим процентом издања управо новокомпоноване музике, може се закључити да је и поред званичног става из 1974. године Држава прећутно дозвољавала и, посредно, поспешивала ову продукцију. Другим речима, продукцију овог музичког жанра у другој половини 20. века треба разумети у контексту својеврсне инструментализације „забаве маса“, или, шире, популарне културе тог времена. Према речима Драгана Колева, „индустрија забаве је област изразите примене манипулације као што су то и друге области: рекламе, политика, пропаганда, индоктринација, религиозне проповеде и сл. Она претвара појединце у масу и тиме потири њихове

индивидуалне разлике и самосталност мишљења“ (Kolev 2012: 57). „Упоредо са комерцијализацијом културе, у којој преовладава забавни садржај, изграђује се специфична „културна индустрија“ која своје културне производе прилагођава тзв. „масовној публици“ и конформистичком укусу. („Народ то воли!“, „Народ то хоће“; „Народ то гледа/слуша!“) (Исто).

Развој кола као инструменталног жанра потребно је разумети у светлу развоја новокомпоноване народне музике у другој половини 20. века, а у склопу ширег процеса креирања „индустрије забаве“ на ширем простору некадашње Југославије. Продукција овог жанра, поред компонованих песама, подразумевала је и развој инструменталних облика појавности, односно кола, у стваралаштву великог броја инструменталиста, а пре свега хармоникаша и виолиниста. Нека од најпопуларнијих кола, која су се до данашњих дана задржала у пракси као нумере плесно-кинетичке намене, настала су још шездесетих година 20. века – „Ужичко коло“ (1962), „Колубарски вез“ (1964), „Рамино коло“ (1966) и др.

Важно је напоменути да је компонована народна музика у првим деценијама поратног времена, у текстуалном смислу, реферирала на традиционалну народну музику пре свега на плану мелодике, отелотворујући се у стилизованом облику (Golemović 1997: 179). Свакако треба напоменути да релацији између новокомпоноване народне музике, као жанра регионалне популарне музике, и градског музичког фолклора није посвећена значајнија пажња у науци (Думнић 2016: 157), што у одређеној мери оставља простор за проширење закључака у вези са колом као инструменталним жанром у будућности. С тим у вези, треба имати у виду и да се појам „нове компоноване“ или „новокомпоноване народне музике“ у досадашњој пракси домаћих хуманистичких наука доминантно односио на вокалне облике појавности. Остављање инструменталне музике, односно кола као доминантног инструменталног (под)жанра новокомпоноване музике, ван фокуса теоријских интерпетација може бити узроковано двема чињеницама: 1. музика кола *a priori* се везивала за истоимени плес претпостављеног сеоског порекла, због чега се, и поред очигледних индикатора компоноване стваралачке праксе (пре свега, ауторства), није перципирала као део новокомпоноване музике; 2. у фокусу досадашњих истраживања новокомпоноване музике налазили су се вокални облици појавности, превасходно из разлога упечатљивости семантичких карактеристика поетског текста, које несумњиво одражавају сву хибридноћ овог музичког жанра. У представљеној констелацији, коло

је, као инструментална форма, у потпуности остало ван теоријских интерпретација „нове“ – компоноване народне музике.

Тумачећи феномен компонованих народних песама, Иван Чоловић наводи да је овај вокални облик настао шездесетих година 20. века и да је своје зачетке имао у пракси предратних „радио певача“ (Čolović 1982: 29). Према њему, компоноване песме су настајале у три велика таласа најезде нових певача – шездесетих, седамдесетих и на самом крају седамдесетих година 20. века (Исто: 36-37). „Све што је ту било ново, написано и компоновано, тако се мало разликовало од старог, традицијом освештаног певања у народном духу, да се није ни осећало као ново нити се називало новим“ (Исто: 29). Чоловић ову етапу антиципирања појава „нове“ – компоноване песме сматра „подражавањем“ традиционалног фолклора“ (Исто). Почетком шездесетих година 20. века, „...нови нараштај стваралаца и извођача песама у народном духу, не напуштајући традицију, почиње према њој да се односи слободније од својих претходника и када се, да би се истакле настале разлике, јавља појам нове компоноване народне песме“ (Исто). Бавећи се даље продукцијом овог жанра и његовим медијским пласманом Чоловић указује на милионски аудиторијум који га конзумира, позивајући се на званичну анкету Центра за истраживање програма и аудиторијума Радио-телевизије Београд (1978), као и анкетирања слушалаца од стране различитих радиостаница на ширем простору Србије седамдесетих година 20. века (Исто: 30-31). Када је у питању територијална заступљеност (ново)компоноване народне музике на простору тадашње Југославије, указује се на њену већу популарност у Србији, Источној Босни и Македонији), него у Хрватској, Словенији и Западној Босни) (Исто: 31), а – реферирајући на истраживања аудиторијума радија и телевизије – износи се хипотеза о профилу просечног конзумента овог жанра, који је „...на ниском ступњу образовања, с мало или нимало школе – радници, сељаци, чиновници, занатлије и домаћице“ (Исто).

Интерпретирајући доминантне и поткултурне моделе културног живота путем новокомпоноване музике друге половине 20. века, Милена Драгићевић Шешић 1994. године дефинише тзв. популистички, новокомпоновани културни модел, везујући га за друштвене слојеве које је својевремено (1982. године) констатовао и Чоловић: сеоско становништво, радници свих квалификација, запослени у услужним делатностима, приватници (угоститељи и занатлије) и административни службеници (Драгићевић Шешић 1994: 32). Као основна карактеристика овог модела наведен је тзв. раднички стил живота, према Весни Пешић (Пешић 1977) и, посебно, интенција преласка у тзв.

статусни стил живота својствена подгрупама са већим финансијским примањима од просека (занатлије и угоститељи) (Драгићевић Шешић 1994: 32).

Истраживања на основу којих је дефинисан „популистички културни модел“ извршена су 1986/87. године на Факултету драмских уметности, заснивајући се на методама анкете и интервјуа. Посебно релевантан искорак у односу на пређашња истраживања односи се на заступљеност новокомпоноване музике у градовима и специфицирање стила живота сеоске омладине у току друге половине 20. века, што се из аспекта ове дисертације испоставља фундаменталним. Резултати спороведених истраживања указују на то да је новокомпонована музика осамдесетих година 20. века била подједнако популарна у селу и граду, са посебним истицањем заступљености у Београду у оквиру тзв. радничке културе и интересовања (Драгићевић Шешић 1994: 32). Из аспекта економије, као кључног фактора одрживости овог музичког жанра, у контексту политичке идеологије друге половине 20. века, важан је податак да је сеоско становништво почело да учествује у друштвеној потрошњи тек седамдесетих година, што је потребно разумети као последицу општег повећања животног стандарда у тадашњој Југославији (Исто: 63).

Наведена истраживања показала су да су сеоски и градски начин живота у оквиру „популистичког културног модела“ културолошки и даље одвојени, и поред видљивих промена у свим аспектима сеоске свакодневице (учешће у друштвеној потрошњи, становање, одевање и мода, исхрана, активности и хобији и др.) (Драгићевић Шешић 1994: 63). Својеврсни инструменти за његово формирање, са интегрисаном сеоском заједницом, били су концерти новокомпоноване музике који су се одржавали у градовима, а које су посећивали и припадници околних сеоских заједница (Исто: 107). Основни „канални“ ширења, према речима Драгићевић Шешић, биле су „локалне радио станице, кафане (вашари) и касете које се слушају приватно, али и у кафанама-посластичарницама, на игранкама“ (Исто). Изопштавање свадби и испраћаја у војску из наведеног списка, из аспекта етномузикологије и етнокореологије подједнако, суштински је индикативно, посебно с обзиром на то да су у периоду спровођења истраживања на које се реферише наведене светковине засигурно биле прилике са доминантним практиковањем новокомпонованих облика појавности – како музике, тако и плеса (што је са свадбом и данас случај).

Хипотезу о разлозима изопштавања кола из жанра новокомпоноване музике посредно потврђује и помињање истоименог плеса у цитираној студији *Neofolk kultura*

(Драгићевић Шеших 1994) искључиво у контексту сеоских игранки. Запажање Драгићевић Шеших да се на селу „...игра „све, али највише коло“ – и то једно, основно („ужичко“) коло, док друге народне игре и кораке омладинци не знају и не играју (сем наравно у фолклорним секцијама)“ (Исто: 107), не имплицира само подразумевање његовог утемељења у сеоском традиционалном плесном наслеђу, него указује и на занемаривање јавне хиперпродукције његове музичке компоненте у току седамдесетих, а посебно осамдесетих година 20. века. Другим речима, плес *коло*, као несумњиви заједнички именоватељ сеоског и градског културног амбијента у другој половини 20. века, представљало је кључан плесни кохезивни фактор „популистичког културног модела“, који је дату функционалност остваривао управо у оквиру оних контекстуалних ситуација које су остале ван фокуса наведених истраживања (свадбе, испраћаји у војску итд.).

3. Развој и/или деградација кола као инструменталног жанра у контексту друштвених промена – од средине 20. века до данас

Тумачећи контекст „нове“ – компоноване народне музике, Чоловић истиче да је званичан настанак овог жанра праћен саркастичним ставом представника етаблираног културног миљеа, који су га сматрали „жалосним шундом“ ...“ у коме могу уживати само необразовани, приглупи и наивни“ (Čolović 1982: 32). С тим у вези, он директно критикује изостављање испитивања специфичних својстава ове музике у односу на традицију из које је потекла и релативних измена у односу на исту приликом доношења претходно изнетих ставова, потенцирајући неопходност истраживања културно-антрополошке условљености њене популарности (Исто). Поред тога, Чоловић истиче да је периодизацију развоја нове компоноване песме, у периоду до осамдесетих година 20. века, засновао искључиво на интерпретирању њених поетских карактеристика (Исто: 36-37).

Претходно набројани индикатори у оквиру новокомпоноване народне музике, у периоду од почетака производње грамофонских плоча до 1982. године (када је настао цитирани рад Ивана Чоловића), сасвим извесно обухватају и компонована тзв. народна кола. Широка географска распрострањеност, масовна популарност, конкретни профили конзументата и саркастичан став етаблираних културних делатника могу се сматрати заједничким карактеристикама свих облика појавности компоноване, односно

новокомпоноване народне музике, како вокалних, тако и инструменталних. На овакав закључак посебно наводи чињеница о заједничким медијима преко којих су компоноване песме и кола подједнако пласирани у другој половини 20. века, а то су доминантно били Jugoton и PGP-RTB. У складу са фокусом ове дисертације, треба истаћи да су најпопуларнија кола плесне намене настала управо у периоду од шездесетих до деведесетих година 20. века и да су снимљена управо под окриљем наведених издавачких кућа.

Поред фактора дељења контекстуалних оквира, припајање кола жанру новокомпоноване музике века једно од својих кључних утемељења има у некадашњој стваралачкој и извођачкој пракси хармоникашице Радојке Живковић (1923-2002). У ери настанка и популарисања народне музике путем Радио-Београда, између два светска рата, Радојка Томић (удата Живковић) је већ 1932. године, као деветогодишњакиња, учествовала на аудицији овог водећег државног радија, заједно се двадесет шест хармоникаша из Србије и Војводине (Живковић 2013: 50). На предлог тадашњег шефа музичког програма и Симфонијског оркестра ове радио-станице, композитора Михајла Вукдраговића и Петра Крстића, Радојка је почела да наступа на Радио-Београду једном седмично (суботом), у редовним петнаестоминутним емисијама посвећеним народној музици (Исто). Поред наступања на Радио-Београду, професионална каријера ове хармоникашице, у периоду пре Другог светског рата, подразумевала је и јавне наступе широм тадашње Југославије, а посебно у Босни и Херцеговни, заједно са њеним оцем и учитељем хармонике, Тихомиром Томићем.

Фундаментални значај Радојке Живковић у контексту развоја и афирмације хармоникашке праксе на овом простору посредно доказује и случај Исмета Алајбеговића Шербе (1925-1987), култног босанско-херцеговачког извођача на „клавирској“ хармоници (једног од првих инструменталиста на овом инструменту на простору некадашње Југославије). Наиме, Шербо је још као дечак, 1936. и 1937. године посећивао Радојкине наступе у хотелу „Топола“ на Илици, да би, према његовом сведочењу, Радојкино музицирање одсудно је утицало на његово опредељење за учење свирања на хармоници (Живковић: 59-60). Већ 1945. године, Шербо је као двадесетогодишњак међу првим музичарима почео да наступа на Радио-Сарајеву, у пратњи певача Заима Имамовића, да би дуги низ година и водио Народни оркестар сарајевске Радио-Телевизије (<https://youtu.be/GJx8YxxcgIY>).

За потребе дуетског музицирања, Радојки се 1941. године придружио Милутин-Тине Живковић (1918-1985), такође ученик њеног оца Тихомира, са којим је 1945. године ступила у брак. У првим поратним годинама, брачни пар Живковић био је запослен на Радио-Београду – Тине на месту хармоникаша у оркестру Властимира Павловића Царевца, а Радојка као солиста. У времену након обнове земље, када је Радио-Београд увео праксу ангажовања уметника по потреби, Тине и Радојка су основали породични оркестар, под називом Народни ансамбл „Живковић“ (Обрадовић 2006: 3). Оркестар је био састављен од две хармонике „дугметаре“ (које су свирали Тине и Радојка), виолончела, гитаре и контрабаса. У току друге половине 20. века, Ансамбл „Живковић“ је стекао велику популарност у земљи и иностранству, пратећи истакнуте извођаче – певаче и свираче нове компоноване народне музике на фестивалима и концертима, као и у радијским и телевизијским емисијама.

У својој дугој каријери, Радојка је у пратњи свог супруга и породичног ансамбла снимила велики број оригиналних кола. У том смислу, њено деловање потребно је разумети не само у светлу афирмисања хармонике на простору Србије и некадашње Југославије, него и као подједнако важан фактор развоја композиторске праксе у оквиру (под)жанра тзв. народних кола. Композиторски рад ове хармоникашице инспирисан је српском традиционалном народном музиком. Укупно је снимила 24 „лонг-плеј“ плоче, а нека од њених најпопуларнијих кола су: „Радојкино коло“, „Тракторско коло“, „Тинетово коло“, „Слободаново коло“, „Жупско коло“ и др.

Случај Радојке Живковић указује на то да је продукција кола, као инструменталног облика компоноване музике, имала своју антиципацију у пракси радијских инструменталиста предратног времена, слично радијским певачима на које реферише Чоловић (видети: Šolović 1982: 29). У периоду након покретања производње грамофонских плоча, током шездесетих година 20. века, као и у потоњим деценијама, компонована народна музика, са колима као интегралним делом њеног репертоара, сукцесивно је „контаминирана“ различитим утицајима, што је за последицу имало настанак сурогатних облика појавности – у контексту званичне државне идеологије седамдесетих година прозваних „кичем“ (Хофман 2013: 289). Појам „новокомпонована народна музика“ настао је у кругу тадашње интелектуалне и културне елите са циљем да се овај – доминантан „културни жанр ниског квалитета“ (Исто) јасно именује, задржавајући пежоративну конотацију до данашњих дана. Према Ани Хофман, званичан став Државе према новокомпонованој музици у другој половини 20. века

„одражавао је сву двосмисленост државне културне политике: препознајући снажан тржишни потенцијал, држава је толерисала високе тираже издања овог жанра, али се дистанцирала од његовог *некултурног* и *неедукативног карактера*, ограничавајући његову видљивост у медијима“ (Исто: 291).

Евидентну музичку хиперпродукцију кола у овом периоду, о чему сведочи несагледив број аутора (хармоникаша и виолиниста, пре свега) потребно је разумети у контексту прећутног идеолошког поспешивања културних производа који су имали за сврху забављање тзв. радничке класе, са последицом остварења економске добити по друштвеној вертикали. У изузетно разноврсном опусу кола компонованих на различитим инструментима, временом су дефинисани основни диферентни облици појавности, и то: кола плесне намене и кола намењена концертантним извођењима.⁶¹ Плесна функционалност појединачних инструменталних нумера потврђивала се у конкретним плесним приликама. Хиперпродукција овог жанра, до које је дошло у току седамдесетих и осамдесетих година 20. века, несумњиво је допринела популарности *кола* као плеса.

Развој новокомпоноване музике доминантно се заснивао на акултурационим процесима (Хофман 2013: 291), што је у случају кола превасходно подразумевало подложност ромском утицају. Ретки појединци – попут наведених Радојке и Тинета Живковића, Миодрага Годоровића Крњевца (1924-1991), а касније Љубише Павковића (1947-) и неколицине других инструменталиста, неговали су континуитет квалитета тзв. радијског музицирања у домену компоноване инструменталне народне музике, започет још у првој половини 20. века са виолинистом Властимиром Павловићем Царевцем. Тако је извођачка естетика Радојке Живковић доминантно обликована управо под утицајем поменутог Царевца, са којим је сарађивала на Радио-Београду још у периоду пре Другог светског рата (Обрадовић 2006: 3). Љубиша Павковић, дугогодишњи шеф Народног оркестра Радио-телевизије Србије (закључно са првом деценијом 21. века), по сопственом сведочењу, музичке узоре је имао у Миодрагу-Мији Крњевцу и Радојки Живковић (Павковић 2016). Занимљиво је, пак, да кола наведених стваралаца и инструменталиста, као представника радијске парадигме (Радио Београда), немају своје место у актуелној плесној пракси и поред њихове несумњиве признатости међу музичарима, као и у ширем аудиторијуму. Чини се да се

⁶¹ Колима концертне намене аутор рада се бавио посредно, како у оквиру теме везане за плес *коло* (Ранисављевић 2013), тако и у оквиру плесног жанра аутохтоних кола војвођанских Срба (Ранисављевић 2008).

стваралаштво ових, може се рећи, култних делатника на пољу српске компоноване народне музике перципира као део својеврсне уметничке парадигме у овом жанру, а, сходно томе, њихова кола – као поджанр кола својеврсне концертантне намене.

Насупрот томе, поменут ромски утицај примарно се везује за поджанр кола плесне намене. Неке од најпопуларнијих нумера, издвојених за потребе ове дисертације, попут „Раминог кола“, „Гоциног кола“, „Мерцедес кола“, „Александриног кола“ и „Пантиног кола“ компоновали су управо Роми, док „Враголанка“ и „Звонце коло“ у појединим деловима директно реферирају на музичке теме ромских кола насталих од стране неафирмисаних ромских музичара (по усменом сведочењу хармоникаша Бобана Продановића, аутора „Звонце кола“) (Продановић 2020).

Како је већ речено, популарисање кола као инструменталног облика појавности новокомпоноване музике, путем радија и, касније, телевизије, допринело је кохезивности тзв. радничке класе, подразумевајући њено колективно идентификовање са поджанром кола плесне намене. У контексту политичке идеологије друге половине 20. века, колу је, као инструменталној нумери, у издавачкој продукцији додат префикс „народно“, за којег се на основу увида у Анкету Министарства науке Народне Републике Србије из 1948. године може рећи да своје емско порекло има у плесној традицији централне Србије. На овај начин створени су услови за широку и потпуну асимилацију овог, у основи, музичко-плесног облика појавности на територији целе Србије, као и на ширем простору некадашње Југославије.

Осим идеолошке условљености, општој прихваћености *кола* као плеса погодовала је једноставност кинетичког формалног типа утемељена у латералној фразној симетрији. Тако је *коло* захваљујући интегралним кинетичким карактеристикама – једноставности кинетичког формалног типа и, пре свега, традиционално утемељеној – иманентној плесно-кинетичкој формацији ланчано повезаних плесача, било предиспонирано да постане инструмент за латентно спровођење политичке идеологије. Наиме, формација „отвореног кола“ у којој се кинетичка компонента *кола* изводи, према Оливери Младеновић, указује на надмоћ колективног над индивидуалним (Младеновић 1973: 111). Ова надмоћ огледа се у кружној путањи кретања, по којој се „отворено коло“ креће као по инерцији (Исто), без обзира на индивидуализам извођача. Управо ова иманентна карактеристика *кола* погодовала је остварењу идеје народног јединства, као основној идеолошкој потки социјализма у некадашњој Југославији.

Од 1974. године и Десетог конгреса Савеза комуниста Југославије, када је „кич“ формално означен „културно непожељним“, *коло* је, као плесни облик појавности, остваривало друштвено-политичку функционалност једнаку функционалности вокалних облика новокомпоноване музике. Амбивалентност њихове појаве огледала се у латентном отпору народа према културној политици кроз њихово практиковање и њихово истовремено инструментализовање од стране власти.

Снимање нумера новокомпоноване музике (песамa и кола) осамдесетих година 20. века вишеструко се мултиплицирало, о чему сведоче и речи популарног хармоникаша и композитора овог жанра ромског порекла, Новице Николића Патала. Говорећи за *Vesti-online*, 2014. године, Николић наводи да је у издавачкој кући *Diskos*, крајем осамдесетих година, снимао плоче у студију готово сваки дан: „Тад је била хиперпродукција, издања као да су се штанцовала, снимали су познати певачи, али и анонимци“ (*Vesti-online*, чланак „Одрастао сам на слами“, 19.08.2014.). Описана пракса стварања компоноване народне музике послужила је као основа за развој „турбо-фолка“, који је у последњој деценији 20. века обелоданио „неуспех“ вишедеценијске урбанизације, као и све бинарне парове на којима се овај процес заснивао – урбано-рурално, медијски-изворно, уметничко-кич (Ненић 2003: 100). Чињеница да овај музички и културни феномен до данас егзистира у пракси, имплицира вишедеценијску културну политику која прећутно подржава хиперпродукцу културе, којом се остварују жељени популистички циљеви.

Коло, као инструментални жанр новокомпоноване музике, од средине 20. века до данас није мењало своја контекстуална и функционална одређења (прилике, конзументе итд.), али су се у наведеном временском периоду постепено мењала естетска начела овог музичко-плесног феномена. „Развој“, односно деградација музике кола, у том смислу, подразумевали су све већи утицај ромске музике, али и „упливе“ других мелоса, а пре свега влашког. Претходно поменути хармоникаш ромског порекла, Новица Николић Патало, може се сматрати парадигмом таквог приступа, те отуда и не чуди присуство његових нумера у хибридном сплетовима Борка Радивојевића у актуелној пракси (видети: *Кец, кец коло*, Прилог 3: пример бр.2). Ипак, музичка хиперпродукција кола развијана на овај начин, није успела да се наметне као доминантна у пракси до данас. Просечан избор музичких нумера за плес *коло*, на ширем простору Србије, још увек се доминантно своди на најпознатије нумере плесне

намене, као што су „Ужичко коло“, „Гоцино коло“, „Враголанка“ и др., са несумњивом популарношћу „хибридних“ сплетова.

Период након демократских промена у Србији (од 2000. године) подразумевао је постепени развој музичке извођачке праксе везане за савремене светковине, а доминантно за свадбе. У последњих десет година дошло је до дељења ове праксе на својеврсне музичке фракције, са последицом рекреирања друштвених и културних парадигми „урбаног“ и „руралног“. Овај процес најбоље се осликава управо кроз практиковање *кола*, односно третирање музичке компоненте овог плеса од стране представника различитих наведених „фракција“.

Заснивајући свој музички идентитет на хибридним сплетовима *кола* плесне намене, Борко Радивојевић је стекао популарност међу одређеним подједнако „хибридним“ друштвеним (под)групама, које га доминантно ангажују за своја приватна славља. По речима Радивојевића, у питању су „гастарбајтери“ и „највиши“, тачније, најимућнији део средњег друштвеног сталежа у оквиру различитих етничких група – у Србији, региону и дијаспори подједнако. „Хибридношћ“ ових заједница представља посебно социо-културолошко питање чије је рефлексије могуће идентификовати и у домену музичког укуса и модела понашања који се испољавају у конкретним музичко-плесним контекстима. Наиме, наведене друштвене групе деле музички укус, преферирајући новокомпоновану народну музику са пореклом, или узором у продукцији издавачке куће *Јужни ветар*, као и навику плаћања музичара у виду упечатљиво великих новчаних износа (најчешће стављањем новчаница на чело музичара, бацањем новца итсл). Овај модел понашања за последицу има остварење препознатљиве перформативности, која се своди на својеврсно трансно стање публике (углавном окупљене окупљене око оркестра), тачније истакнутих солиста, изазвано њиховим потенцирано репрезентабилним понашањем у својству забављача. У посебно екстатичним моментима, музичари се постављају у центар групе посматрача, свирајући на коленима, или чак у лежећем положају, што је по правилу пропраћено давањем новчаних накнада („бакшиша“) од стране већине окупљених лица (Радивојевић 2016).

Одговор „урбаног“ дела српског друштва на претходно описану појаву отелотворен је у феномену тзв. бендова за свадбе. Масовна појава ових музичких састава, са доминантним седиштем у Београду и Новом Саду а подједнаким деловањем на целој територији Србије, донела је са собом филтрирање и униформисање музичког репертоара. Пажљив третман *кола* у оквиру тзв. репертоарског микса различитих

жанрова популарне музике подразумева свесно свођење музичких садржаја овог плеса на опште познате нумере, по правилу старије продукције, попут „Ужичког кола“, „Колубарског веза“, „Враголанке“ и тсл. Иако описана селекција може деловати као свесно потенцирање „проверених“, „правих“ вредности, ова појава заправо имплицира дистанцирање од њих. Наиме, начин извођења кола у пракси наведених „урбаних“ састава доминантно је искарикан, са невештим орнаментисањем, непрецизним мелодијским деоницама итд., чиме се постиже вишеструки жељени ефекат – исказивањем недостатка извођачке вештине, на представљен начин, појачава се утисак увежбаности остатка репертоара, који се као доминантан уједно пласира и као „значајнији“ (видети: Прилог 3, пример бр. 1) . Оваквим приступом директно се одговара укусу млађе („урбане“) популације, док се истовремено посредно изазива емпатија припадника средње и старије генерације, која се испољава у виду толеранције изазване чињеницом да је „бенд одсвирао и коло“ и поред тога што овим делом репертоара „не влада најбоље“. Другим речима, *коло* у пракси „бендова за свадбе“ остварује функцију својеврсног маркетиншког инструмента, на дијаметралан начин у односу на његов третман у случај Борка Радивојевића. Стављајући у однос наведене облике појавности, може се рећи да се Радивојевића појава, у ширем друштвеном контексту, латентно уодношава са описаном „урбаном“ парадигмом, посредно стичући pejоративно значење „руралног“.

Наведено диференцирање „урбаног“ и „руралног“ у актуелној пракси имплицира деконструкцију некадашњег јединственог „популистичког културног модела“, који је, према Милени Драгићевић Шешић, био иманентан тзв. неофолк култури друге половине 20. века. Актуелну праксу извођења *кола* и процес (ре)креирања наведених парадигми потребно је разумети као рефлексију промене друштвеног поретка, која подразумева капитал као основни фактор друштвеног груписања. У таквој констелацији, културни модели 20. века нестају, а особености нових друштвених подгрупа бивају сведене на већу, или мању економску моћ. Другим речима, док су се у време социјализма стилови живота везивали за конкретне друштвене слојеве (Драгићевић Шешић 1994: 14), у ери либералног неокапитализма новац је постао примарна одредница животног стила, при чему су све друштвене хијерархије социјализма потпуно релативизоване. У конкретном смислу, то значи да у актуелном тренутку припадник некадашњег „радничког животног стила“, у зависности од врсте посла, може имати значајнија примања од запосленог у државној

администрацији, или на универзитету. Следствено, виша платежна моћ појединца одређује његову потрошњу, друштвено понашање, укусу итд.

Чињеница да је *коло* заступљено на нивоу целокупне друштвене заједнице у Србији имплицира процес укрупњавања некадашњих друштвених слојева, који је, у том смислу, неопходно разумети у контексту глобалних економских тенденција. Некадашње социјалне класне разлике, у досадашњем току 21. века пренеле су се на макроекономски ниво. Према једном од водећих енглеских и светских економиста, Гају Стендингу (Guy Standing), на врху пирамиде светског економског поретка у актуелном тренутку налази се тзв. класа транснационалне капиталистичке елите, у чијем власништву се налази готово цело богатство света (Standing 2011: 7). Испод ове класе налази се друга просперитетна класа, која се може сматрати данашњом „средњом класом“, а која се назива саларијат (од енгл. salary – плата) (Исто). На трећем месту налази се „одумирајућа“ традиционална радничка класа која постепено деградира ка тзв. прекаријату (од енгл. precarious – нестални, привремени, несигурни) (Исто: 8). Другим речима, напуштање концепта социјалне државе на Западу превасходно подразумева угроженост средње класе, на којој је, узгред, југословенско друштво градило свој просперитет у другој половини 20. века.

Актуелно српско друштво потребно је сагледати у светлу представљених макроекономских тенденција на европском и светском нивоу и ставити га у контекст одумирања „радничке класе“. Овакво друштво, у комбинацији са специфичним културно-историјским и политичким приликама, од деведесетих година 20. века до данас, представља плодно тло за развој идентификованих парадигми у актуелној народној музичкој и плесној пракси („урбане“ и „руралне“), а напослетку и – „националне парадигме“. Преко начина плесног практиковања *кола* у актуелном тренутку могуће је идентификовати нове друштвене подгрупе које кључно одређује фактор платежне моћи. Тако оркестар Борка Радивојевића, познат по имици „скупе музике“ (Радивојевић 2016) ангажује богатији слој данашње „средње друштвене класе“, док тзв. „урбане бендове“ ангажује део ове „класе“ мање платежне моћи. У контексту „урбане“ и пежоративно означене „руралне“ музичко-друштвене парадигме, важно је напоменути да се поред наведеног дуализма израженог на бази економске моћи, кључна разлика између њих испољава се на својеврсној емоционалној равни, па тако „урбано“ у актуелном тренутку подразумева емоционалну култивисаност музичара и заједнице, а „рурално“ афективне облике понашања.

Креирање „националне“ парадигме спроводи се у последњих десет година у синергичном деловању два, на први поглед, различита културна носиоца – „Гранд продукције“, као приватне издавачке и продукцијске куће новокомпоноване народне музике, и оркестра хармоникаша Александра Софронијевића, који представља музичко-идеолошки пандан Великом народном оркестру Јавне медијске установе „Радио-телевизије Србије“. „Гранд продукцију“ су 1998. године основали Фахрета Јахић (Лепа Брена) и Саша Поповић, некадашњи чланови популарног бенда новокомпоноване музике „Слатки грех“. Поред различитих музичко-забавних емисија посвећених афирмисаним извођачима новокомпоноване музике, ова музичка кућа гради свој имиџ на својеврсном „ријалити концепту“ такмичењима анонимних певача. Путем телевизијских емисија, најпре „Звезде Гранда“ (од 2010. године), а потом и „Никад није касно“ (од 2017. године) анонимни певачи доспевају у епицентар медијског интересовања, што им користи у даљем пословном ангажовању и, ређе, као приватна сатисфакција. Док је емисија „Никад није касно“ намењена талентованим певачима у поодмаклој животној доби који се сплетом околности нису јавно бавили певањем, заснивајући се на популистичком концепту идентификовања масе са судбином појединца који „тежи да оствари свој сан“, „Звезде Гранда“ представљају својеврсни „регрутни центар“ будућих младих професионалних певача. Поред пласирања нових нумера новокомпоноване народне музике и покретања каријере младих певача, „Гранд продукција“ је, у последњих десет година, кључно допринела реафирмисању новокомпоноване музике друге половине 20. века.

Оркестар Александра Софронијевића, као идеалтип српског тзв. мешовитог народног оркестра, ангажован је у овој музичкој кући од 2010. године, првобитно као музичка пратња естрадних певача, у музичко-забавној емисији „Народ пита“, а од 2017. године и у поменутој емисији „Никад није касно“ (Софронијевић 2015, 2020). Важно је напоменути да се све емисије „Гранд продукције“ емитују на приватним телевизијама са националном фреквенцијом (*Пинк* и *Прва*) – у „ударним“ терминима, остварујући доминантно највише рејтинге гледаности (Софронијевић 2020). Ангажовање оркестра Александра Софронијевића, чије је музицирање иницијално обликовано по узору на музичку парадигму Радио Београда, имплицира ступање у директне конкурентске односе „Гранд продукције“ са продукцијском кућом Радио-телевизије Србије (данас ПГП-РТС), у домену тзв. народне, односно новокомпоноване народне музике. У временском распону од десет последњих година, кроз лик и дело Александра

Софронијевића, „Гранд продукција“ се наметнула као лидер у реafirмисању новокомпоноване музике друге половине 20. века, са последицом редефинисања њене конотације у корист новог – националног значења. На овај начин, приватна продукцијска кућа, која је у првој деценији свог деловања представљала антипод естетским музичким вредностима негованим у РТС-у, постала је место филтрирања музичких садржаја и извођача, заменивши у једном тренутку Јавну медијску установу „Радио-телевизија Србије“ на овом пољу. Доказ изнете констатације представља чињеница да је некадашњи уредник народне музике ПГП-РТС, хармоникаш Миша Мијатовић, још 2011. године најавио прелазак „великих звезда“ из „Гранд продукције“, у државну продукцијску кућу (15.09.2011. „RTS otima pevače „Granda“!“, *Sve vesti*. линк: svevesti.com), да би се до данас се усталила пракса несметаног наступа певача „Гранд продукције“ на РТС-у.⁶²

У контексту процеса (ре)креирања српске националне парадигме у новокомпонованој народној музици, који се посредством масовних медија у актуелном тренутку остварује примарно захваљујући деловању Александра Софронијевића, важно је напоменути да се почетак Софронијевићевог ангажмана у „Гранд продукцији“ поклапа са одласком Љубише Павковића, дугогодишњег шефа Великог народног оркестра Радио-телевизије Београда и РТС-а, у пензију, 2010. године. Музичка појава Љубише Павковића, прво у чланству, а затим од 1981. године и на челу овог – најстаријег „народног“ радијског оркестра на простору некадашње Југославије, представљала је континуитет својеврсног уметничког приступа народној музици, са поменутим узорима у Миодрагу-Мији Крњевцу и Радојки Живковић, а посредно и у Властимиру Павловићу Царевцу. Наведена култна имена српске радијске инструменталне музике, закључно са Павковићем, обликовала су извођачку парадигму која се у својој основи своди на микродинамичка нијансирања и уметничко фразирање.

Хиперпродукција грамофонских плоча и касета, која се, како је речено, у другој половини 20. века у највећој мери реализовала преко државних медија – Радио Београда и „Југотона“, одвијала се делимично и ван наведене радијске парадигме, али је Велики народни оркестар ове куће, као њена репрезентативна јединица, остао

⁶² Доказ изнете констатације представља чињеница да је некадашњи уредник народне музике ПГП-РТС, хармоникаш Миша Мијатовић, још 2011. године најавио прелазак „великих звезда“ из „Гранд продукције“, у државну продукцијску кућу (15.09.2011. „RTS otima pevače „Granda“!“, *Sve vesti*. линк: svevesti.com). До данас се усталила пракса несметаног наступа певача „Гранд продукције“ у програмима Јавне медијске установе „Радио-телевизија Србије“.

својеврсна референтна тачка оптимума квалитета, што је чак и у периоду хиперпродукције за последицу имало задржавање елементарних музичких и извођачких критеријума. Због релативно круте музичко-идеолошке стратегије Радио Београда, многа позната естрадна имена данашњице у току друге половине 20. века нашла су своје уточиште у продукцији грамофонских плоча „Дискос“ (Diskos) – трећој најтиражнијој дискографској кући у некадашњој Југославији, одмах иза Радио Београда и „Југотона“. „Дискос“ (данас „Метрополис“) је основан 1962. године у Александровцу и до данас је објавио преко четрдесет хиљада аудио издања из свих жанрова музике, а доминантно новокомпоноване (видети више на: www.diskos.rs) Другим речима, у периоду хиперпродукције новокомпоноване народне музике, деловање Љубише Павковића имало је својеврсно мисионарско значење очувања „правих“ (читај: радијских) музичких вредности.

Музичка идеологија Александра Софронијевића кључно је обликована у односу на деловање и извођачки стил Павковића (Софронијевић 2015). Антиципацију његове професионалне каријере представљало је освајање награде „Прва хармоника Србије“, на такмичењу хармоникаша у Соко Бањи 2001. године. Као верни поштовалац „постулата“ радијске музике, Софронијевић је 2004. године покренуо телевизијски пројекат под називом „Са нових извора“, у продукцији Радио-телевизије Краљево (Софронијевић 2015). Пројекат је подразумевао оркестарско праћење извођача радијских песама, по узору на музички концепт Великог народног оркестра РТС-а. Иако је ефектуирао локално, овај телевизијски пројекат је послужио као адекватна референца за ангажовање Софронијевићевог оркестра на телевизијском пројекту „Јека“ у оквиру Трећег канала РТС-а, 2006. и 2007. године. Према речима Софронијевића, иницијатива за упознавање младих певача са радијском народном музиком покренута је у сарадњи са Љубишом Павковићем и певачицом Бранкицом Васић Васиљисом, али услед различитих специфичних околности, овај пројекат није заживео (Софронијевић 2020). На неформалној презентацији пројекта „Јека“, 2009. године у Сава Центру у Београду, у склопу хуманитарног концерта намењеног деци са Косова и Метохије, музички продуцент „Гранд продукције“, Жика Јакшић, приметио је оркестар Александра Софронијевића и недуго потом дао препоруке за његово ангажовање у овој продукцијској кући (Исто). За потребе емисија „Народ пита“ и „Никад није касно“, од 2010. године до данас, Александар Софронијевић је аранжирао и са својим оркестром (у програму уживо) извео око 4300 песама, од којих чак 80% у оквиру жанра

новокомпоноване музике (Софронијевић 2021). Појава овог оркестра на медијској сцени порушила је дистанцу између идеологије Великог народног оркестра и новокомпоноване музике.

У времену до појаве Софронијевића, у музичкој пракси у Србији доминантна појава били су мањи извођачки састави, са тзв. аранжерима (клавијатура са „ритам-машином“ и могућношћу хармонске акордске пратње), који су представљали нискобуџетну алтернативу оркестру, а пре свега – хармоници као инструменту. Оваква замена водећих инструмената није била само економски условљена. Појава смањене популарности хармонике у Србији непосредно након грађанског рата 1995. године, а затим и касније – након демократских промена 2000. године, имплицира културну дезоријентисаност српског друштва у транзицији, са последицом дистанцирања од културних симбола пређашњег времена. Захваљујући континуираној заступљености Александра Софронијевића у „ударним“ терминима телевизијског емитовања, на телевизијама са националном фреквенцијом, хармоника се вратила на место најпопуларнијег инструмента у српској новокомпонованој народној музици. Заснивајући своје поимање музике на музичкој естетици Јавне медијске установе „Радио-телевизија Србије“, Софронијевић је на крилима популарности приватне продукцијске куће („Гранд продукција“) у другој деценији 21. века наставио континуитет уметничке музичке идеологије у односу на Љубишу Павковића, Радојку Живковић, односно Властимира Павловића Царевца. Тако је музички укус, који је, и поред свих процеса хибридизације компоноване музике и њене хиперпродукције, у временском распону од готово једног века обликован као референтна тачка оптимума квалитета, појавом Александра Софронијевића реактуелизован. Паралелно, у контексту транзиције читавог региона у оквиру друштвено-економског процеса „одумирања“ „радничке класе“, Софронијевићево деловање се уклопило у атмосферу „националног буђења“ у Србији, уназад десет година. Осим на плану масовне културе, ова појава може се приметити и у тренду враћања „старим вредностима“, које у актуелној друштвено-политичкој констелацији добијају национално значење, а то су: православље, породични обичаји, ћирилица (у мањем обиму) итд.

Представљено „национално деловање“ Софронијевића најеклатантније се испољава у интерпретацијама *кола*, које подразумевају селекцију најрепрезентативнијих музичких нумера друге половине 20. века, са изразитим реферирањем на оригиналну мелодику и орнаментуку, и примену микродинамичких

нијансирања својствених уметничкој музичкој естетици. У извођачкој пракси овог хармоникаша и његовог оркестра врло често се дешава да се сплет кола позиционира на крају сплета компонованих народних песама старије продукције, које такође садрже специфичан семантички потенцијал, као што су „Ој, Мораво“, „Свилен конач“ и др. Уз иконичку вредност Софронијевићевог оркестра, стечену у медијском контексту, овакав начин практиковања *кола*, уједно широко доступан захваљујући подједнаком деловању овог састава на територији целе Србије, доприноси утврђењу „националне парадигме“ у актуелној пракси.

Поред свих наведених контекстуалних околности у којима је Софронијевић постао представником „новог српског музичког идентитета“, неопходно је нагласити да основни фактор његовог етаблирања успеха јесте потпуно посвећен рад на припреми, извођењу, снимању и продуцирању музичког производа, у складу са највишим светским стандарима у сфери музичке продукције. По речима Софронијевића, основни порив његовог бављења новокомпонованом народном музиком јесте довођење њене продукције у ранг других жанрова популарне музике на светском нивоу (Софронијевић 2021). Овакав приступ, који за последицу има развој и, као што је речено, реафирмацију овог специфичног жанра, у директној је спрези са запажањем Милене Драгићевић Шешић, која је, анализирајући квалитативне потенцијале новокомпоноване народне музике средином деведесетих година 20. века, закључила: „Смишљеним развојем новокомпоноване народне музике, њеном истинском професионализацијом, уз утемељење естрадних школа и течајева, строжу селекцију и талената и композиција, студиознији приступ у реализовању радио и телевизијских емисија као и естрадних приредби, могло би се учинити да нова народна песма у Југославији постане оно што је шансона у Француској или нова народна музика у Грчкој. Масовна култура јесте део нашег живота и културе и захтева бригу као и сваки други облик културног стваралаштва (исте институције стваралаштва, дифузије и анимације), а њено присуство у свакодневици чини неопходним успостављање вредносних критеријума и програмирања“ (Драгићевић Шешић 1994: 60-61).

4. Симболичко значење *кола* у актуелној пракси

У току процеса редефинисања српског националног идентитета, започетог након грађанског рата на простору СФРЈ, а интензивираним након демократских промена 2000. године, *коло* је постепено постало симболом плесне традиције Србије, али и српског народа у земљи, региону и дијаспори (Васић 2011: 3). За Србе, смисао учествовања у извођењу овог плеса јесте изражавање етничке и националне припадности. У актуелној пракси, *коло* потврђује своју националну вредност у симболичним извођењима различитих истакнутих појединаца (јавних личности), односно група у многобројним приликама, и то: спортиста (приликом прослављања победа репрезентације), политичара (приликом прослављања политичких победа) итд.. Интерпретација ове појаве у медијима врло често подразумева употребу синтагме *српско коло* или *колце*, са циљем истицања управо националног смисла читавог перформанса (Ранисављевић 2012б: 567). Важно је напоменути да се наведена појава не везује само за период након уписа *кола* на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства (2017). Напротив, управо је присуство овог елемента у пракси на представљен начин, али и у свакодневном животу, у оквиру различитих прилика за плес – приватних (свадбе, крштења, рођендани итд.) и јавних (концерти, фестивали итд.), представљало повод за његов упис у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Србије, а затим и за његово номиновање на поменутој Унескову листу. Кључан фактор овог уписа представљала је чињеница да извођење *кола* представља израз солидарности појединца према друштвеној заједници, те да у том смислу, *коло* није плес којег изводе само Срби, него да је у питању културни елемент који остварује превасходно своју исконску – социјалну функцију. Другим речима, национално значење овог плеса суштински не угрожава право других етничких заједница да учествују у његовом извођењу (Исто).

Важно је напоменути да *коло* у актуелној пракси изводе и Бошњаци у Босни и Херцеговини, док је верзија овог плеса у пракси српске заједнице на подручју тзв. Старе Херцеговине сличнија бошњачкој, него *колу* из Србије (видети више у: Ranisavljević 2014в). Осим тога, сличан пример реконструисања кинетичког обрасца *кола* заступљен је на простору Румуније (Ракошевић 2013б: 253, 254), док Роми у Србији такође имају своју верзију *кола*, која подразумева специфичну самосвојност, пре свега у музичком смислу, при чему су случајеви његовог кинетичког извођења

ретки (Ranisavljević 2014в:).⁶³ Сумарно навођење последњих појава има за циљ да укаже на то да *српско коло*, иако најпрепознатљивије, није и једина верзија *кола* која живи актуелној пракси Србије и окружења. У фокусу ове дисертације, дакле, налази се доминантан облик појавности овог плеса, без негирања постојања његових појединачних локалних и етничких верзија.

4.1. Коло и плесне конситуације – случај свадбе у актуелној пракси

Узимајући у обзир заступљеност *кола* у свим традиционалним светковинама у Србији данас (свадба, рођење/крштење детета, разне друге прославе итсл.), поставља се питање на који начин контекст одређене плесне прилике утиче на обликовање кинетичког и музичког тока овог плеса, са посебним освртом на место и време извођења у конкретним ситуацијама. Према Мирјани Закић, разматрање узрочних услова коришћења музике (у овом случају плесне музике и плеса) најдиректније је везано за њено функционално својство, а тиме и за њен ужи – референцијални ниво (Закић 2008: 219). „Фактички, то значи да постоје два нивоа у производњи музичког текста: први, који је кодиран, одн. системски, инваријантно обележен и други, који представља реализацију инваријантних јединица у конкретном функционисању и активности музике, која је обележена, наравно, личним диспозицијама извођача“ (Исто).

Свадбени ритуал несумњиво представља један од највиталнијих конструката интерсекционалне мреже идентитета заједнице (Rakočević 2015: 79), са посебно израженом функционалношћу *кола* у процесу његовог структурисања. Овај плес у актуелној пракси остварује улогу означитеља главних пунктова свадбеног ритуала, као што су: полазак младожење по невесту, невестино напуштање дома, венчање (у цркви), улазак невесте у нови – заједнички дом и свадбено весеље, са посебно дефинисаним током ритуалних збивања у којима овај плес такође има улогу означитеља

63

Ромско *коло* представља специфичан – хибридни плесни облик, чија се музичка компонента реализује као инструментална нумера која служи у сврси презентације музичара, док је кинетички образац заснован на мотивима *српског кола*, у комбинацији соло формације и формације кола. Очигледна индиферентност и неразвијеност кинетичке компоненте потврђује да се ромско *коло*, као несумњив симбол ромског етничитета, дефинише превасходно као музички, а не плесни жанр (Ranisavljević 2014в: 46).

(почетак/завршетак свечане вечере, завршетак веселја и др.). На основу увида у плесни материјал прикупљен са целокупне територије Србије може се рећи да се *коло* у главним тренуцима савременог свадбеног ритуала у Србији изводи у складу са релативно устаљеном динамиком ритуалне процесуалности.⁶⁴

Формални почетак свадбеног ритуала представља полазак младожење по невесту, којем претходи окупљање гостију. У прошлости су се гости по правилу окупљали у дому младожење, или његових родитеља (у случају да је живео са њима), одакле се полазило по невесту, док се у актуелној пракси гости чешће окупљају у ресторану, одакле се полази по невесту. Изузетак у том смислу представља сеоска пракса, у којој се овај део свадбеног церемонијала још увек доминантно одвија у кући. Дочек гостију по правилу подразумева присуство музичког састава, који је најчешће састављен од хармонике, контрабаса и гитаре. Ређе се дешава да се оваквом саставу прикључе тзв. друга хармоника, виолина и/или кларинет. Музички репертоар наведеног конкретног тренутка свадбеног ритуала доминантно подразумева новокомпоноване свадбене песме, или друге песме веселог карактера. Овом сегменту свадбе није својствено плесање, међутим очекивани изузетак у том смислу свакако представља *коло*. Својеврсна ритуална функционалност овог плеса огледа се у конкретном тренутку његовог извођења. Наиме, *коло* се изводи пред сам полазак младожење по невесту, а услед потпуног изостанка плесања у претходном току ритуала, овај плес се доживљава као заокружење овог дела свадбе. Плесна реализација обично се одвија на отвореном – у дворишту куће/ресторана – у формацији „отвореног кола“. Састав овакве плесно-кинетичке формације по правилу је родно мешовит, као и у осталим конситуацијама, док контекстуална димензија условљава да овај плес изводе званичници свадбе – младожења, његова мајка и отац, кумови, као и чланови уже родбине. Место првог извођача у плесној-кинетичкој формацији није ритуално условљено, али је редослед наведених учесника у ланчаном низу углавном дефинисан. Тако у првом делу формације учествују наведени главни званичници, чији унутрашњи распоред у формацији није стриктан. Група ланчано повезаних извођача креће се по кружној путањи, уз сукцесивно померање у десну страну.

⁶⁴ У одређеним урбаним срединама, пак, могућ је повремени изостанак овог плеса (нпр. у тренутку поласка по невесту или приликом уласка невесте у нови дом), док се невестино напуштање дома, венчање и свечана вечера могу се сматрати приликама у којима се *коло* изводи готово без изузетка.

Невестино напуштање дома и данас представља догађај са високим симболичким значењем, којег треба разумети као вид својеврсне свадбене иницијације. Обичај „откупа младе“, који се донекле задржао у пракси, сведочи о континуитету традиционалног односа између мушког и женског рода у свадбеном ритуалу. Долазак сватова по невесту подразумева сусрет младожењине и невестине родбине, али и званица са обе стране, чиме се антиципира прва кулминација ритуалног процеса, а то је формални сусрет младожење и невесте. Музичари, по правилу, долазе заједно са свадбеном поворком до невестиног дома, пратећи ток збивања избором репертоара, а весеље кулминира у тренутку сусрета младожење и невесте. За ову прилику – непосредно пре и после ритуалног изласка невесте из дома, изводе се наменске новокомпоноване песме. Пре поласка свадбене поворке на венчање, весеље се наставља релативно смањеним интензитетом, којег одликује слободнији избор репертоара, а све у сврси припреме поласка свадбене поворке. Полазак поворке на венчање по правилу се обележава извођењем *кола*, и то најчешће испред куће/стамбене зграде – на улици. Као и у претходном случају, у питању је плесно-кинетичка формација „отворено“ коло са кружном путањом кретања, састављена од мушких и женских извођача. Поред свадбених званичника, у овој плесној реализацији учествује већи део окупљених званица, уз врло често учешће младожење и невесте, при чему позиције извођача у формацији нису ритуално одређене.

Венчање у цркви представља готово неизоставан део свадбеног ритуала у актуелној пракси. Свadbено весеље наставља се у релативно пасивном облику до уласка у цркву – у смислу извођења општег репертоара новокомпонованих песама. Као и у случају припреме за полазак свадбене поворке, тако и у интервалу који се дешава до самог уласка поворке у цркву, музичка пратња остварује функцију генератора доброг расположења. Након венчања, свадбене званице излазе у двориште, како би сачекали свечани излазак младенаца. По њиховом изласку, невеста најчешће баца „бидермајер“, а завршетак овог дела церемонијала углавном се обележава *колом*, које се изводи у дворишту цркве. Као и у претходним случајевима, плеше се у формацији „отвореног (мешовитог) кола“, по кружној путањи кретања, али уз учешће мањег броја извођача у односу на претходни тренутак и уз обавезно партиципирање званичника свадбе (укључујући и младенце). Редослед извођача у плесно-кинетичкој формацији потпуно је слободан. Трајање ове плесне реализације по правилу је краће него у претходним конситуацијама, па се може закључити да извођење *кола* у овом тренутку

символично маркира тзв. црквено венчање као најзначајнији свадбени чин. Тзв. грађанско венчање представља законски обавезан чин приликом ступања у брачну заједницу, који се у актуелној пракси најчешће одвија у ресторану у којем се одржава и свечана вечера. Извођење *кола* непосредно по завршетку овог чина понекад замењује свадбени плес, што је још једна импликација ритуалне функционалности плеса на свадби.

Ритуални улазак невесте у нови дом у прошлости је подразумевао низ различитих обредно-обичајних радњи, док је данас овај обичај готово ишчезао из праксе, а у случајевима његовог остварења извођење *кола* се подразумева. Плесна реализација у овом тренутку одвија се у дворишту новог – младеначког дома, са истим карактеристикама као плесање у тренутку поласка младожење по невесту. Дакле, у питању је плесно-кинетичка формација састављена од мањег броја извођача, без учешћа званичника. Трајање ове реализације је такође функционално условљено, па се слично маркирању завршетка црквеног венчања *колом* симболично означава улазак невесте у нови дом, као специфична ритуална радња.

Свадбено весеље подразумева установљен ритуални процес, чији су главни пунктови, по правилу, маркирани *колом*. Кључни тренуци ритуала свадбеног весеља су: почетак свечане вечере – који углавном следи након грађанског венчања и сечење младеначке торте, који уједно симболизује завршетак официјелног дела свадбе.⁶⁵ У зависности од колективног расположења, *коло* се може изводити и неколико пута од почетка свечане вечере до тренутка сечења младеначке торте, као и после тога, али се његова појава у наведеним кључним тренуцима може сматрати правилношћу. У пракси се најчешће дешава да домаћин затражи од музичара извођење *кола*, са циљем да се целокупна окупљена заједница учешћем у плесу уједини у свадбеном весељу. У том смислу, очигледно је да овај плес, поред конструктивне функције маркирања завршетка сегмената ритуалног тога, остварује изразиту кохезивну улогу у друштвеном смислу.

Извођење *кола* у ресторану подразумева напуштање иманентне кружне плесно-кинетичке формације у корист тзв. вијугаве, што представља директну последицу извођења у затвореном простору, односно већег броја учесника у плесу. С обзиром на сведен физички простор – у питању је тзв. подијум, односно централни део ресторана, путања кретања, услед масовности извођачког кадра, често одступа од кружне, али се

⁶⁵ Овај тренутак често се назначавала и пресвлачењем младенаца у неформалну гардеробу.

сукцесиван прелазак простора у десну страну задржава као иманентна плесна карактеристика. Услед наведених физичких фактора, често се дешава да се *кола* изводи у неколико мањих кружних формација, уз истовремено постојање „централне“ плесно-кинетичке формације. Физички фактор понекад условљава појаву плесног извођења по путањи кретања између инвентара у ресторану (столови, столице и др.), што за последицу има посебну кохезивност свадбеног весеља у датом тренутку. Плесна реализација у ресторану траје значајно дуже у односу на друге конситуације, при чему се извођење на почетку свечане вечере и на крају официјелног дела свадбе суштински не разликује.

Наведен фактор бројности плесно-кинетичке формације у констуацијама ритуала свадбеног весеља узрочно-последично је повезан са ескалацијом доброг расположења. Распоред извођача у плесно-кинетичкој формацији/формацијама је потпуно слободан, а младенци ретко узимају учешће у извођењу *кола* у овим приликама. Неузимање учешћа у извођењу *кола* у току главног свадбеног весеља, од стране младенаца, имплицира редефинисање формалних свадбених улога са последицом њиховог поларизовања. Нови супружници се у контексту весеља постављају у врх пирамиде симболичких улога, док остатак се заједнице групише у *колу*.

Како се може закључити из претходних описа различитих свадбених конситуација, појава *кола* на свадби везује се за локације на отвореном и у затвореном простору. Док се отворен простор може остваривати као приватни, или јавни, затворен простор је истовремено приватан и јаван. У том смислу, под приватним простором се подразумева двориште младожењине куће и двориште новог младеначког дома, док се под јавним простором подразумевају улица и црквено двориште. Извођење *кола* у приватном простору подразумева мањи број извођача, који у зависности од конситуације могу, али не морају бити – званичници свадбе. Извођење овог плеса на јавном месту, пак, подразумева већи број учесника, уз обавезно партиципирање свих свадбених званичника, укључујући и младенце. Ресторан у којем се одржава свечана вечера, као место јавног окупљања, у свадбеним и другим сличним приликама, примарно остварује улогу приватног простора, као алтернатија младожењиног дома, у којем се ритуал весеља у прошлости по правилу одвијао. Кулминација свадбеног весеља у овом – „конструисаном“ приватном простору условљава највећу масовност извођења на нивоу свадбе као прилике за плес.

Процесуалност свадбеног ритуала у актуелној пракси подразумева специфичне улоге његових главних актера. Учествовање свадбених званичника у извођењу *кола* може се сматрати видом остварења његове ритуалне функционалности. Како је већ речено, у односу на локацију на којој се *коло* изводи, званичници могу, или не морају бити његови учесници. Званичници по правилу узимају учешће у плесном извођењу које се реализује на јавном месту – испред невестине куће и у дворишту цркве, док у случају приватног простора њихово учешће зависи од конситуације. Тако приликом уласка невесте у младеначки дом они не учествују у плесној реализацији, док се на сведбеном весељу у ресторану њихово партиципирање углавном подразумева (изузимајући младенце).

Променљивост кинетичког обрасца *кола* у односу на локацију извођења подразумева преваходно релативне измене плесно-кинетичке формације, и то на нивоу броја учесника и путање кретања. Како се може закључити, приватни простор по правилу подразумева мањи, а јавни простор већи број учесника, са заједничком кружном путањом кретања.

Променљивост музичке компоненте *кола* у директној је спрези са контекстуалним фактором. У конкретном смислу, трајање музичког извођења (којом је директно одређено трајање плеса) узрочно-последично је повезано са колективним расположењем, којег обликују различите конситуације. Колективно расположење на свадби остварује свој врхунац на свадбеном весељу, када плесна извођења трају значајно дуже. Наведен темпорални фактор директно одређује процес изградње музичког тока, тачније његовог макроформалног обликовања, којим се обезбеђује оптимум функционалне дужине трајања. Једноставност кинетичке форме *кола* допринела је да се овај плес данас масовно изводи, са доминантним учешћем плесача просечне вештине. Праћењем промене понашања и образаца оваквих извођача у односу на промену времена и места плесне реализације утврдило се да промена конситуације не остварује значајније последице по кинетички ток *кола*. Другим речима, промене које се дешавају на нивоу временске компоненте, броја извођача и њиховог статуса (званичника или званице) не мењају семантику овог плеса.

4.2. Коло кроз концепт нематеријалног културног наслеђа

Данашње „озваничено“ национално значење *кола* као „српског плеса“ настало је као последица сукцесивног деловања различитих политика у временском периоду од два века, и то политике идентитета, политике знања и културне политике. С обзиром на то да су наведене политике кључно одређене културним контекстом (Yildiz, Demircioglu and Babaoglu 2011: 344), тумачења процеса трансмисије и асимиловања плесова жанра *Коло у три* ван територије централне Србије, а потом редуковања жанра и плесног наслеђа уопште, са последицом настанка *кола*, посредно су расветлила кључне аспекте деловања политике идентитета у временском распону од једног века. Деловање политике знања, пак, имплицирано је кроз реконструкцију настанка етнокорелолошког појма „коло у три“. Идеја груписања плесова према кинетичко-формалним карактеристикама, у циљу мапирања различитих облика појавности овог „типа игре“, односно кинетичког-формалног типа, у различитим етнокорелолошким целинама Србије, директно је послужила спровођењу званичних процеса у домену културне политике, антиципираних у виду уписа *кола*, *кола у три*, *кола у шест* у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Србије (2012), а потом и отелотворених уписом *кола* на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства (2017).

Кроз номинацијски процес који је претходио наведеном упису најадекватније је могуће сагледати однос између деловања и спровођења културне политике у домену традиционалног плеса као дела нематеријалног културног наслеђа. Медијатор између локалне заједнице (носиоца елемента) и Државе по правилу су стручна лица (у овом случају етнокорелолози). У практичном смислу, етнокорелолог посредује између локалне заједнице која не перципира сопствено наслеђе као важно (јер оно чини њену свакодневицу), и Државе, која креира услове за номиновање елемената културног наслеђа на Унескове листе. У описаној констелацији, стручна лица имају задатак да доприносу подизању колективне свести о значењу и значају одређеног елемента у задатим административним оквирима, што је еклатантан пример кохезије политике знања и културне политике у сврси остварења виталних националних интереса на пољу културе.

У 21. веку, када политике идентитета на простору некадашње Југославије добијају на снази, *коло*, као појединачан представник некадашњег богатог плесног

жанра, добија хибридно национално значење у свакодневном дневно-политичком животу. Помињано извођење овог плеса од стране спортиста, политичара и других јавних личности директно се доводи у везу са националношћу, а као префикс овом плесу по правилу се додаје одредница – *српско (коло)*. У пракси, као што је речено, *коло* изводе све етничке заједнице које живе у Србији – заједно са Србима, а често и изоловано, у свом етничком окружењу. Управо чињеница о општој заступљености представљала је кључну предиспозицију за упис овог плеса у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Србије, а затим и за покретање Унескових номинацијских процедура. Ангажованост културне политике Србије, у том смислу, ефектуирала је на спољно-политичком плану представљањем српског друштва у светлу универзалних демократских вредности којима тежи. Тако је *коло*, као плес којег деле сви грађани Србије без обзира на њихову етничку припадност, добило значење метафоре модерног српског друштва на највишем нивоу културне политике.

„Конвенција о очувању нематеријалног културног наслеђа“ (у наставку Конвенција) (UNESCO 2003) усвојена је у Србији 17. октобра 2003. године, а 2006. године ратификована у потребном броју земаља (30) (Ракочевић и Ранисављевић 2019: 25). Иако прописане процедуре Конвенције подразумевају иницирање свих формалних процеса, односно номиновања у смеру – од носилаца праксе ка представницима администрације, у пракси се најчешће дешава да се процес имплементације спроводи обрнуто. Другим речима, локалне заједнице по правилу бивају ангазоване од стране државе, и то тек у последњој фази номинације. У циљу валидности досијеа, односно, језиком Конвенције речено – њене „одрживости“, у оквиру наведене формалне вертикале ангажују се државни администратори, стручњаци (музејски и научни радници) и конкретни носиоци пракси. „У наведеним комплексним односима и процесима, који непосредно зависе од конкретних, веома разноврсних културних, друштвених и, најпре, политичких околности, стручњаци су не само медијатори између државе и носилаца праксе, већ најчешће и најважнији актери у њеном дефинисању и образлагању сврсисходности очувања. Они су у положају да вишеструко балансирају између идеолошких усмерења актуелне културне стратегије државе која их је ангажовала, потом достигнућа, теоријских тумачења и перспектива струке и научне области у којој делују, те, најзад, потреба и виђења носилаца праксе. Стога се може рећи да су стручњаци у најнезавиднијем, а истовремено средишњем положају у наведеном тројном ланцу, па се у току израде номинацијског досијеа непрестано

суочавају са различитим изазовима (Zebec 2013b; 2015: 245; Lajić Mihajlović 2015)“ (преузето од: Ракочевић и Ранисављевић 2019: 27). У контексту различитих политика које у пракси обликују значење једног елемента културног наслеђа, у овом случају *кола*, може се рећи да ангажовање стручњака у номинацијском процесу подразумева коришћење ресурса политике знања у сврси остварења амбиција културне политике једне земље.

Евидентну популарност Унеско стратегија на ширем простору некадашње Југославије, у последњих десет година, треба разумети у контексту процеса (ре)дефинисања националних идентитета на овом простору, започетог у последњој деценији 20. века.⁶⁶ Република Србија је ратификовала Конвенцију 2010. године.⁶⁷ Имплементирање Конвенције у пракси спроводи се преко Центра за нематеријално културно наслеђе Србије, при Етнографском музеју у Београду, основаног две године касније. Основни задатак овог Центра јесте попуњавање Националног регистра нематеријалног културног наслеђа Србије, у сарадњи са мрежом локалних координатора распрострањеној на ширем простору земље. У Национални регистар до данас је уписано 37 елемената, међу којима и осам музичких и три плесна облика

⁶⁶ Званични процеси очувања нематеријалног културног наслеђа првобитно су имплементирани у Хрватској (која је од 2009. године на различите листе Унеска уписала петнаест елемената) и Македонији (са три прихваћене номинације) (видети: <https://ich.unesco.org/en/lists>), а потом и у Србији. У Србији су до сада на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа Унеска уписана три елемента: „Слава – прослављање породичног свеца заштитника“ (2015), „Коло, традиционална народна игра“ (2017) и „Певање уз гусле“ (2018). Досадашња критичка размена у оквиру теоријских и апликативних експликација феномена очувања нематеријалног културног наслеђа, у региону, подразумева управо учешће представника хуманистичких наука из наведених држава (Србија: Žikić 2011; Нематеријално културно наслеђе 2011; Popadić 2014; Gavrilović, Đorđević 2016: 989–990; Lajić Mihajlović 2015, Ракочевић и Ранисављевић 2019; Хрватска: Ceribašić 2009; Zebec 2012: 163; 2013a; 2013b; Македонија: Opetcheska Tatarcheska 2012: 165–176; Opetcheska Tatarčevska 2015: 325–329; Stojkova Serafimovska, Wilson et al. 2016: 2–24).

⁶⁷ Примена Конвенције у Србији подразумева недоследну употребу термина „очувања“ и „одрживости“ и њихово релативно поистовећивање са термином „заштита“ (Gavrilović, Đorđević 2016: 989–1004, према Ракочевић и Ранисављевић: 30). Док појам „заштите“ подразумева формализовање одређеног елемента културног наслеђа у правним оквирима (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 62; Bendix 2009: 254; Ceribašić 2009: 124–128), појмом „одрживост“ се акцентују аспекти процесуалности и континуалности одређене културне праксе и њеног опстанка у будућности (Ракочевић и Ранисављевић 2019: 30). Појам „очување“, према Твртку Зебецу, подразумева јавно истицање одређене културне праксе и стварање системских услова за њено несметано преношење (Zebec 2013a: 324). Важно је истаћи да у науци постоје опречни ставови у вези са овим тумачењем. Тако Барбара Киршенблат Гимблет поставља питање оправданости употребе концепта очувања у случају виталних културних пракси. (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 56, према Ракочевић и Ранисављевић 2019: 31). На примеру *кола*, пак, тумачење Зебеца се потврђује, где је упис овог елемента на Унескову листу несумњиво допринео својеврсној „институционализацији“. У сврси подизања свести заједнице о значају *кола* у контексту Унеска, различити правни субјекти у култури покренули су читав низ пројеката, стварајући на тај начин својеврсну мрежу активности, са фокусом на *колу*. Другим речима, популарност и општа заступљеност једног културног елемента у пракси не значи *a priori* и његову одрживост, а управо процеси очувања имају за циљ постизање континуитета његовог трајања.

појавности.⁶⁸ Ратификовање Конвенције из 2010. године подразумева ангажованост Републике Србије у оквиру Регионалног центра за очување нематеријалног културног наслеђа југоисточне Европе, под покровитељством Унеска. Сви номинацијски процеси покренути у Србији теку у координацији са наведеним Регионалним центром, на сличан начин као што мрежа локалних координатора сарађује са Центром за нематеријално културно наслеђе Србије. Овако уређен хијерархијски систем функционисања имплицира контролисање националних културних стратегија појединачних држава потписница Конвенције, чиме се културна политика ставља у функцију виших макро-регионалних политика.

У изради номинацијског досијеа „Коло, традиционална народна игра“ учествовала су три „компетентна тела“, и то: Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло“ и Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС). Оваква синергија представника јавних образовних институција, установа културе и струковних удружења имплицира стварање својеврсног културног „фронта“ на националном нивоу у циљу остварења виталних државних интереса. Израда наведеног досијеа фундаментално је заснована на етнокореолошким интерпретацијама појма „коло“. Другим речима, сам назив плеса који је фокусиран номинацијом („коло“), није било могуће директно преузети из емске терминологије. Наиме, иако *коло* у актуелној пракси у Србији подразумева конкретан плес, овај термин подједнако остварује значење и плесно-кинетичке формације. Етнокореолошки појам „коло у три“ није било могуће употребити за назив културног елемента, с обзиром на то да је актуелној плесној пракси овај појам непознат. Из наведених разлога, *коло* је у номинацијском досијеу „*Коло: традиционална народна игра у Србији*“, у појмовном смислу, изједначено са жанром *Коло у три*. На овај начин створени су услови за успостављање дијахронијске равни неопходне за културно-историјско утемељење ове групе плесова, док је термин „коло“, на нивоу номинацијског досијеа, остварио двоструко значење, и то кровног термина за читаву групу плесова истог плесног жанра и, истовремено, партикуларног плеса који живи у пракси. Поред термина „народна игра“, који је употребљен као актуелан емски термин, *колу* је у називу досијеа припојена и одредница „традиционална“, а у циљу исказивања везе између прошлости и

⁶⁸ У питању су следећи елементи: „певање уз гусле“, „грокталица“, „певање из вика“, „коло у три, коло у шест“, „руменка“, „свирање на гајдама“, „фрулашка пракса“, „свирање на кавалу“, „ојкача“, „врањска градска песма“ и „мало коло“ (<http://nkns.rs/cyr/elementi-nkns>).

садашњости која остварује ефекат на уобличавање културних токова (Williams 1977: 114–115, према Ракочевећ и Ранисављевић 2019: 33).

Из аспекта кључних методолошких поставки ове дисертације, на плану кинетичке формалне анализе, важно је напоменути да је основни критеријум за сврставање различитих плесова у једну групу, са кровним називом – „коло“, примарно засновано на концепту (заједничког) кинетичког формалног типа, иако овај податак у номинацијском досијеу није експлицитно наведено. Тек у односу на постављен кинетички критеријум, даље су тумачене музичке, а затим и семантичке карактеристике *кола*. На овај начин постало је јасно да „номинација не обухвата све плесове који се изводе у кружној формацији ланчано повезаних извођача, која се такође именује генеративним термином „коло“, него, како је већ истакнуто, самосвојни плесни жанр који подразумева специфичан образац покрета (корака и покрета колена) и метроритмички профил његове мелодијске компоненте“ (Ракочевећ и Ранисављевић 2019: 34). Дефиниција *кола* као културног елемента директно потврђује претходно тумачење: „*Коло* је традиционална, колективна народна игра ланчано повезаних играча који се најчешће крећу по кружној линији, држећи се за руке спуштене низ тело. *Коло* се увек изводи уз музичку пратњу, коју играчи прате изводећи различите врсте корака. Основни образац корака се изводи кроз кретање у десно, играње у месту, а потом, кретање у лево и играње у месту, уз континуирано поцупкивање коленима. (...) У току 20. века овом плесном моделу су припајане многобројне мелодије (углавном у 2/4 ритму, тзв. „двојке“), при чему је сам образац корака, вариран на најразличитије начине могао да добија многе локалне називе“ (Досије *Коло*: традиционална народна игра у Србији).

Конкретни аспекти културне политике у номинацијском досијеу заступљени су у табелама под редним бројем 3. Овај део формулара подразумева расветљавање улоге Државе у стварању услова за очување нематеријалног културног наслеђа, са фокусом на формалним законским оквирима и начинима спровођења очувања од стране јавне власти посредством научних, образовних институција и установа културе, односно кроз невладин сектор. Процес номинавања *кола*, у том смислу, заснивао се на повезивању свих инстанци његовог интерпетирања – од института, преко факултета, до установа културе и културно-уметничких друштава, а са идејом представљања синергичног деловања целокупног научно-образовног и културног система Републике Србије. У том смислу, „навођење конкретних мера које су спроведене пре номинавања

кола, односно дефинисање оних које ће бити спроведене у будућности, базирано је на афирмативном истицању делотворности система очувања, са јасном свешћу о томе да циљано и наменско спровођење овог процеса у пракси ипак изостаје“ (Ракочевић и Ранисављевић 2019: 37). На овом месту, културна политика ефектуира двоструко – „ка споља“ и „ка унутра“, јер осим јачања потенцијала номинацијског досијеа – у сврси остварења спољнополитичких циљева на пољу културе – навођење конкретних субјеката, односно инстанци релевантних за очување једног културног елемента представља и својеврсну иницијативу за њихово конкретније ангажовање на овом пољу, након номинације, чиме би се услови које је Држава створила за очување *кола* заиста и искористили. Управо овај део номинације указује на обрнут процес очувања у односу на принципе Конвенције, који подразумевају иницијативу носилаца праксе ка релевантном административном систему (Исто).⁶⁹

Упис *кола* на Унескову листу пропраћен је медијски, као догађај од посебног националног значаја. Поред написа у штампи, многобројне репортаже у

⁶⁹ У наведеном контексту треба разумети појаву различитих пројеката у домену очувања *кола* након уписа овог елемента на Унескову листу. Ослањајући се на улогу компетентног тела у процесу номинације и стечено искуство, у том смислу, Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС) је 2018. године покренуо пројекат под називом „Очување, преношење знања и презентација *кола* као елемента уписаног на Репрезентативну листу НКН човечанства“. У циљу креирања модела очувања, у овом пројекту су умрежене различите релевантне инстанце, које су имале своју улогу и у провесу номинације, и то: ЦИОТИС, Центар за нематеријално културно наслеђе Србије, при Етнографском музеју у Београду, Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло“, установе културе и културно-уметничка друштва са ширег простора Србије. Осим умрежавања различитих правних субјеката, овај пројекат репозиционира и појединце у процесу очувања, па тако едукативне плесне радионице воде образовани извођачи традиционалног плеса, а стручна предавања о значају процедура Унеска реализују представници Центра за нематеријално културно наслеђе Србије. Представници Установа културе и културно-уметничких друштава имају улогу техничке подршке у процесу едукације. До данас су реализовани едукативни програми у следећим местима: Београд, Бор, Шид, Бачка Паланка, Грачаница, Крагујевац, Горњи Милановац, Краљево, Мионица, Лесковац, Вучје и Банатски Идвор, а окупили су преко 2500 деце основношколског и средњошколског узраста и око 50 запослених у установама културе и културно-уметничким друштвима. Посебну интенцију, у последње две године, представља похађање едукативних програма од стране деце која нису чланови културно-уметничких друштава, као и просветних радника. Као формални заступник правних субјеката у Народној игри у аматеризму, Савез културно-уметничких друштава Србије (СКУДС) је 2018. године покренуо пројекат под називом Светски дан српског кола. Овај пројекат, иницијално замишљен као конкуритивни део „Фестивала златних ансамбала“ са фокусом на извођењу *кола*, у организацији истог носиоца, у међувремену је прерастао у фестивал кореографских минијатура. На овај начин, СКУДС у контексту кореографисаног фолклора измешта плес коло из домена очувања нематеријалног културног наслеђа у домен савременог стваралаштва, чиме се уклапа у актуелне тенденције Уметничке игре у Србији. Пројекат ЦТКУ „Коста Абрашевић“ из Бачке Паланке под називом „Очување *кола* као репрезентативног елемента НКН у мултиетничкој средини“, реализован 2020. године, окупио је припаднике различитих етничких заједница у оквиру едукативних програма посвећених *колу*. Поред Срба, радионице су похађали Хрвати, Русини, Словаци и Роми, што указује на имплементацију базичних постулата Унеска у пракси.

информативним програмима радио-телевизија са националном фреквенцијом, као и специјализоване емисије у продукцији Радио-телевизије Србије („Нематеријална културна баштина Србије”, „Око”, „Студио знања”, „Квадратура круга”) настале у периоду непосредно након уписа, имплицирају циљеве културне политике у Србији, који се свде на дефинисање српског националног идентитета. У том смислу, потребно је имати на уму да се са „...процесима имплементације Конвенције, у вези са сваким обликом нематеријалног културног наслеђа, па и плесног, неизбежно покрећу питања његове неминовне идеологизације и 'херитизације' (Bendix 2009: 254), реконтекстуализације (Opetčeska Tatarčevska 2015: 325), као и комодификације и артификације (Kirhsenblatt-Gimblett 2004: 58)“ (Ракочевић и Ранисављевић 2019: 39, 40). Улога научно-истраживачких радника едукованих у области хуманистичких наука – попут етнокореологије, етномузикологије, етнологије и антропологије – у ери очувања нематеријалног културног наслеђа је модификована. Нова, стечена улога тзв. стручњака у култури подразумева латентно инволвирање научних дисциплина у спровођење културних политика, које су одређене ширим друштвено-политичким околностима. У таквој атмосфери, сваки културни елемент има значење потенцијалног средства за остварење националних циљева у пољу културе, а улога стручњака своди се на процену потенцијала у складу са знањима о културном елементу. У том смислу, номинавање *кола* за упис на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства утемељено је у етнокореолошком знању о плесном жанру *Коло у три* и његовој кинетичкој форми, које се испоставило фундаменталним за остварење постављеног циља културне политике Републике Србије у датом тренутку.

4.3. *Коло* и општи аспекти националног и етничког идентитета

Појаву *кола* у улози националног и/или етничког симбола у актуелној пракси потребно је разумети у светлу процеса (ре)дефинисања српског колективног идентитета. Аластер Вилијамс (Alastair Williams) интерпретира све групне идентитете као социјалне конструкције, са музиком (у овом случају плесом) као њиховим интегралним делом. (Williams 2001: 76-97). Оваквим приступом у музикологији, етномузикологији и студијама популарне музике, према речима Биљане Миловановић, превазилази се јаз између традиционалне музиколошке анализе и онога како људи чују

и разумеју одређену музику и шта им она значи у различитим чиновима идентификација и категоризација (Миловановић 2007: 124).

У контексту формирања колективних идентитета, уопште, посебно релевантним испостављају се спреге између музике/плеса и културе. Према Патрику Вилијамсу (Patrick Williams), музика (у овом случају плес) представља производ одређене супкултуре, али и узрок њеног настанка и формирања (Williams 2006: 174). На сличан начин, Лоран Обер (Logan Ober) истиче да музика у великој мери утиче на обликовање култура и идентитета (Ober 2007: 9). У складу са представљеним тумачењима, Марија Ристивојевић констатује да је музика активни чинилац у конструисању културе, друштва и етничког идентитета, те да она „...није универзални концепт у смислу да све културе њиме означавају исту ствар, већ пре друштвени и културни конструкт који у различитим контекстима добија различита значења“ (Ристивојевић 2009: 119). Наведена констатација има своју потврду у односу између практиковања *кола* у Србији и у српској дијаспори. Наиме, док у Србији овај плес изводе све етничке заједнице подједнако, имплицирајући на тај начин његову националну вредност као „плеса из Србије“, српска заједница у дијаспори примарно третира овај плес као сопствени етнички симбол. Бавећи се аспектима идентитета српских исељеника у Бечу, Милош Рашић констатује значајно место *кола*, као „живућег“ партиципарног плеса, према класификацији Андреја Нахачевског (Nahachewsky 2012: 24, 1), у тамошњој плесној пракси (Рашић 2020: 138, 139). Популарност овог плеса у контексту изражавања етничког идентитета кроз плес Рашић објашњава у односу на интерпретације Карл-Улрик Шјерупа (Carl-Ulrik Schierup) и Александре Алунд (Aleksandra Alund), који, бавећи се извођењем традиционалних плесова међу југословенским мигрантима у Данској, закључују да извођење традиционалних плесова на забавама исељеника имплицира процес развијања етничке свести (Schierup and Alund 1986, 200, према Рашић 2020: 138), те да они учествовањем у овим плесним догађајима демонстрирају своју приврженост заједничком идентитету и чланству датој групи (Schierup and Alund 1986, 205, према Рашић 2020: 138).

У вези са претходно представљеним теоријским тумачењима релацијских односа између музике/плеса и идентитета важно је напоменути да су у домаћој етномузикологији, али и етнокореологији увелико присутна остварења која семантици традиционалне музике и плеса приступају на сличан начин (Zakić 2009, Rakočević 2011, Ранковић 2013, Лајић Михајловић 2014, Nenić 2019 и др.). Питање идентитета, у

најширем смислу, подразумева умреженост појединца, друштва и културе у најразличитијим процесима његовог обликовања. Као и појам културе, тако и појам идентитета у модерно доба редигован на начин да се процесуалност сматра његовом иманентном карактеристиком, која као таква подразумева амбивалентност, хетерогеност, мултиплицитет, отвореност перспектива и др. (Golubović 1999: 2). У складу са тзв. конструктивистичком теоријом, идентитети су почели да се третирају као променљива и динамична категорија (Prelić, 2008: 26), а субјективитет као конструкција (Golubović 1999: 4), па се и сам концепт етничке групе модификовао на начин да може означавати и заједницу која се није развила до степена нације или народа (Nedeljković 2007: 16). Према Марији Ристивојевић, етнички идентитети су инструментализовани конструисани концепти (Ристивојевић 2009: 121), те у том смислу и повезивање одређене музике (у овом случају плеса) са етничким идентитетом може постати моћно идеолошко оруђе (Исто: 128). Према Вилијамсу, важну улогу у ширењу одређеног музичког обрасца, као конститутивног елемента одређене културе, имају медији (Williams 2006: 23), који му дају легитимитет.

Планиране и спроведене мере културне политике у појединим земљама су у релативно блиској прошлости директно допринеле конструисању националних идентитета, делујући пре свега на програмске шеме у медијима, у виду цензуре „непожељних“ садржаја и фаворизовањем производа локалне музичке индустрије (Connel, John and Gibson, Chris 2002: 2). Допринос музике/плеса конституисању етничког идентитета подразумева да се одређен културни елемент од стране публике препознаје као „сопствена традиција“, чему посебно доприносе медији (Ристивојевић 2009: 127). У овом контексту треба разумети и поменути заступљеност *кола*, као елемента нематеријалног културног наслеђа, у медијима – након његовог уписа на Унескову листу. Велика пропраћеност и јавна промоција овог догађаја несумњиво су допринели јачању колективне свести међу Србима о *колу* као, послужимо се синтагмом Марије Ристивојевић – елементу „сопствене традиције“. Тако је за припаднике српског народа у дијаспори – без обзира на њихово порекло у Србији, региону, или, у случају млађих генерација, у иностранству – *коло* постало симболом државе Србије, тачније симболом „замишљене отаџбине“, у складу са концептом тзв. имагинарне географије.

Према Чоловићу, „... представа о целини националног колектива је динамична, то је представа о његовом рађању, страдању и цепању, о регенерацији, ослобађању или препороду, то јест о расту и експанзији нације. И због тога границе с етносом

поистовећене државе остају поприлично неодређене, растегљиве. Једина њихова константа је у томе што су оне само једном у прошлости биле на свом месту, док су за нас, у наше време, увек негде на туђој територији“ (Џоловић 2014: 41). Префикс „замишљена“ („отаџбина“) преузет је из синтагме „замишљена домовина“ Милоша Рашића и апострофира „простор који они (исељеници у дијаспори) конструишу не посредством личног искуства, већ помоћу сећања и прича својих предака који су у тој домовини само рођени или су евентуално провели краћи део живота у њој“ (Рашић 2020: 201). Термин „отаџбина“ употребљен је у односу на теоријску поставку Ан-Мари Лошонци (Anne-Marie Losonczy и Андреаса Земплеменија (Andreas Zempleni), а означава апстрактни простор који се не подударе са границама државе, или нације у односу на коју се његово семантичко значење формира (према Џоловић 2014: 41). У конкретном смислу, Срби у расејању поистовећују се са *колом* на идентичан начин – без обзира на културни простор са којег потичу, а који свакако не подразумева искључиво административни простор Републике Србије.

Појаву поистовећивања Државе са доминантним народом који живи у њој треба разумети као интегрални део процеса транзиције Србије од грађанске ка националној држави. Према Џону Конелу (John Connel) и Крису Гибсону (Chris Gibson) државанација је „замишљена заједница“ која постоји је одређеном географском простору на којем се деловањем националних институција генерише осећај јединства (Connel and Gibson 2002: 1). Ради учвршћивања осећаја јединства унутар постављених граница и пружања подршке логици засебног постојања у односу на суседне територијалне јединице, посебно се користе и различита културна средства, међу којима и музика (Исто: 2), у овом случају – плес.⁷⁰

Инструментализација *кола* у процесу (ре)дефинисања српског националног идентитета потврђује теоретско полазиште Мартина Стоукса (Martin Stokes) да се музика, у овом случају плес, дешава у друштву, али се и друштво може дешавати у музици (Stokes 1994: 2), односно плесу. Аналогно идеји Џорџине Борн (Georgina Born) и Дејвида Хесмондхала (David Hesmondhalgh) да се музика рефлектује на социјалне односе и остварује формативну друштвену улогу, плес се подједнако може сматрати

⁷⁰ Еклатантни примери овакве праксе у прошлости, када је музика у питању, могу се пронаћи у класичној музици 18. века, у периоду спровођења индустријске револуције, када модерна држава-нација добија свој облик (Исто).

медијумом „...замишљања и конструисања, преговарања, мобилисања, одржавања, снажења или, пак, разградње и деконструисања друштвених група и линија њиховог разграничења“ (Born, Hesmondhalgh 2000: 1-58, према Миловановић 127). У складу са конструктивистичким становиштем у науци, које негира постојање друштвено-историјских континуитета подразумевајући да су идентитети искључиво ситуационо условљени (Милановић 2007: 126), може се рећи да *коло* у актуелној пракси остварује формативну друштвену функционалност не рефлектујући се на претходну реалност, те да је његово хибридно (национално и етничко) значење ситуационо условљено, у светлу деловања културне политике.

Питање националног/етничког идентитета подразумева аналитичко оперисање са две основне аналитичке категорије – „сопством“ и „другошћу“. Наведене категорије појмовно су дефинисане у оквиру компаративне имагологије. Према Зорану Консантиновићу, крајња инстанца у односу између „сопства“ и „другости“ јесте тзв. себисвојственост, која подразумева егоистично истицање „сопства“ и изразиту потребу да се влада над другачијим (Константиновић 2006: 14). Мапирање етничког идентитета, кроз однос „сопства“ и „другости“, подразумева утврђивање граница међу наведеним ентитетима. Разматрајући историју теоријског проблематизовања наведених граница као таквих, Биљана Милановић закључује да се границе између „сопства“ и „другости“ доминантно дефинишу у домену „симболичке географије“, путем тзв. менталне картографије (Милановић 2007: 129). Према њој, поимање „сопства“ и „другости“, као категорија које нужно подразумевају процесе групног укључивања и искључивања којима се дефинишу границе између ових ентитета, засновано је заправо на „представама“ о идентитетима и просторима (Исто). Ове представе настају као резултат тзв. менталног мапирања, које је углавном засновано на стереотипима и предрасудама, па се тако и наративним праксама најчешће некритички даје статус „саме ствари“ (стварности) (Исто).

Према Борновој и Хесмонхалу, постоје „четири врсте замишљене идентификације или дискурзивне субјективизације кроз музику, њене посебне артикулације и ефекте“ (Born, Hesmondhalgh 2000: 36, према Милановић 2007: 131, 132). Примењујући ову теоријску поставку на плес, односно *коло*, са циљем диференцирања различитих типова „плесног представљања идентитета“, могуће је извести следеће тезе: 1. извођење *кола* омогућава „замишљену идентификацију“ која постоји у колективној и индивидуалној фантазији и неприметно утиче на

(ре)маркирање граница „сопства“ и „другости“; 2. као „плесни имагинаријум“⁷¹, извођење *кола* реконструише границе између етничких категорија које, поред српског живља, такође практикују овај плес у Србији; 3. из аспекта мањинских заједница, извођење *кола* у актуелној пракси подразумева његово поимање као националног плеса Републике Србије, чиме се посредно остварује својеврстан репресивни ефекат.⁷² У светлу изведених теза, може се закључити да процеси Унеска, у случају *кола*, имплицирају поменуто транзитирање Републике Србије од актуелне, Уставом дефинисане, грађанске државе, ка националној држави.

Кључно за разумевање *кола*, у контексту испољавања етничког идентитета кроз његово извођење, јесте разумевање етничког идентитета као релативне категорије, која је, како је већ речено, ситуационо условљена. О релативности етничког идентитета говори и Томас Хилан Ериксен (Thomas Hylland Eriksen), истичући да чак и у типично мултиетничким друштвима, у којима су културне разлике присутне у свим областима живота, постоји мноштво ситуација у којима етничка припадност није релевантна (Eriksen 2004: 59). У том смислу, *коло* у различитим ситуацијама може остваривати израженије, или мање изражено значење етничког симбола. У урбаним срединама у Србији, у којима су етничке разлике – уколико постоје – релативизоване захваљујући суживоту појединаца различите етничке припадности, овај плес не остварује подједнако снажно значење „етничког“, као што је то, на пример, случај у српској дијаспори.⁷³ „Другим речима, појединац може имати више статуса и више могућих идентитета, и само од ситуације зависи када ће и како баш етнички идентитет постати релевантнији од других“ (Исто: 60). Управо на овај начин, припадници мањинских етничких група у Србији, како је речено, изводе *коло* заједно са Србима у свакодневним приликама, дајући допринос друштвеној заједници у датом тренутку, док у кругу своје заједнице углавном негују сопствену традицију и своје – послужимо се појмовном терминологијом Андреја Нахачевског – „етничке плесове“ (Nahachewsky

⁷¹ Аналогно појму „музички имагинаријум“, према Борновој и Хесмондхалу (Born, Hesmondhalgh 2000: 36).

⁷² Четврта врста идентификације, као врста дискурзивне и практичне рефлексивности око музике (у овом случају плеса), према Борновој и Хесмондхалу, интегрисана је у оквиру претходних врста (Исто: 37-38). Ова врста подразумева да се музичка/плесна представљања друштвено-културног идентитета (у овом случају националног), реинтерпретирају у променљивој друштвеној-социјалној, односно националној структури (Исто).

⁷³ Слично овоме, Ериксен наводи пример скандинавског идентитета, који се најизразитије испољава приликом сусрета Скандинаваца у дијаспори са неким ко долази из Скандинавије; у већини других ситуација, пак, тај идентитет се не активира и није релевантан (Исто: 59-60).

2016). Према Ериксену, културне разлике настале на простору СФРЈ, између етничких заједница, односно новонасталих нација, у ширем смислу представљају последицу успостављених граница, а не њихов узрок (Eriksen 2004: 74). Са настанком нових држава и нација, деведесетих година 20. века, започет је процес њиховог културног диференцирања, услед чега је, напослетку, *коло* стекло значење српског националног плеса, озваничено уписом овог елемента на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства 2017. године.

ЗАКЉУЧАК

Синтетичко сагледавање кинетичких и музичких карактеристика *кола* у контекстуалној равни, спроведено у оквиру ове дисертације, подразумевало је редиговање одређених методолошких приступа у етнокорееологији и етномузикологији, уз концептуализовање посебних теоријских поставки. Тумачење развоја и деградације плесног жанра *Коло у три* на бази кинетичке формалне анализе испоставило се фундаменталним за разумевање семантике *кола* као партикуларног плеса. Појмовна терминологија кинетичке формалне анализе установљена је пирамидално, тако да се на њеном врху налази *кинетички формални тип*, испод којег следе *структурни модел* и *композициони модел*, затим фразе и фразни сегменти, и, напослетку, синтагматске групе и кинетички мотиви. Дефинисањем представљених нивоа формалног обликовања створени су услови за егзактно интерпретирање кинетичке форме као примарног означитеља плесног жанра *Коло у три* у дијахронијској перспективи. Утврђивањем структурних модела овог формалног типа омогућено је уодношавање *кола*, као партикуларног плеса, са другим представницима жанра на формалном нивоу. У том смислу, констатовано је да *коло* дели структурни модел (1,3+1,3) са великим бројем плесова, који се уједно испоставља и најзаступљенијим структурним моделом кинетичког формалног типа *Коло у три*.

Сепаратна кинетичка и музичка анализа спроведене су на парадигматском нивоу. За потребе аналитичког поступка, етнокорееолошка појмовна терминологија којом се кораци и гесте дефинишу као основни видови кинетичког испољавања у плесу теоријски је реконструисана. Наведени покрети диференцирани су према функцији коју остварују у процесу изградње кинетичког тока, и то као: структурално-градивни и орнаментални покрети. Структурално-градивни покрети концептуализовани су као јединствен (недељив) облик појавности, без обзира на то да ли се реализују у виду корака, или гести, а представљени су као пандан тоновима „мелодијског костура“. У односу на њих, орнаментални покрети су постављени аналогно мелодијским орнаментима. С тим у вези, констатовано је да орнаментални покрети, у случају просечних извођења *кола*, настају као последица својеврсног кинетичког афектирања, манифестујући се у виду неконтролисаних и неартикулисаних покрета. Појам плесно-кинетичке формације, уведен за потребе ове дисертације, обухватио је интегралне кинетичке формацијске параметре, и то: геометријски облик, број учесника у колу и

начине њиховог повезивања, као и путање кретања и генерацијску и родну припадност плесача. Овако структурисан систем организације кинетичког извођачког кадра у простору створио је услове за спровођење анализе на сваком појединачном нивоу формацијског обликовања. Геометријски облик полукруга, утврђен као доминантан облик појавности, тумачен је у контексту традиционалног плесног наслеђа централне Србије. Иманентно неодређен број плесача у плесно-кинетичкој формацији, као индикатор високог степена партиципативности друштвене заједнице, интерпретиран је у контексту социјалне функционалности фокусираног плеса. Начин отелотворења путање кретања у току извођења *кола*, као и дводелна метричка организација (2/4), тумачени су у контексту његове жанровске припадности *Колу у три*.

На „посебном нивоу“ парадигматске анализе констатоване су три доминантне почетне позиције тела приликом извођења *кола*, уз напомену да се почетак кинетичке теме, као претпостављени макроформални маркер, у конкретним плесним реализацијама врло често релативизује услед мимоилажења кинетичке и музичке теме. Разматрање врста и дужина структурално-градивних покрета, са диференцирањем мушког и женског кинетичког фундуса, продуковало је закључак о подједнакој сведености употребних покрета ове врсте, која се огледа у њиховој релативно истоветној употреби у склопу основних кинетичких мотива. Као најзаступљенији мотив у пракси издвојен је „трокорак“, док су „преплет“ и „варалица-преплет“, као препознатљиви мотиви *Кола у три*, представљени као индикатори вештих извођења. Поред наведених мотива, у кинетичким реализацијама женске популације млађе и средње старосне доби констатована је честа употреба „поскока одозго“, као последица коришћења карактеристичне обуће (са високим потпетицама). Константно варирање кинетичког садржаја у виду релативних мотивских измена, које се остварују на нивоу дужине покрета, положаја стопала, начина ступања на тло итд., окарактерисано је као фактор виталности кинетичког тока *кола*, без последица остварених на нивоу микроформалног обликовања. Метроритам структурално-градивних покрета фокусиран је као један од кључних интегралних параметара кинетичког тока. Поред типичног изохроног четвртинског низања корака и структурално-градивних гести, као подједнако доминантан начин њиховог метроритмичког процесуирања издвојен је образац који се заснива на понављању ритмичке фигуре обрнуте триоле, и то у медијалним фразним сегментима, или доследно на нивоу целе осмотактне кинетичке теме. Утврђени инваријантни метроритмички обрасци тумачени су у односу на родно и

генерацијски условљене основне кинетичке фондусе. Вертикална телесна пулсација, као иманентно кинетичко својство *кола*, апстрахована је кроз графичке приказе метроритмичког процесуирања покрета колена и тзв. поцупкивања. Хетерогеност метроритмичких образаца наведених покрета окарактерисана је као индикатор виталности кинетичког тока овог плеса. Када су у питању хоризонтални телесни помераји, као препознатљив кинетички манир издвојено је тзв. отварање стопала „старије“ „слободне ноге“ у супротном смеру од ноге која носи тежиште тела (под углом од сса 30 до 45%). Услед функционалног диференцирања покрета као структурално-градивних и орнаменталних облика појавности, кинетичким изражајним средствима су, поред темпа, агогике, артикулације и динамике, додати кинетички орнаменти, аналогно систему музичких изражајних средстава. Поред јасног одређења опсега брзине извођења – од 125 до 165 четвртинска откуцаја у минути, кључна заједничка спрега кинетичке и музичке парадигме *кола*, утврђена на основу анализе оригиналних аудио снимака најпопуларнијих музичких облика овог плеса у пракси, јесте темпо *Allegro*. Препознатљива *legato* артикулација кинетичке компоненте овог плеса интерпретирана је у односу на поменути концепт вертикалне пулсације, бивајући представљена као предиспозиција за остварење осећаја „заједништва и припадања“ извођача, тактилним путем. *Mezzo forte* је установљен као доминантан динамички облик појавности, уз напомену да кинетичка динамика није условљена начином метроритмичког процесуирања структурално-градивних покрета. Ретка употреба орнаменталних покрета, који се остварују у виду неартикулисаног „бацања“ ногу у различитим смеровима, њихања кукова и/или њихања руку, наизменичног померања главе лево-десно и др., тумачена је у светлу иманентне уједначености кинетичких реализација у оквиру једне плесно-кинетичке формације, на артикулационом и динамичком нивоу превасходно.

Парадигматске карактеристике музичке компоненте *кола* дефинисане су на основу анализе оригиналних снимака најпопуларнијих инструменталних нумера у актуелној пракси, насталих у периоду од шездесетих година 20. века до данас. У оквиру конкретних плесних реализација, наведене нумере најчешће се позиционирају на главним пунктовима плесног тока (на почетку, у средини и на крају), уз мање позната *кола* у медијалном делу, мада је честа и појава свођења целокупног музичког репертоара једног плесног извођења искључиво на најпопуларније нумере. Својеврстан отклон од ове – унифициране праксе представља појава тзв. хибридних сплетова,

којима се популарни музички састави издвајају из окружења, креирајући посредством музике за *коло* сопствени идентитет. Доминантан инструмент, уједно и фундаменталан за обликовање музичке естетике у плесном медију, свакако је хармоника, на којој је снимљен највећи број селектованих најпопуларнијих кола, док су утицаји ромских музичара на обликовање поменути музичке естетике остварени посредством виолине. Критеријум тоналности, по којем се инструменталне нумере диференцирају у пракси, испоставио се корисним и за њихово етско разврставање, па су оне подељене на дурска, молска и тзв. мол-дурска кола. Без обзира на различитост тоналних основа, текстуалне карактеристике ових нумера анализирани су сумарно, у светлу подједнаке – плесне функционалности коју остварују. Доминантност малих форми (тродела и четвородела) међу селектованим нумерама указује на формалну једноставност као кључни фактор опстанка музике *кола* у пракси. Макроформални план регулисан је употребом универзалних принципа формалног обликовања – архитектонског и еволутивног, који, у оба случаја, подразумевају музичку форму као систем функционално условљених делова. Препознатљива карактеристика кола – плесне намене јесте бинарно груписање тема, које се везује за (доминантан) архитектонски принцип изградње музичког тока. У конкретном смислу, наведена тематска груписања подразумевају униформне начине извођења друге теме из тематског материјала прве. Маркантна појава самосвојних тематских целина, које се заснивају на контрастном материјалу, у ритмичком (тонови дужег трајања) и артикулационом смислу (*legato* извођење) везује се за најстарије примере међу селектованим нумерама. Ова чињеница указује на промену стваралачке парадигме музике кола, од првобитне уметничке до преваходно функционално (плесно) условљене. Посебна пажња у оквиру макроформалне анализе посвећена је аспектима тоналности у контексту макроформалног обликовања, кључним за остварење формалне конзистентности на нивоу плесног Тотуса. Захваљујући формалној целовитости појединачних нумера, оне се у пракси по правилу реинтерпретирају целовито, везујући се у форму сплета. Уводи, прелази и кодете представљени су као музички симболи *кола*, који у случају конкретних плесних реализација остварују својеврсну сигналну функцију. На микроформалном нивоу констатована је доминација шеснаестотактних тематских целина, које се, по правилу, свде на доследно понављање осмотактних реченица. Тзв. велика реченица, као доминантна музичка мисао, по правилу се реализује дистрибуирањем музичког материјала у склопу двотактних, или четворотактних

метричко-формалних јединица. Наведене јединице стоје у бинарном односу који се отелотворује кроз метрички однос „вишег реда“, у којем парне целине према непарним стоје као „тежа“ доб према „лакшој“. Детаљно разматрање конкретних начина тематског излагања допринело је расветљавању природе виталности музичке компоненте *кола*, која се огледа у различитим начинима рада са мотивским садржајем у оквиру двотактних и четворотактних метричко-формалних јединица. Начини метроритмичког процесуирања мелодијских деоница на парадигматском нивоу интерпретирани су у светлу њихове плесне функционалности. У том смислу, доминација осминске ритмичке јединице доведена је у везу са иманентном моторичношћу ове музике, док су друге ритмичке јединице (краћег и дужег трајања) тумачене као конструктивни елементи у процесу динамизације музичког тока. Тонске структуре, утемељене у „класичном“ тоналном систему, издвојене су из тоналних сфера у којима се реализују. Као типична тонска структура *кола* плесне намене издвојен је дијатонски тонски низ тоничне тоналне сфере, заснован на уском амбитусу – тоника/хипотоника-шести ступањ. Тонска структура тзв. доминантне тоналне сфере, која захваљујући доминантној основи поседује посебан кинетички потенцијал, представљена је као транспонован тонски низ тоничне сфере, док је субдоминантна сфера констатована као реткост у стваралачкој пракси. Тумачећи тоналне основе на представљен начин расветљени су фактори остварења широког мелодијског амбитуса у случају конкретних плесних реализација, који на нивоу Тотуса представља последицу комбиновања наведених тоналних сфера у различитим тоналитетима. Слично параметру метроритмичког процесуирања, секундно мелодијско кретање означено је као фундаменталан фактор остварења кинетичког импулса ове плесне музике. Појава осталих интервала – у распону од терце до октаве – интерпретирана је у светлу њихове функционалности, коју остварују у процесу обликовања мелодијског тока. Доминантно позиционирање акордских тонова тоничне и доминантне функције на почетку појединачних мотива у мелодијском току издвојено је као једна од основних парадигматских мелодијских карактеристика *кола* плесне намене. На нивоу мелодијско-сазвучних карактеристика констатована је узрочно-последична веза између иманентне масовности кинетичких реализација и доследне употребе терце хомофоније, захваљујући којој се звучна слика реализује као, аналогно, „масивна“. Основне парадигматске особености изражајних средстава – фиксност темпа (*Allegro*), уједначеност артикулације (*portato*) и динамике (*forte*), као и доминантност

полустепеног пралтрилера у фундусу употребних орнамената, директно су тумачени у контексту плесне функционалности. У циљу потпунијег разумевања виталности музичког тока спроведена је обухватна анализа орнаменталних облика појавности – појединачних врста орнамената, места њихове реализације, као и начина њиховог комбиновања у мелодијском току.

Упоредна анализа кинетичке и музичке компоненте утемељена је у идеји јединственог – плесног тока. Дефинисање парадигматских карактеристика плесног тока *кола* подразумевало је аналогно упоредно сагледавање интегралних параметара кинетичког и музичког процесуирања. На „општем“ нивоу упоредног сагледавања констатована је кључна разлика између кинетичког и музичког медија *кола*. Наиме, док кинетичке реализације нису условљене степеном извођачке вештине, музичка извођења по правилу подразумевају оптимум вештине неопходан за постизање звучне препознатљивости нумера, као основног фактора остварења конзистентног плесног тока. Без обзира на међусобно дељење локативне димензије, физичка фиксност музичког извођачког кадра у односу на иманентну мобилност плесно-кинетичке формације означени су као „традиционално условљена“ појава, која јасно указује на порекло *кола* у традиционалном плесном наслеђу. Популарна појава мобилне музичке формације, заступљена у пракси популарних музичких састава, тумачена је у контексту перформативности, са истицањем репрезентабилног понашања музичара у конкретним плесним ситуацијама. Међусобно дељење темпоралне димензије (дводелна метричка мера – 2/4) утемељено је у идеји јединственог плесног тока, односно синхронизоване кинетичке и музичке реализације.

Структурално-формално јединство образаца покрета и мелоритмичких образаца, као иманента карактеристика плесног тока *кола*, интерпретирано је као манифестација заједничког „плесног мишљења“, која за последицу има визуелно и аудитивно препознавање овог плеса. На „посебном нивоу“ упоредног сагледавања кинетичке и музичке компоненте констатована је синергија која се испољава у виду спајања иманентног кинетичког *legata* и музичког *portata*. Доследно артикулисање плесног садржаја представљено је као фактор релативне уједначености плесног израза на нивоу Тотуса. У светлу поменуте синергије интерпретиран је и доследно избалансиран динамички однос између кинетичког *mezzo forte* и музичког *forte* интензитета. Када је у питању метроритмичко уодношавање кинетичких и музичких реализација констатовано је да метроритмичка процесуирања мелодије и

структурално-градивних покрета међусобно не кореспондирају даље од метричке пулсације. У том смислу, релација између обрасца структурално-градивних покрета и ритмичких музичких деоница, која кључно настаје као последица савијања колена на тезама плесног тока, испоставила се фундаменталном за структурисање плесног тока на микроформалном нивоу. Формална симетричност кинетичког и музичког тока идентификована је као последица поклапања обрасца структурално-градивних покрета и мелодијског обрасца на фразном нивоу, односно паралелног процесуирања четворотактних кинетичких фраза и четворотактних музичких фраза и/или полуфраза. Својеврсна формална несинхронизованост, која се огледа у честом неподударању почетака кинетичких и музичких тема, стварајући утисак њиховог мимоилажења у плесном току, означена је као фактор релативизовања кинетичке теме као осмотактне формалне јединице. Излагање музичког материјала, по правилу, не остварује посебан утицај на кинетичке реализације просечних извођача.

Начини музичког и кинетичког фразирања на парадигматском нивоу разматрани су сепаратно и кореспондентно. У оквиру музичке компоненте констатована је заступљеност фразирања под утицајем тзв. висинског фактора и тзв. нулто фразирање, док је кинетичко фразирање у извођењима фокусираних просечних плесача дефинисано као „нулто“, без изузетка. На основу кореспондентног сагледавања наведених начина фразирања утврђено је да се реализовање кинетичких и музичких фраза одвија међусобно независно, што је уједно представљено као кључни фактор остварења кохерентности плесног тока.

Упоредном анализом на синтагматском нивоу утврђено је да се кореспондентни односи између кинетичког и музичког тока у конкретним плесним реализацијама *кола* остварују искључиво на метричко-формалном нивоу – у смислу синхронизованог извођења четворотактних фраза и/или полуфраза. Анализом конкретних начина кинетичког и музичког фразирања у издвојеним осмотактним узорцима установљено је одсуство међусобне зависности фразних „кулминиса“, што је представљено као импликација суштинске независности кинетичке и музичке реализације *кола*. У циљу потпунијег разумевања виталности плесног тока, по завршетку упоредне анализе идентификоване су тзв. морфолошке доминанте његових интегралних медија. Као кинетичке морфолошке доминанте издвојени су структурни модел кинетичког формалног типа и двочетвртински метар, док је систем музичких морфолошки доминанти детерминисан као комплексан, подразумевајући синхронизовано и одвојено

деловање музичке форме, мелодике и метроритма. У сврси потврде изведених закључака, реферисало се на спроведена експериментална истраживања са партиципирањем аутора, која су потврдила да се једином заједничком плесном морфолошком доминантом *кола* може сматрати двочетвртински метар.

У процесу анализе на синтагматском нивоу детерминисан је посебан плесни квалитет, иманентан кинетичком и музичком медију подједнако, који је у складу са идејом синтетичког сагледавања кинетичких и музичких особености плеса појмовно дефинисан као „плесовалност“. Установљено је да се кинетичка „плесовалност“ отелотворује у синергији метроритмичког процесуирања структурално-градивних покрета, покрета колена и „поцупкивања“, док музичка „плесовалност“ настаје као последица релацијских односа који се формирају између мелодијског метроритмичког процесуирања, артикулације и орнаментике. На основу случајних узорака просечних кинетичких извођења утврђено је да капацитет кинетичког фондуса није узрочно-последично повезан са остварењем „плесовалности“. Другим речима, једноставност структурално-градивних и орнаменталних покрета не представља еквивалент неплесовалном извођењу, нити се разноврсност кинетичког фондуса корака и гести може сматрати предусловом остварења „плесовалности“. Када је у питању музичка „плесовалност“, констатовано је да се у актуелној пракси доминантно остварује оптимум овог плесног квалитета, док је изразита „плесовалност“, својствена појединим популарним саставима, означена као основни фактор њиховог диференцирања у односу на окружење и популарности.

Контекстуална анализа је превасходно заснована на реконструкцији настанка *кола*, са посебним освртом на симболичко значење плесног жанра *Коло у три* у некадашњој пракси. Заступљеност овог жанра на ширем простору Србије представљена је као предиспозиција унифицирања плесног репертоара у другој половини 20. века, оствареног у виду доминације структурног модела 1,3+1,3. На основу реконструисања развоја и деградације жанра у дијахронијској и синхронијској равни закључено је да идеолошко значење *Кола у три* егзистира у пракси у распону од једног века, мењајући своје значење у односу на идеолошке оквире, а задржавајући кинетичку форму као непромењиву вредност. С тим у вези, констатовано је да актуелно национално значење *кола* представља тек један облик појавности идеолошки устројеног значења *Кола у три* у низу, а да се узрочно-последична спрега између

промене значења плеса и промене идеологије најеклатантније потврђује управо у случају *кола* – од некадашњег *народног* до актуелног *српског кола*.

Настанак *кола* је интерпретиран у контексту формирања средње друштвене класе и процеса урбанизације на ширем простору СФРЈ. Дати социо-идеолошки оквири тумачени су као контекстуална предиспозиција креирања новог колективног идентитета, са циљем остварења јединственог, заједничког система друштвених, културних и других вредности. У том смислу, констатовано је да је *коло* послужило као својеврстан инструмент у сврси остварења идеолошких циљева. Афирмација овог плеса као „народног“ (читај: југословенског), на нивоу некадашње доминантне – средње друштвене класе, интерпретирана је у светлу развоја индустрије грамофонских плоча и успостављања мреже локалних радио станица на широј територији тадашње Југославије. У том смислу, истакнуто је да је наведена индустрија прећутно дозвољавана и поспешивана од стране Државе у сврси инструментализације „забаве маса“. У представљеним контекстуалним оквирима, музичка компонента *кола* је интерпретирана као самосвојан инструментални (под)жанр новокомпоноване музике. На тај начин, посредно су створени методолошки услови за тумачење значења *кола* као плесног облика појавности у датим контекстуалним оквирима.

С обзиром на то да је хиперпродукција инструменталних нумера овог плеса представљала кључни фактор његове популарности у другој половини 20. века, у раду су расветљени општи механизми развоја *кола* као инструменталног (под)жанра. У том смислу, на парадигматском нивоу су представљена деловања кључних стваралаца и интерпретатора *кола* од средине 20. века до данас. Као резултат оваквог приступа, у актуелној пракси су детерминисане три музичке парадигме, тумачене као друштвене рефлексије у ширем контексту новог друштвеног поретка – на локалном и, посредно, глобалном нивоу. Реконструкција „урбане“, „руралне“ и, напослетку, „националне“ парадигме од кључног је значаја за обухватно разумевање семантике *кола* у актуелној пракси.

Актуелно симболичко значење овог плеса интерпретирано је на основу опсервирања конкретних плесних ситуација у оквиру свадбеног ритуала, као једног од највиталнијих конструката интерсекционалне мреже идентитета заједнице у овом тренутку. У методолошком смислу, плес је тумачен у односу на његово функционално својство, односно његов ужи референцијални ниво. У датим оквирима, констатована је функционалност *кола* у процесу структурисања свадбеног ритуала, која се изражава у

виду позиционирања овог плеса на главним ритуалним пунктовима. Када је у питању реализација инваријантног плесног текста, обрасци структурално-градивних покрета и мелодијски обрасци означени су као својеврсне фиксне категорије, док су евентуалне промене кинетичког и музичког текста у односу на различите свадбене конституације индиковане као релативне, и то преваходно на нивоу кинетичко-плесне формације (броја извођача и путање кретања). Осим тога, констатовано је да *коло* у конкретним плесним ситуацијама, поред улоге својеврсног маркера свадбене процесуланости, служи и као медиј за репрезентовање ритуалних улога свадбених званичника. Тумачењем функционалног својства овог плеса на основу наведеног партиципативног параметра, утврђено је да структурно тежиште свадбеног ритуала, у семантичком смислу, представља тзв. ритуал венчања, са свим интегралним плесним конституацијама које претходе „ритуалу весеља“ а подразумевају доследно учешће свадбених званичника. С тим у вези, недоследно партиципирање наведених званичника у извођењима *кола* у току „ритуала весеља“ маркирано је као индикатор семантичког преназначења ритуала.

Интерпретирањем *кола* кроз концепт нематеријалног културног наслеђа расветљена је улога културне политике у формирању званичног националног значења овог плеса у актуелној пракси. У том смислу, процеси његове номинације и уписа на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства тумачени су у ширем контексту уодношавања деловања и спровођења културних политика у домену традиционалног плеса, као дела нематеријалног културног наслеђа. У датим оквирима, посредно је потврђена апликативност базичног теоријског приступа ове дисертације – суштински интегрисаног у номинацијски досије „Коло: традиционална народна игра у Србији“ – који се своди на контекстуализовање кинетичке форме у дијахронијској перспективи.

Симболичко значење *кола* теоријски је интерпретирано кроз релацијске односе између плеса и идентитета, са посебним фокусом на њиховој вишезначности. Национални и етнички идентитет третиран су као социјалне конструкције, са плесом као активним чиниоцем у процесу њиховог настанка и обликовања. У том смислу, *коло* је представљено као друштвени и културни конструкт који у различитим контекстима остварује различита симболичка значења – од националног симбола Републике Србије, преко српског етничког симбола, до културног симбола Србије као „замишљене отаџбине“. Интерпретација ове појаве методолошки је начелно утемељена у концепту

„сопства“ и „другости“, полазећи од претпоставке да *коло* представља „замишљену идентификацију“ која постоји у колективној и индивидуалној фантазији и неприметно утиче на (ре)маркирање граница између наведених аналитичких категорија. У датој констелацији актуелно значење „националног плеса“ маркирано је као импликација транзитирања Републике Србије од (Уставом дефинисане) грађанске државе, ка националној држави.

Докторска дисертација под називом „Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти“ реализована је у форми интердисциплинарне студије. Базични теоријски концепти плесног жанра и кинетичке форме представљају отелотворење принципа интердисциплинарности. Интерпретирање плесног жанра засновано је на подједнаком сагледавању кинетичких и музичких карактеристика плеса у контекстуалној равни, док је анализа кинетичке форме методолошки утемељена у науци о музичким облицима. Појам „плесовалности“, као сублимат упоредне анализе кинетичких и музичких реализација, дефинисан је као специфичан плесни квалитет иманентан кинетичком и музичком медију подједнако. Интерпретирање кола као поджанра новокомпоноване народне музике, у односу на конкретне идеолошке оквире, посредно је послужило реконструисању настанка *кола*, као плесног облика појавности, односно разумевању његове конотације и значења у актуелној пракси. У том смислу, може се рећи да су вишеструка интердисциплинарна умрежавања, спроведена у сврси остварења синтетичког приступа, са посебним фокусом на контекстуалним и формалним аспектима, фундаментално допринела расветљавању семантике *кола* као традиционалног плеса у Србији.

ЛИТЕРАТУРА

Adorno W, Theodor. 1989. „O problemu glazbene analize“. *Zvuk 3*. Jugoslovenski muzički časopis. Beograd: Savez organizacija kompozitora Srbije, 29-40.

Altiser, Luj. 2005. *Ideologija idržavni ideološki aparati*. Drugo dopunjeno izdanje. Prevod Andrija Filipović i Goran Voјović. Beograd: Karpos.

Anderson, Benedict 1983: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Бајић, Весна. 2005. „*Коло у три* као заједнички именован у играчком репертоару БиХ и Србије“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија умјетности, 95-113

Бајић, Весна. 2006. „Обликовање кола у три у Босни и Херцеговини“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија умјетности, 91-101.

Бајић, Весна. 2006. *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији*, (дипломски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Bandić, Dušan. 1979. „Neke novije promene u životu i kulturi stanovništva okoline Beograda“. *Zbornik radova Etnografskog instituta SANU*, knj. 9. Beograd: Etnografski institut SANU: 9-105.

Bakka, Egil. 2015. „Safeguarding of the intangible cultural heritage (ICH) and the role of the community“. *Dance, narratives, heritage*, Elsie Ivancich Dunin (ed.). Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research, 253-257.

Blom, Jan-Petter (1969), "Ethnic and cultural differentiation", in: *Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget (Scandinavian University Press), 75-85.

Bendix, Regina. 2009. "Heritage between economy and politics. An assessment from the perspective of cultural anthropology". *Intangible heritage*, Smith Laurajane and Natsuko Akagawa (eds.). London, New York: Routledge, 253-269.

Božanić, Zoran. 2007. *Muzička fraza*. Beograd: Clio.

Bose, Fritz. 1975. *Etnomuzikologija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Васић, Оливера и Големовић, Димитрије. 1980. *Народне песме и игре у околини Бујановца*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности.

Васић, Оливера. 1984а. „Коло у три Крстивоја Суботића“. *Истраживања 1. Ваљевска Колубара*. Ваљево: Народни музеј.

Васић, Оливера. 1984б. „Народне игре Пештерско-сјеничке висоравни“. *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Ур. Слободан Атанацковић. Београд: Радио Београд, 191-314.

Васић, Оливера. 1990. *Народне игре и забаве у титовоужичком крају*. Посебна издања, књ. 30, св. 3. Београд: САНУ.

Васић, Оливера. 1993. „Народне игре у Јадру, Рађевини, Азбуковици, Тамнави и Ваљевској Колубари“. *Народне игре у Јадру, Рађевини, Азбуковици, Тамнави и Ваљевској Колубари. Народне игре Србије*. Грађа, св. 4. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-128.

Васић, Оливера. 1997. „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње“. *Зборник радова Изузетност и сапостојање. V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 266-274.

Vasić, Olivera. 2001a. „Srce orskog nasleđa“. *Folklor Magazin*. Br. 1. Beograd: Art Grafik, 12-13.

Васић, Оливера. 2001б. „Народне игре Пиротског поља“. *Народне игре у Пиротском пољу, Левчу и Гружи*. Грађа, св. 20. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-48.

Васић, Оливера. 2002а. „Основни играчки обрасци Србије“. *Музика кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 266-274.

Васић, Оливера 2002б. „Заједничке особине играчког наслеђа Динараца у Војводини“. Дани Владе Милошевића. Зборник радова са међународног симпозијума. Ур. Димитрије Големовић. Бања Лука: Академија умјетности, 39-51.

Васић, Оливера. 2003. „Народна игра и њена музичка пратња данас“. *Човек и музика*. Међународни симпозијум посвећен професору др Драгославу Девићу (20-23. јун 2001). Београд: Факултет музичке уметности, 553-562

Васић, Оливера. 2004а. „Завршетак свадбеног церемонијала на простору источне Србије“. Етнокорологија. *Трагови*. Београд: Арт график, 35-42.

Васић, Оливера. 2004б. „Свадба беше к’о свадба“. Етнокорологија. *Трагови*. Београд: Арт график, 43-49.

Васић, Оливера. 2005а. „Народне игре централне Србије“. *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије*. *Народне игре Србије*. Грађа, св. 27. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-68.

Васић, Оливера. 2005б. „Народне игре западне Србије“. *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије*. *Народне игре Србије*. Грађа, св. 27. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 69-142.

Васић, Оливера. 2005в. „Народне игре југоисточне Србије“. *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије. Народне игре Србије*. Грађа, св. 27. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 143-240.

Васић, Оливера. 2005г. „Народне игре североисточне Србије“. *Избор народних игара Србије и Срба ван Србије. Народне игре Србије*. Грађа, св. 27. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 313-382.

Васић, Оливера. 2005д. „Улога игре на свадби данас“. Етнокорологија. *Опстајање*. Београд: Арт график, 31-35.

Васић, Оливера. 2008. „Орско наслеђе у Заглавку и Тимоку“. *Народне игре Драгачева, Заглавка и Тимока. Народне игре Србије*. Грађа, св. 30. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 71-120.

Васић, Оливера. 2011. *Играчки дијалетки сеоских игара Србије у колу*. Београд: Факултет музичке уметности.

Vasić, Olivera. 2012. „Kolo – a natural stage in the development of the folk dance or a case of laying the emphasis on national affiliation“. *Between nostalgia, utopia, and realities*, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Mladenović and Mirjana Veselinović-Hofman (eds.). The Proceedings of the Tenth International Conference of the Department of Musicology. University of Arts. Beograd: Faculty of Music, 325-331.

Vasić, Olivera and Ranisavljević, Zdravko. 2012. „The Specificities of Labanotation of Typical Motifs of Serbian Traditional Dances“. *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference*. International Council of Kinetography Laban. Budapest: Hungarian Academy of Sciences – Institute for Musicology, 45-49.

Вујаклија, Милан 2002. *Лексикон страних речи и израза*. Пето допуњено и редиговано издање. Београд: Просвета.

Вујошевић, Јелена. 2002. „Народне игре у белопаланачком пољу“. *Народне игре у Пчињи, Пиви и белопаланачком пољу. Народне игре Србије*. Грађа, св. 22. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 91-136.

Вујчин, Љубомир. 1994. „Народне игре у Бачкој“. *Народне игре у Бачкој. Народне игре Србије*. Грађа, св. 6. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 13-104.

Вујчин, Љубомир. 1998. „Народне игре Срба из Кордуна“. *Народне игре ханске области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна. Народне игре Србије*. Грађа, св. 14. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 35-82.

Вујчин, Љубомир. 2000. „Народне игре босилеградског Крајишта“. *Народне игре у Крајишту и буњевачке народне игре. Народне игре Србије*. Грађа, св. 17. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 45-72.

Вујчин, Љубомир, Рогановић, Гордана. 2002. „Народне игре у Пчињи“. *Народне игре у Пчињи, Пиви и Белопаланачком пољу. Народне игре Србије*. Грађа, св. 22. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-71.

Вујчин, Љубомир и Михајловић, Дејан. 2007. „Народне игре Врањског поља“. *Народне игре Рашке, Бујановца и Врањског поља. Народне игре Србије*. Грађа, св.29. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 79-93.

Vukanović, Maša. 2013. „Javna kulturna politika i antropolozi. I obrnuto.“ *Etnološko-antropološke sveske* 21(10). Београд: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet 115-127.

Wright, Susan. 1995. „Anthropology: still the uncomfortable discipline?“. *In The Future of Anthropology: Its Relevance in the Modern World*, Akbar Ahmed and C. Shore (ed.). London: Athlone Press.

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and literature*. Oxford and New York: Oxford university Press.

Williams, Patrick J. 2006: Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, No 2. Sage Publications: 173-200.

Гајић, Марта. 1992. „Принципи обликовања народних инструменталних мелодија у извођењу Срећка Перчевића из села Велућа“, (семинарски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Gavarić, Dragoljub. 1973. „Kulturna delatnost bez kulturne politike“. *Kultura*, br. 23. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Gavrilović, Ljiljana. 2010. „Nomen est omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema“. *Etnoantropološki problemi*, sv. 2. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet, 41-53.

Gavrilović, Ljiljana i Đorđević, Ivan. 2016. „Sjenički sir kao nematerijalno kulturno nasleđe: antropološki pristup problemu“. *Etnoantropološki problemi*, sv. 4. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet, 989-1004.

Giurgheșcu, Anca and Lizbet Torp. 1991. "Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance". *Yearbook for Traditional Music*, vol. 23, 1-11.

Giurgheșcu, Anca and Lizbet Torp. 1995. "Dance-music relationships: an introduction". *Dance, Ritual and Music*, Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski (ed.). Warsaw: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art and Polish Academy of Sciences, 143-148.

Giurgheșcu, Anca and Sunni Bloland. 1995. *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*. California: Wild Flowe Press, Mill Valley.

Giurgescu, Anca and Eva Kroschlova. 2007. "Theory and method of Dance Form Analysis". *Dance structure. Perspectives on the analysis of human movement*, Adrienne Keapler and Elsie Ivancich Dunin (eds.). Budapest: Akadémiai Kiadó.

Големовић, Димитрије. 1988. „Однос сеоског и градског у музицирању лозничког виолинисте Наифа Амзића (прилог проучавању музичке традиције Подриња)“. *Зборник радова XXXV конгреса СУФЈ, Рожаје*. Титоград: Удружење фолклориста Црне Горе, 434-443.

Golemović, Dimitrije. 1997. „Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?“. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 175-183.

Големовић, Димитрије. 1984. „Народни музичар Крстивоје Суботић“. *Истраживања 1. Ваљевска Колубара*. Ваљево: Народни музеј.

Ginić, Ivanka. 1971. „Dinamika urbanizacije u Jugoslaviji“. *Sociologija i prostor*. Časopis za istraživanje prostoroga i sociokulturnoga razvoja, br. 31-32. Zagreb: Institut za društvena istraživanja.

Golemović, Dimitrije. 1987. *Narodna muzika Podrinja*. Sarajevo: Književna zajednica Drugari.

Golemović, Dimitrije. 1997. *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Golemović, Dimitrije. 2006. *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Golubović, Zagorka 1999. Ja i drugi. Antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta. Beograd: Republika.

Dopuđa, Jelena. 1969. „Osvrt na neke promjene u narodnim igrama Bosne i Hercegovine“. *Narodno stvaralaštvo. Folklor*. God. VIII, sv. 29-32. Beograd: SUFJ, 303-312.

Dopuđa, Jelena. 1971. Prenošenja i uticaji narodnih igara iz drugih područja na teritorije Bosne i Hercegovine. Bovec: Zbornik XVIII kongresa SUFJ, 162-167.

Dopuđa, Jelena. 1986. *Narodni plesovi – igre u Bosni i Hercegovini*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske

Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Biblioteka „Elementi“ 21. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Думнић, Марија. 2016. „Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду“, (докторска дисертација у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности.

Ђорђевић, Десанка. 1997. „Народне игре Неготинске Крајине“. *Народне игре Неготинске и Тимочке Крајине. Народне игре Србије*. Грађа, св. 12. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 51-114.

Ђорђевић, Десанка. 1998. „Народне игре Шумадије и Поморавља“. *Народне игре Србије. Народне игре Ханске области, Шумадије и Поморавља и Срба из Кордуна*. Грађа, св. 14. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 81-166.

Ђорђевић, Десанка. 1999. „Народне игре у Лесковачкој Морави“. *Народне игре Семберије, Лесковачке Мораве и Баната. Народне игре Србије*. Грађа, св. 16. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности 49-76.

Ђукић, Славиша. 1995. „Народне игре у Крушевачкој жупи“. *Народне игре у Лепеници, Јасеници, Белици и Крушевачкој жупи*. Грађа, св. 8. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 91-126.

Ђукић, Славиша. 2007. „Народне игре у Рашкој“. *Народне игре Рашке, Бујановца и Врањског поља. Народне игре Србије*. Грађа, св. 29. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-30.

Ђурић, Богданка. 1992. „Народне игре у Црноречју“. *Народне игре у Црноречју и Берданском Подунављу. Народне игре Србије*. Грађа, св. 2. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 17-72.

Erdei, Pál. 2007. „Dimenzije ekonomije: prilog promišljanju privatizacije kao socio-kulturne transformacije“. *Antropologija postsocijalizma*, V. Ribić (ur.). Београд: Srpski genealoški centar. Etnološka biblioteka, knjiga 34, 76-127.

Eriksen, Tomas Hilan. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Београд: Библиотека 20. век.

Žikić, Bojan (ur.). 2011. *Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe*. Београд: Srpski genealoški centar.

Живковић, Снежана. 2013. *Радојка Живковић – музички родослов. Музика у генима*, Крушевац: Културни центар.

Yildiz, Mete, Demircioglu, Mehmet Akif and Babaoglu, Cenay. 2011. "Teaching Public Policy to Undergraduate Students: Issues, Experiences, and Lessons in Turkey". *Journal of Public Affairs Education* 17 (3): 343-365.

Закић, Мирјана. 1993. *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*, (магистарски рад у рукопису). Београд: Катедра за музикологију и етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2008. „Контекст – конситуација – текст“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија уметности Бања Лука, 215-227.

Закић, Мирјана. 2009. *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије. Етномузиколошке студије – дисертације*, свеска 1. Београд: Факултет музичке уметности.

Закић, Мирјана. 2015. *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*. Београд: Факултет музичке уметности.

Zebec, Tvrтко. 2012. „Hrvatska iskustva u implementaciji UNESCO-ve konvencije za očuvanje nematerijalne kulturne baštine“. *Zbornik radova Muzika u društvu*, Jasmina Talam, Fatima Hadžić i Refik Hodžić (ur.). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FbiH, 160-164.

Zebec, Tvrтко. 2013. „Etnolog u svetu baštine: hrvatska nematerijalna kultura u dvadeset i prvom stoljeću“. *Proizvodnja baštine. Kritičke studije o nematerijalnoj kulturi*, Marijana Hameršak, Iva Pleše i Ana-Marija Vukušić (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 313-333.

Zebec, Tvrтко. 2013. „UNESCO Saints“. *Međunarodni skup Putevima europske nematerijalne baštine u 21. stoljeću: sveti Martin, simbol dijeljenja*. Zagreb/Dugo selo 4-5. listopada 2013.

Zebec, Tvrтко. 2015. „Reinterpreting (national) intangible cultural heritage: How do we present ourselves?“. *Dance, narratives, heritage*, Elsie Ivancich Dunin (ed.). Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research, 243-246.

Ивановић Баришић, Милина. 2015. „Миграције село – град у другој половини 20. века у Србији“. *Гласник етнографског института САНУ*, LXIII (3). Београд: Етнографски институт САНУ: 595-608.

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

Ivkov, Vesna. 2006. *Harmonika u Vojvodini*, (magistarski rad u rukopisu). Novi Sad: Grupa za muzikologiju i etnomuzikologiju, Univerzitet umetnosti u Novom Sadu.

IFMC Folk Dance Study Group. 1974. „Fondation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus“. *Ethnomusicology. Journal of the IFMC*. Vol. 6, 115-135.

Јаковљевић, Растко. 2003. „Структурна анализа у етнокорологији и њена могућа примена на српско играчко наслеђе“. *Народне игре Буџака и Срема. Народне игре Србије*. Грађа, св. 24. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 210-236.

- Јанковић, Даница и Љубица, 1934. *Народне игре I*. Београд: ауторско издање.
- Јанковић, Даница и Љубица, 1937. *Народне игре II*. Београд: ауторско издање.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1939. *Народне игре III*. Београд: ауторско издање.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1940. „Драмски елементи у нашим народним орским играма и народна орска игра као драмски елемент народних обичаја”. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књига XV. Београд: Етнографски музеј, 75-94.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1948. *Народне игре IV*. Београд: Просвета.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1949. *Народне игре V*. Београд: Просвета.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1951. *Народне игре VI*. Београд: Просвета.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1957. „Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији“, књига ССLXXI/8, посебна издања, Београд: Српска академија наука, Етнографски институт Српске академије наука и уметности.
- Јанковић, Даница и Љубица. 1964. *Народне игре VIII*. Београд: Просвета.
- Janković, Ljubica. 1975. "The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances". *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology*, Frank Gillis and Alan P. Merriam (ed.). Vol. XIX, number 1, 31-46.
- Карин, Весна. 2014. *Плесна пракса Динараца у Војводини*, (докторска дисертација у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.
- Keapler, Adrienne. 2007b. "Method and theory in analyzing dance structure with analysis of [Tongan dance]". *Dance structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*, Keapler, Adrienne and Elsie Ivancich Dunin (eds.). Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 53-102.

Knust, Albert. 1997. *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. Vol. 1. Poznań: Instytut Choreologii W Poznaniu.

Kovačević, Ivan. 2014. „Novi rituali i nova srpska antropologija – proces međusobnog konstituisanja“. *Етноантрополошки проблеми*, н.с. год. 9. св. 2. Београд: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, 418-434.

Козлова, Ирина. 1997. „Фолклор и уметност“. *Изузетност и сапостојање. Зборник радова V међународни симпозијум Фолклор–музика–дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 205-209.

Kolev, Dragan. 2012. „Kultura kao sredstvo i prostor psihološke manipulacije“. *Časopis CIVITAS*, broj 4. Banja Luka: Panevropski univerzitet „Aperion“, Fakultet za bezbednost, 49-61.

Kolijer, Džems Linkoln. 1989. *Istorija džezza*. Prevod s engleskog Dušan Latković. Beograd: Nolit.

Константиновић, Зоран. 2006. „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора“, *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима* (ур. Миодраг Матицки). Београд: Институт за књижевност и уметност, 11-15.

Костић, Дајана. 1997. „Народне игре у Срему“. *Народне игре Срба и Словака у Срему и Мађара у Бачкој. Народне игре Србије*. Грађа, св. 11. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 45-104.

Костић, Дајана. 2002. „Народне игре у околини Бруса“. *Народне игре у околини Бруса, Трстеника и влашке игре Црноречја. Народне игре Србије*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-48.

Kunej, Rebeka. 2015. "RZD-01-13-0003-03: The tangible form of intangible dance cultural heritage. *Dance, narratives, heritage*". Elsie Ivancich Dunin (ed.). Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research, 315–319.

Лајић Михајловић, Данка. 2014. *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Lajić Mihajlović, Danka. 2015. "Saviours or traitors? The ambivalent position of ethnomusicologist in implementing UNESCO Convention for the Safeguarding of ICH in Serbia". 12th Congress The International Society for Ethnology and Folklore (SIEF). *Utopias, Realities, Heritages. Ethnographies for the 21st century*; Panel *The program of intangible cultural heritage, a market niche for ethnographers or a symptom of their infirmity in the early 21st century?*, Zagreb.

Lukić Krstanović, Miroslava i Zorica Divac. 2012. „Programiranje nematerijalnog kulturnog nasleđa. Paradigme i percepcije“. *Glasnik etnografskog instituta Srpske akademija nauka i umenosti*. LX (2), Beograd: SANU, 9-23.

Lissa, Zofia. 1977. *Estetika glazbe*. Ljubljana: Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed.

Leibman, Robert Henry. 1992. *Dancing bears and purple transformations: The Structure of Dance in Balkans*, (unpublished PhD). Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.

Maners, Lynn D. 2002. "The Transformation and Rearticulation of Folk Dance Performance in Former Yugoslavia: Whose tradition, Whose Authenticity?". *Authenticity. Whose Tradition?*, László Felföldi and Theresa J. Buckland (eds.). Budapest: European Folklore Institute, 79-92.

Манчић, Стефан. 2019. *Шумадијски стил у хармоникашкој пракси у примерима Миодрага Годоровића Крњевца, Томице Миљића и Љубише Павковића*, (мастер рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Марковић, Драган. 2002. „Народне игре у околини Трстеника“. *Народне игре Србије, Народне игре у околини Бруса, Трстеника и влашке игре Црноречја*. Грађа, св. 21. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 49-70.

Марковић, Младен. 2010. *Виолина у народној музици Србије*, (докторски рад, у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Martin, György. 1965. "East-European Relations of Hungarian Dance Types". *Europa et Hungaria Congressus Ethnographicus in Hungaria*, Ortytoy Gymla and Bodrogi Tibor (ed.). Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 469-515.

Martin, György. 1980. "Improvisation and regulation in Hungarian folk Dances". *Acta Ethnographica*. Tomus 29 (3-4). Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae, 391-425.

Martin, György and Ernó Pesovár. 1961. "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological sketch)". *Acta Ethnographica*. Vol. 10. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Közleményei, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1-41.

Martin, György and Ernó Pesovár. 1963. "Determination of Motive Types in Dance Folklore". *Acta Ethnographica*. Vol 12. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Közleményei, Academiae Scientiarum Hungaricae, 295-332.

Мациевский, Игорь. 2002. „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке“. *Искусство устной традиции. Историческая морфология*. Санкт Петербург, 12-27.

Mejer, Leonard. 1977. „Značenje u muzici i teorija informacije“. *Estetika i teorija informacije*, priredio Umberto Eko. Beograd: Prosveta, 173-195.

Mejer, Leonard. 1986. *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.

Милановић, Биљана. 2007. „Колективни идентитети и музика“. *Музикологија 7*, Катарина Томашевић (ур.). Часопис Музиколошког института САНУ. Београд: САНУ, 119-132.

Милићевић, Милан Ђ. 1876. *Кнежевина Србија*, Београд: Државна штампарија.

Михаиловић, Славица. 1995. „Народне игре у Лепеници“. *Народне игре у Лепеници, Јасеници, Белици и Крушевачкој жупи*. Грађа, св. 8. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-48.

Михаиловић, Славица и Миљковић, Живојин. 2001. „Народне игре у Левчу и Грузи“. *Народне игре Србије, Народне игре у тиротском пољу, Левчу и Грузи*. Грађа, св. 20. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 93-150.

Михаиловић, Славица. 2004. „Народне игре околине Ниша“. *Српске игре брчанског краја и игре околине Ниша. Народне игре Србије*. Грађа, св. 25. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 81-132.

Михаиловић, Славица и Првановић, Дејан. 2007. „Народне игре Бујановца“. *Народне игре Рашке, Бујановца и Врањског поља. Народне игре Србије*. Грађа, св.29. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 95-132.

Михаиловић, Славица. 2008. „Прилог проучавању играчке традиције Драгачева и околине Чачка“. *Народне игре Драгачева, Заглавка и Тимока. Народне игре Србије*. Грађа, св. 30. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-69.

Михаиловић, Славица. 2010. „Народне игре Сврљишке котлине“, *Народне игре Горњег Качера и Сврљишке котлине. Народне игре Србије*. Грађа, св. 31. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 75-151.

Младеновић, Оливера. 1958. „Прилике и места за играње у Србији“. *Зборник III Конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*. Цетиње: Удружење фолклориста Југославије, 263-280.

Mladenović, Olivera. 1965. "Razvitak moravca za poslednje dve decenije". *Zbornik XII Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Celje: Udruženje folklorista Slovenije, 105-111.

Младеновић, Оливера. 1969. „Неке законитости и кретања народних игара у централној Србији после револуције“. Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. XI-XV (1962-1966). Београд: САНУ, 47-76.

Младеновић, Оливера. 1978. „Коло и оро у нашој етнокорееолошкој терминологији“. *Конгрес Савеза удружења фолклориста Југославије*, Цетиње: Удружење фолклориста Југославије, 483-481.

Младеновић, Оливера. 1973. *Коло у Јужних Словена*. Посебна издања, књ. 14. Београд: САНУ.

Mladenović, Olivera. 2001. „Тajна је у техници и стилу“. *Folklor magazin (1)*. Београд: Art Grafik, 14-17.

Наумовић, Слободан. 1997. „Од идеје обнове до праксе употребе: оглед о односу политике и традиције на примеру савремене Србије“. *Од мита до фолка*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 109-145.

Naumović, Slobodan. 2009. „Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka.“ Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.

Nahachewsky, Andriy. 1995. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories.“ *Dance Research Journal*. Vol 27. London: Cambridge University Press.

Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian dance: A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland&Company.

Nahachewsky, Andriy. 2016. „A Folklorist’s View of ‘Folk’ and ‘Ethnic’ Dance: Three Ukrainian Examples“. *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity*. (Ed.) Anthony Shay and Barbara Sellere-Young. Oxford: Oxford University press, --.

Нематеријално културно наслеђе. 2011. Бр. 1. Београд: Центар за заштиту нематеријалног ултурног наслеђа и Министарство културе, информисања и информационог друштва.

Недић, Ивана. 2010. „Народне игре Горњег Качера“. *Народне игре Горњег Качера и Сврљишке котлине. Народне игре Србије*. Грађа, св. 31. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-74.

Ненић, Ива. 2004. „Мишљење о музици, мишљење музичког: ка тематизацији културно-музичке праксе на примеру овчарске свирке Муслимана Пештерско-сјеничке висорави“, (дипломски рад у рукопису). Београд. Факултет музичке уметности.

Nenić, Iva. 2019. *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima*. Beograd: Clio.

Nedeljković, Saša 2007: *Čast, krv i suze. Ogledi antropologije etniciteta i nacionalizma*. Beograd: Zlatni zmaj.

Наради, Дуња. 2018. *Књига о плесу*. Београд: Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло“.

Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Obradović-Ljubinković, Vera. 2019. *Maga Magazinović: Moderna igra. Umesto doktorata iz filozofije*. Звечан: Факултет уметности Универзитета у Приштини.

Обрадовић, Димитрије, *Радојка Живковић – хармонико, љубави*, Сет 3 ЦД, Београд: ПГП РТС, 2006.

Opetčeska Tatarčevska, Ivona. 2012. „Makedonski model očuvanja nematerijalne kulturne baštine“. *Zbornik radova Muzika u društvu*, Jasmina Talam, Fatima Hadžić i Refik Hodžić (ur.). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FbiH, 165-175.

Opetčeska Tatarčevska, Ivona. 2015. „Rexontextualization of traditional dance culture in Macedonia“. *Dance narratives, heritage*, Elsie Ivancich Dunin (ed.). Zagreb: ICTM Study group on ethnochoreology, Institute of ethnology and folklore research, 325-329.

Панић-Кашански, Драгица. 2004. „Српске игре брчанског краја“. *Српске игре брчанског краја и игре околине Ниша. Народне игре Србије*. Грађа, св. 25. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-80.

Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti, Beograd.

Pešić, Vesna. 1977. „Društvena slojevitost i stil života“. *Društveni slojevi i društvena svest*. Beograd: Institut društvenih nauka.

Поповић, Васо. 1997. *Народне игре и кола Семберије*. Бијељина: Музеј Семберије.

Поповић, Васо. 1998. „Народне игре и обичаји Петровског, Бравског и Бјелајског поља“. *Народне игре Врањског поља и Срба у Босни. Народне игре Србије*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 23-42.

Поповић, Васо. 1998. „Игре српског становништва шире околине Сарајева“. *Народне игре Врањског поља и Срба у Босни. Народне игре Србије*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 43-70.

Поповић, Васо. 1998. „Орске народне игре околине Прњавора, Добоја и Теслића“. *Народне игре Врањског поља и Срба у Босни. Народне игре Србије*. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 71-112.

Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

Popadić, Milan. 2014. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem. Uvod u studije baštine*. Beograd:

Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Prelić, Mladena 2008: *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd. Prosvetna izdanja EI SANU 64.

Првановић, Дејан. 2009. „Народне игре из Црне Траве“. *Народне игре Срба из Румуније, Црне Траве и Беле Крајине. Народне игре Србије*. Грађа, св. 31. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 33-102.

Putinja, Filip i Žoslin Stref/Fenar. 1997. *Teorije o etnicitetu*, Viblioteka 20. vek, Beograd.

Радивојевић, Маја. 2013. „Семантика плеса у савременом свадбеном ритуалу у Србији: случај у селу Лучица“, семинарски рад (у рукопису). Београд: Факултет музичке уметности.

Радиновић, Сања. 2003. „Библиографија, дискографија и филмска остварења проф. др Драгослава Девића“. *Човек и музика*. Ур. Димитрије Големовић. Београд: Ведес, 665-682.

Радиновић, Сања. 2011. *Облик и реч – закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе, етномузиколошке студије – дисертације*, свеска 3/2011. Београд: Факултет музичке уметности.

Ракочевић, Селена. 2002а. „Проблем идентификације архетипских образаца у српском орском наслеђу“. *Музика кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 179-188.

Rakocevic, Selena. 2005. "Kolo in Vojvodina: Traditional dance as network of different meanings". *Music and Network*, Tatjana Marković and Vesna Mikić (eds.). Belgrade: Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, 257-273.

Ракочевић, Селена. 2006. „Игра у свадби. Географске координате играчке праксе Баната 1“. *Фолклор магазин 10*. Београд: Арт график, 30-31.

Ракочевић, Селена. 2012а. „Плесање у традиционалној свадби Срба у Банату: етнокоролошки наратив“. *Зборник радова Владо Милошевић: етномузиколог*,

композитор и педагог: *Традиција као инспирација*. Соња Маринковић и Санда Додик (уред.). Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 521-531.

Ракочевић, С. (2012б) „Модалитети интеркултуралности: плесање у свадбеном ритуалу Срба у Банату”. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, бр. 139 2(2012), 3. Т. Јовановић (ур.). Нови Сад: Матица српска, 209-222.

Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко. 2006. „Игра као структура. Структурална анализа босанскохерцеговачке неме игре *трамна два*“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија умјетности, 77-90.

Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко. 2007. „Упоредна анализа музичких и играчких структура“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија умјетности, 17-28.

Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко. 2008. „Концептуализација интонационих и кинеритмичко-просторних модела у традиционалној музичко/играчкој пракси“. *Зборник радова Дани Владе Милошевића*, Димитрије Големовић (ур.). Бања Лука: Академија умјетности, 93-116.

Rakočević, Selena. 2008. "(Re)construction of the traditional dance genres: the case of Banatian kolo dances". *(Auto)biography as a musicological discourse*. Belgrade: Faculty of Music, 2008.

Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – disertacije, sveska 2/2011. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Rakočević, Selena. 2013a. „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia“. *New Sound 41, 1/2013*. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 58-86.

Rakočević, Selena. 2013b. „Ethnochoreological research: Dance practise of the village of Svinita (Romania)“. *Зборник радова Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*. Соња Маринковић и Санда Додик (уред.). Бања Лука: Академија уметности и Музиколошко друштво Републике Српске, 247-263.

Rakocevic, Selena. 2015. „Теоријски аспекти енокореолошких/етномузиколошких интерпретација свадбеног ритуала у Србији“. *Зборник радова Музика између теорије и праксе*. Нови Сад: Академија уметности Универзитета, 78– 90.

Ракочевић, Селена и Лонић, Милорад. 2018. „Традиционална плесна пракса Владичиног Хана и околних насеља друге половине 20. Века: нова теренска истраживања“. *Семинар традиционалних игара и песама Темнића, Владичиног Хана, Берданског Подунавља и Пиве*“. *Приручник*. Београд: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 16-23.

Ракочевић, Селена и Ранисављевић, Здравко. 2019. „Стручњаци као медијатори између државе и носилаца пракси нематеријалног културног наслеђа. Номинацијски досије 'Коло – традиционална народна игра'“. *Фолклористика* 4/2. Београд: Удружење фолклориста Србије, 25-43.

Ранисављевић, Здравко. 2008. „Принципи обликовања музике за игру – на примеру жанра аутохтоног кола у тамбурашкој пракси војвођанских Срба“, (дипломски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Ranisavljević, Zdravko. 2011b. „Stage performance and process of 'nationalization' of the traditional dance patterns – The case of *kolo u tri* in the repertoire of the Serbian national ensemble "Kolo"“. *Proceedings 2010 Symposium of the ICTM Study Group on music and Dance of Southeastern Europe*. Izmir. Ege universitesi, 95-100.

Ranisavljević, Zdravko. 2012a. „The Role of Space in the Process of Forming and Shaping of Dance Heritage – the Problem of Authenticity of the Dance Heritage of Vojvodina“. *From Field to Text. Dance and Space*. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities, International Council for Traditional Music – Study Group on Ethnochoreology, 1-5.

Ранисављевић, Здравко. 2012б. „Симболичко значење жанра коло у три у плесној пракси Срба“. *Зборник радова Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*. Соња Маринковић и Санда Додик (уред.). Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 557-569.

Ранисављевић, Здравко. 2013. „Основни принципи обликовања музике за игру плесног жанра *коло у три* – на примеру најпопуларнијих *кола* у хармоникашкој пракси Срба“. *Зборник радова Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*. Соња Маринковић и Санда Додик (ур.). Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 264-280.

Ранисављевић, Здравко и Ранковић, Сања. 2013. „Традиционална играчка и вокална пракса околине Рашке“. *Семинар традиционалних игара и песама Озрена и Требаве, околине Рашке и Груже. Приручник*. Београд: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 19-42.

Ранисављевић, Здравко. 2014а. „Основни принципи обликовања играчке компоненте плесног жанра *коло у три*“. *Зборник радова Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација*, Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (ур.). Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 426-442.

Ranisavljević, Zdravko. 2014б. „Locational Dependence of the Shaping of *Kolo u Tri* in the Dance Tradition of the Serbs – on the example of the modern Serbian wedding“. *Dance and Place. Dance and Festivals*, Elsie Ivancich Dunin and Catherine Foley (eds.). Limerick: University of Limerick, 152-157.

Ranisavljević, Zdravko. 2014в. „Whose Dance is *Kolo*? *Kolo* in the Dance Traditions of the Serbs, Bosniaks and Roma from Serbia and Bosnia and Herzegovina“. *Terminology and theoretical approaches to southeastern European music and dance. Crossing national boundaries/intercultural communication*, Elsie Ivancich Dunin, Liz Mellish and Ivona Opetcheska-Tatarchevska (eds.). Skopje: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe and National Committee ICTM Macedonia, 43-49.

Ранисављевић, Здравко и Ранковић, Сања. 2014г. „Традиционална играчка и вокална пракса Новог Пазара“. *Семинар традиционалних игара и песама Мачве, Јадра и Рађевине, Поткозарја и Новог Пазара. Приручник*. Београд: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 65-92.

Ранковић, Сања. 2005. „Народне игре у Бањи“. *Влашке игре из Кобишнице и игре сокобањског краја. Народне игре Србије*. Грађа, св. 26. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 71-120.

Ранковић, Сања. 2013. *Вокални дијалекти динарски Срба у Војводини*, (докторски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Рашић, Милош. 2018. „Оливера Младеновић и народне игре у контексту српске етнологије“ *Гласник етнографског института САНУ, бр. 1*. Београд: САНУ, 53-72.

Rašić, Miloš. 2020. „Institucionalna konstrukcija i prezentacija identiteta u srpskim klubovima u Већу“, (doktorska disertacija u rukopisu). Beograd: Filozofski fakultet.

Reinhold, Susan. 1994. "Local Conflict and Ideological Struggle: Positive Images and Section 28", (unpublished PhD). University of Sussex.

Рогановић, Гордана. 1996. „Народне игре у Лужници“. *Народне игре у Бањи, Заглавку, Лужници и области Висок. Народне игре Србије*. Грађа, св. 10. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факулте музичке уметности, 47-70.

Рогановић, Гордана. 1996. „Прилог проучавања игара у области Висок“. *Народне игре у Бањи, Заглавку, Лужници и области Висок. Народне игре Србије*. Грађа, св. 10. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факулте музичке уметности, 71-86.

Рогановић, Гордана и Вујчин, Љубомир. 2002. „Народне игре у Пчињи“. *Народне игре у Пчињи, Пиви и белопаланачком пољу. Народне игре Србије*. Грађа, св. 22. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факулте музичке уметности, 5-70.

Рогановић, Гордана. 2003. „Народне игре у Буџаку“. *Народне игре Буџака и Срба из Срема. Народне игре Србије*. Грађа, св. 24. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-79.

Roganović, Gordana. 2013. „Nekoliko pretpostavki o mogućim transformacijama svadbene igre i igre neveste na prostoru današnje Vojvodine“. *Zbornik Visoke škole strukovnih studija za obrazovanje vaspitača 1*, T. Grujić (ur.). Kikinda: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Zora Krdžalić Zaga“, 179-195.

Ruth A. Solie, 1993. Introduction: On "Difference", *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (ed. Ruth A. Solie) Los Angeles: University of California Press, Berkeley.

Спасојевић, Илија. 2008. *Музичко стваралаштво (ауторство и извођаштво на хармоници) Илије, Милије и Слободана Спасојевића*, (дипломски рад у рукопису). Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности.

Standing, Guy. 2011. *The Precariat. The new Dangerous Class*. London: Bloomsbury Academic.

Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music, Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Berg: Oxford .

Stojkova Serafimovska, Velika, Dave Wilson and Ivona Opetčeska. 2016. "Safeguarding intangible cultural heritage in the Republic of Macedonia". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 48, 1-24.

Shore C. and Sussan Wright. 1997. „Policy. A new field of anthropology“. *Anthropology of Policy. Critical perspectives on governance and power*, Shore C. and S. Wright (eds.). London and New York: Routledge, 3-39.

Schierup, Carl-Ulrik and Aleksandra Alund. 1986. *Will They Still be Dancing? Integration and Ethnic Transformation Among Yugoslav Immigrants in Scandinavia*. Umea: Department of Sociology, University of Umea.

Татарић, Мирослав. 2009. „Игре Срба из Румуније“. *Народне игре Срба из Румуније, Црне Траве и Беле Крајине. Народне игре Србије*. Грађа, св. 31. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-32.

Torp, Lisbet (ed.). 1989. *Dance event: A Complex Cultural Phenomenon*. Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Copenhagen.

Ђорковић, Милорад. 2003а. „Народне игре у Банији“. *Народне игре Срба из Баније, западне Славоније и игре Неготинске крајине*. Грађа св. 23. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 5-52.

Ђорковић, Милорад. 2003б. „Народне игре из западне Славоније“. *Народне игре Срба из Баније, западне Славоније и игре Неготинске крајине*. Грађа св. 23. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 53-92.

Fügedi, János. 2006. "Motivic microstructures and movement concepts of expression in traditional dance". Presented at the 24th Symposium of the ICTM Study Group in Ethnochoreology, Cluj. <http://www.zti.hu/tanc/contrakinesis/>. 1-7.

Hann, Chris. 2004. "Introduction: postsocialism as a topic of anthropological investigation. Farewell of the postsocialist 'other'". *Postsocialism. Ideals, ideologies, and practice in Eurasia*. Chris Hann (ed.). London and New York: Routledge, 1-12.

Hanna, Judith Lynne. 1992. "Dance". *Ethnomusicology an Introduction*. Myers, Helen (ed.). Macmillan Press, 315-326.

Hofman, Ana. 2013. „Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji“. *Socijalizam na klupi. Jugoslovensko društvo u očima nove postjugoslovenske humanistike*. Ur. Lada Duraković, Andrea Matošević. Pula, Zagreb: Srednja Evropa, 281-316.

Hristić, Ljubomir. 2009. *Antropologija folklora u delu Richarda M. Dorsona*. Београд: Филозофски факултет.

Ceribašić, Naila. 2003. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i istraživanje folklor, Biblioteka Nova etnografija.

Ceribašić, Naila. 2008. „Novi val promicanja nacionalne baštine: UNESCO-va 'Konvencija o očuvanju nematerijalne kulturne baštine' i njezina implementacija“. *Zbornik radova Muzika u društvu*. Jasmina Talam, Fatima Hadžić i Refik Hodžić (ur.). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Muzikološko društvo FbiH, 122-135.

Connel, John and Gibson, Chris. 2002: *Sound tracks: Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.

Cvetković, Vladimir. 2001. „Nacionalni identitet i (re)konstrukcija institucija u Srbiji (ideologije, obrazovanje, mediji)“. *Filozofija i društvo XIX-XX*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 51-75.

Čolović, Ivan. 1982. Nove narodne pesme. *Культура* 57/58: 29-55.

Čolović, Ivan. 2000. *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*. Drugo, ilustrirano izdanje. Beograd: Biblioteka XX vek.

Čolović, Ivan. 2014. *Rastanak s identitetom*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Šilić, Miroslav. 2003. *Narodni plesovi, pjesme i običaji Hrvata sjeverne Hercegovine, Završja i Kupreške visoravni*. Livno-Mostar: Hrvatska kulturna zajednica u Federaciji BiH

Интернет извори:

svevesti.com

<https://ich.unesco.org/en/lists>

<http://nkns.rs/cyr/elementi-nkns>

<https://youtu.be/GJx8YxxcgIY>

<http://www.youtube.com/watch?v=htjxk0yTkHw&feature=related>

https://youtu.be/SqCX_Ix4Rho

Дискографија:

- Aleksandrić, Dragan. 1975. „Vragolanka“, SY-22785. Zagreb: Jugoton.
- Aleksandrić, Dragan. 1975. „Čiča Obrenovo kolo“. *Kola iz Srbije*, SY-22785. Zagreb: Jugoton
- Aleksandrić, Dragan i Miljić, Tomica. 1978 „Kosačko kolo“, EP 14459. Beograd: PGP RTB.
- Bajić, Toma i Andrija. 1964. „Kolubarski vez“. *Kola iz Srbije*, SY-1286. Zagreb: Jugoton.
- Vasić, Zlatimir-Boja. 1976. „Ramino kolo“, SY-23194. Zagreb: Jugoton.
- Jovanović, Budimir. 1966. „Gocino kolo“. *Kola*, EP 14329. Beograd: PGP RTB.
- Mijatović, Miša. 2002. „Zrnce kolo“. *Kola*. Beograd: PGP RTS.
- Miljić, Tomica. 1988. „Povođansko kolo“. *Kola*, LPD 20001302. Beograd: Diskos.
- Pavković, Ljubiša. 1979. „**Beogradanka kolo**“, LP 1518. Beograd: RTB
- Prodanović, Boban. 1995. „Rumenka kolo“. *Nova kola*, CD 0075. Beograd: ZAM plus.
- Prodanović, Boban. 2002. „Zvonce kolo“. *Nova kola*, 600302. Beograd: PGP RTS.
- Spasojević, Milija. 1962. „Užičko kolo“, EPY-3137. Zagreb: Jugoton.
- Tufegdžić, Siniša. 2000. „Mercedes kolo“. *Mercedes kolo*, JV-0026. Beograd: Južni vetar.
- Šišić, Aleksandar. 1989. „Александрино коло“. *Nova kola*, 201120/501565. Beograd: PGP RTB.
- Šišić, Aleksandar. 1991. „Pantino kolo“. *Nezaboravna kola na violini*, 400327. Beograd: PGP RTB.

Интервјуи:

- Љубиша Павковић. 2017, 2018, 2019, 2020.
- Александар Софронијевић. 2015, 2019, 2020, 2021.
- Борко Радивојевић. 2016.
- Бобан Продановић. 2020.
- Бојан Аћимов. 2015, 2016.
- Милорад Лонић. 2020.

ПРИЛОГ 1

Музички записи оригиналних кола:

- „Ужичко коло“, Милија Спасојевић (1962)
- „Колубарски вез“, Тома и Андрија Бајић (1964)
- „Враголанка“, Драган Александрић (1975)
- „Чича Обреново коло“, Драган Александрић (1975)
- „Рамино коло“, Златомир-Боја Васић (1976)
- „Косачко коло“, Томица Миљић и Драган Александрић (1978)
- „Руменка коло“, Бобан Продановић (1995)
- „Звонце коло“, Бобан Продановић (2002)
- „Зрнце коло“, Миша Мијатовић (2002)
- „Гоцино коло“, Будимир-Буца Јовановић (1966)
- „Повођанско коло“ Томица Миљић (1988)
- „Александрино коло“, Александар Шишић (1989)
- „Пантино коло“, Александар Шишић (1991)
- „Мерцедес коло“, Синиша Туфегџић (2000)
- „Београђанка коло“ Љубиша Павковић (1979)

Ужичко коло

аутор и извођач: Милија Спасојевић
 издање: 1962. Jugoton - ЕРУ-3137
 транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *sopran*

$\text{♩} = 126-158$

5 *mf portato* A^b E^b B^7 E^b E^b7

9 A^b E^b7 A^b E^b B^7 E^b

17 **B** A^b E^b7 *tr*

21 A^b B^7 E^b A^b E^b *1tr* *2tr*

27 **A** H $F\#7$ H $F\#$ $C\#7$

34 $F\#$ H

38 $F\#7$ H $F\#$ $C\#7$ $F\#$

43 **B** H $F\#7$ H $C\#7$ *tr*

49 **1^{tr}** **2^{tr}**

53 **A^{piccolo}** *8^{va}* H C#7 F#

61 (8) F# C#7

65 (8) F# C# G#7 C#

69 **B⁹** F# C#7 F# G#7

75 (8) **1^{tr}** **2^{tr}** F# C#

79 **A^{sopran}** C# F# C# A E7 A E H7

86 E A E7

91 E H7 E

95 **A** **B⁹** A E7 A H7

101 *tr* 1. 2. *tr*

105 **A** E A E

109 E H F#7 H

113 E H7

117 E H F#7 H

121 **B** E H7 E

126 1. *tr* 2. *tr* F#7 H E H

131 **A** G D7 G D A7 D

139 G D7

143 G D A7 D

147 **B**

154

158

tr *rit.* *codeta*

G D⁷ G A⁷ D

D⁷ G A⁷ D

Колубарски вез

аутор и извођач: Тома и Андрија Бајић
издање: Jugoton SY 1286
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A

$\text{♩} = 148$

5 *f portato*

B

13 F

17

21

25 **C**

29 F

33

41 **D**

F C⁷ F G⁷ C

49 F C⁷ F G⁷ C

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 148 beats per minute. It is in the key of F major. The score is divided into four sections: A (measures 1-8), B (measures 9-24), C (measures 25-39), and D (measures 40-49). Section A begins with a forte dynamic and a portato marking. Chords F, C7, and F are indicated. Section B continues with a similar melodic line, with chords C7 and F. Section C features a more rhythmic pattern with chords F, C7, F, G7, and C. Section D concludes with the same rhythmic pattern and chord sequence as Section C. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Враголанка

аутор и извођач: Драган Александрић
 издање: 1975. Jugoton SY-22785
 транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *basson*

Sva

$\text{♩} = 162$

f portato

F# C#7 F# C#7 F# F#

B *sopran*

10 H F# H C#7 F#

18 H F# H C#7 F#

A

26 F# C#7 F# C#7 F# F#

C *Sva*

35 H7 E H7 E

39 (8) H C#7 F#

43 (8) H7 E H7 E

47 (8) H C#7 F#

Detailed description: The score is for the piece 'Враголанка'. It is written for bassoon (A) and soprano (B) with a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 162. The bassoon part (A) starts with a dynamic of *f portato* and features a melodic line with many slurs and accents. The soprano part (B) has a more rhythmic, eighth-note melody. The piano accompaniment consists of chords (F#, C#7, H, E, H7) and eighth-note patterns. The score is divided into sections A, B, and C, with measures 10, 18, 26, 35, 39, 43, and 47 marked. Section C includes a 'Sva' (Sforzando) marking. There are first and second endings for the bassoon part at measures 26-27 and 35-36.

51 **D** *basson*

55 H E H C#7 F# F#

60 *basson* *8va*

68 (8) F# F# C#7 F# C#7

76 (8) *dim.* F# C#7 F# C#7 F#

Чича Обреново коло

аутор и извођач: Драган Александрић
 издање: *Kola iz Srbije*, Jugoton SY-22785
 транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *violin*

$\text{♩} = 152-160$

f *A portato*

9 **B**

14

18 **C**

23

D *basson*

8va

27

35

39

43 **A**

51 **B**

56 E7 A

60 **C**

65 H am H

69 **D** violin am H H

74 E F#7 H E7

78 **A**

82 E7 A

86 **B**

91 E7 A A F#7

95 **C**

Musical staff 95-99: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: H, am, H.

Musical staff 100-103: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: am, H, H. Includes first and second endings.

D *basson*

Musical staff 104-111: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: H, E, H, E, H, E, F#7, H. Includes *Sva* marking.

Musical staff 112-119: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: H, E, H, E, H, E, F#7, E7. Includes *accordeon* marking.

A

Musical staff 120-124: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: A, E7, A.

Musical staff 125-128: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, G4, A4, B4, C5. Chords: E7, A, A. Includes first and second endings.

Рамино коло

аутор и извођач: Златомир-Боја Васић
 издање: 1976. Jugoton SY-23194
 транскрипција: Здравко Ранисављевић

A

$\text{♩} = 140$

f portato

6

10

B

14

18

C

24

29

34

D

38

A A7 D E7 A A7 D E7

E7 A A

D E7 A A7 D E7 A A7

D E7 A E7 A

gm A E7 A gm

E7 A *mf* gm A E7

A D7 gm E7 A

f A D A D A

D A E7 A

42 **E**

A E7 A

46

50 **A** gm E7 A

A A7 D E7 A A7 D E7

55

59 **B** E7 A A

D E7 A A7 D E7 A A7 D E7

64

68 **C** A E7 A A D7

mf *gm* A E7 A D7 *gm* *gliss.*

73

78 **D** E7 A

f A D A D A

82

D A E7 A

86 **E**

A E7 A

90 gm E7 A

94 **A**

A A7 D E7 A A7 D E7

99 1. 2.

103 **B**

D E7 A A7 D E7 A A7

107

111 **C**

mf *gm* A E7 A D7 *gliss.* *gm*

116 1. 2.

121 **D**

f A D A D A

125 D A E7 A

129 **E**

A E7 A

133

gm E7 A

137 **A**

A A7 D E7 A A7 D E7

142

A E7 A A

146 **B**

D A A7 D E7 A A7 D A E7

153

A D A A7 D A A7

158

D E7 A E7 A

162 **codeta**

E7 A

41

E E7 A D7 A

45

D A D7 gm E7 A A7 D

50

E E7 A A #E7 A

codeta

Руменка коло

аутор и извођач: Бобан Продановић
издање: 1995., *Nova kola*, ZAM plus CD 0075
транскрипција: Здравко Ранисављевић

УВОД *sopran*

$\text{♩} = 125$

5 *mf portato* G

9 **A** G

13

17 **B** G

21 D⁷ G D⁷ G

25 **C** G D⁷ G \flat

29 D⁷ G \flat

33 **D** G

37 cm D⁷ G

41 **E** G⁷ cm⁶ A⁷ D⁷

45 G⁷ cm⁶ A⁷ D⁷

49 **ПРЕЛАЗ** kabina G

53 **A**

57 G

61 **B**

65 G

69 D⁷ G D⁷ G

73 **C** G D⁷ G


77 

D

D⁷ G

81 

G

85 

E

cm D⁷ G

89 

G⁷ cm⁶ A⁷ D⁷

93 

G cm⁶ A⁷ D⁷ G⁷

97 ПРЕРИАЗ *oboa*



C

101 

A

105 

C

109 

B

113 

C

117

121 **C**

C G⁷ C C^b

125

C G⁷ C

129 **D**

133

137 **E**

C⁷ fm⁶ D⁷ G⁷

141

C⁷ fm⁶ D⁷ G⁷ D⁷

145 ПРЕРИАЗ *sopran*

149

153 **A**

157

Musical staff 157: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps.

B
161

B
161
Musical staff 161: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps. Chord G is indicated below the first measure.

165

165
Musical staff 165: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps. Chords G, D7, and G are indicated below the measures.

C
169

C
169
Musical staff 169: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps and a flat. Chords G, D7, and G are indicated below the measures.

173

173
Musical staff 173: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps and a flat. Chords D7 and G are indicated below the measures.

D
177

D
177
Musical staff 177: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps. Chord G is indicated below the first measure.

181

181
Musical staff 181: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps. Chords cm, D7, and G are indicated below the measures.

E
185

E
185
Musical staff 185: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps and flats. Chords G7, cm6, A7, and D7 are indicated below the measures.

189

189
Musical staff 189: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps and flats. Chords G7, cm6, A7, and D7 are indicated below the measures.

193

193
Musical staff 193: Treble clef, four measures of eighth-note patterns with double sharps and flats. Chord G is indicated below the first measure.

197



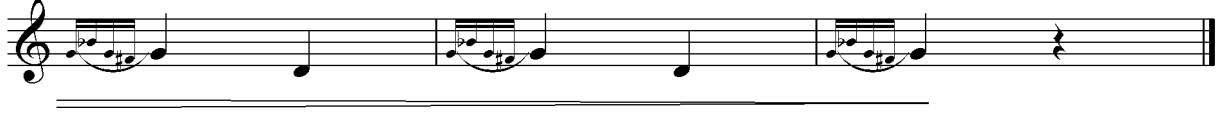
201



205



209



Звонце коло

аутор и извођач: Бобан Продановић
издање: 2002., *Nova kola* PGP RTS 600302
транскрипција: Здравко Ранисављевић

УВОД *sopran*

$\text{♩} = 140$

f *portato*

A *basson*

mf

B

fm *G*

C *sopran*

fm *G*

D

G *C* *D7* *G*

C *D7* *G* *G* *3*

38 **E**

42

46 **F**

51

55 **G** C A⁷ D ^b G G G⁷ ^b

61 C⁷ fm ^b D⁷ G G⁷ C C⁷ fm ^b

66 D⁷ G C⁷ fm ^b D⁷ *sopran* ^b

71 **ПРЕЛАЗ 1** G am fm D⁷ G

75 A⁷ D D⁷

79 **A** *organ* G G⁷ C A⁷ D ^b D⁷ G ^b ^b

G

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various chords such as G, D7, G7, C, A7, D, C7, am, fm, and G7. Performance instructions include 'accordeon' at measure 61 and 'sopran' at measure 66. A section starting at measure 71 is labeled 'ПРЕЛАЗ 1' (Interlude 1). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A repeat sign with first and second endings is present at measure 51. The piece concludes with a final G chord.

83

87 **B**

91

95 **C**

99

103 **D**

107

111

115

119 **E**

123

127 **F**

132

136 **G**

142

147

152 **ИПЕЈА32**

156 **basson**

160 **A**

164

168 **B**

172

176 **C**

180

184 **D**

188

192

196

200 **E**

204

fm G

fm G

G C D7 G

C D7 G

C D7 G

C D7 G

G D7 G

D7 G

208 **F**

213 G D7 G G7

217 **G** C A7 D G G G7

223 C7 fm D7 G G7 C C7 fm

228 D7 G C7 fm D7

233 **ПРЕЖА3 1**

237 A7 D D7 *basson*

241 **A** G G7 C A7 D D7 G

245 G

249 **B**

fm G

253

257 C *sopran* fm G

261 G

265 G

271 G

G

Зрнце коло

аутор и извођач: Миша Мијатовић
издање: 2002., Kola 2002., RGP RTS
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *sopran*

$\text{♩} = 142$
f portato

7

12

17

B

21

25

C *oboa*

29

33

D *sopran*

37

D A7 D A7 D A7 D am D am D am A7 D am D am A7 D D7 G E7 A7 D

41 **E**

45 A⁷ D

49 **F** *oboa* b A⁷ b D

57 D cm E^b A⁷ D G⁷ cm A⁷ D

61 am b F A⁷ D

65 **ПРЕЛАЗ** G⁷ cm A⁷ D

69 A⁷ D **codeta**

ГОЦИНО КОЛО

аутор и извођач: Будимир Буца Јовановић
издање: 1966. PGP RTV EP-14329
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *violin*

♩ = 144

dm

5 *f* *portato*

9 dm

13

B *violin*

17 dm

22

C *tutti*

26 A D A E7 A

31 H7 E

D

35 A E7 A E7

39 A E H7 E

43

A E⁷ A E⁷

47

A E H⁷ **codeta** E

51

... A E H⁷ E

Повођанско коло

аутор и извођач: Томица Миљић
издање: 1988. DISKOS - LPD 20001302
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *violin*

$\text{♩} = 132-140$

gm

6

E⁷ A⁷ D D

B

10

gm A⁷ D

14

gm A⁷ D D

C *accordeon*

19

D A D A D

24

gm E⁷ A A

D *violin*

28

E⁷ A E⁷ A

32

D A E⁷ A

E

36

hm E⁷ A E⁷ A E

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 1-5) is marked 'A violin' and 'gm'. The second staff (measures 6-9) has chords E⁷, A⁷, D, and D. The third staff (measures 10-13) is marked 'B' and 'gm', with chords A⁷ and D. The fourth staff (measures 14-18) is marked 'gm' and has chords A⁷, D, and D. The fifth staff (measures 19-23) is marked 'C accordeon' and has chords D, A, D, A, and D. The sixth staff (measures 24-27) is marked 'gm' and has chords E⁷, A, and A. The seventh staff (measures 28-31) is marked 'D violin' and has chords E⁷, A, E⁷, and A. The eighth staff (measures 32-35) has chords D, A, E⁷, and A. The ninth staff (measures 36-40) is marked 'E' and 'hm', with chords E⁷, A, E⁷, A, and E. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

41

D A E7 A A

45

codeta

E7 A

Александрино коло

аутор и извођач: Александар Шишић
издање: 1989., *Nova kola* PGP RTB 201120/501565
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A

$\text{♩} = 163$

f *portato* A B gm A

6 gm A A

B

10 A gm

14 gm E⁷ A

C

18 A

22 gm E⁷ A

D

26 D⁷ gm E⁷ A

30 D⁷ gm E⁷ A

E

34 A 5 gm E⁷ A

The musical score is written for guitar in 2/4 time with a tempo of 163. It consists of five sections labeled A through E. Section A (measures 1-10) starts with a forte dynamic and a portato marking. Section B (measures 11-14) includes a first and second ending. Section C (measures 15-18) and Section D (measures 19-25) continue the melodic and harmonic development. Section E (measures 26-34) concludes the piece with a final cadence. Chords are indicated by letters (A, B, gm, E7, D7) and some have a sharp sign (#) indicating a key signature change. Dynamics like *f* and *portato* are used to guide performance. The score includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

38

43

48

53

58

ПАНТИНО КОЛО

аутор и извођач: Александар Шишић

издање: 1991.,

Nezaboravna kola na violini, PGP RTB 400327

транскрипција: Здравко Ранисављевић

A

$\text{♩} = 142$

f *portato*

5

9 *gm*

13

B

17 *gm*

21 *D7* *gm*

25 *D7* *gm*

29 *D7* *gm*

33 **C** *D7* *gm*

dm H⁷ E A⁷ dm H⁷ E A⁷ dm H⁷

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ПАНТИНО КОЛО' in 2/4 time with a tempo of 142. It is written for violin and piano. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three sections: Section A (measures 1-16), Section B (measures 17-32), and Section C (measures 33-40). Section A starts with a forte (*f*) and *portato* marking. Section B and C include mezzo-forte (*gm*) markings. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with dynamics like *f* and *gm*. The score includes various articulations such as accents, slurs, and hairpins. The final measure of Section C has a double bar line and a repeat sign.

38 1. 2. E A⁷ dm H⁷ E A dm H⁷ E

43 **D** A H⁷ E

47 E A H⁷ E

51 A H⁷ E

55 A H⁷ E

59 **E** A H⁷ E

66 A E D H⁷ E A F^{#7} hm A⁷ dm H⁷

71 E A E D H⁷ E

75 **ПРЕЛАЗ** **ПРЕЛАЗ** A F^{#7} hm A⁷ dm H⁷ E

83 **F** A H⁷ E E⁷ A E E⁷ A

A E⁷ A H⁷

89

1. 2.

E A E⁷ A H⁷ E

Мерцедес коло

аутор и извођач: Сениша Туфегџић
издање: 2000. Јужни ветар - CD JV 0026
транскрипција: Здравко Ранисављевић

A *clarinet*

$\text{♩} = 154$

f ^A *portato*

5 E B A

B *sopran*

9 gm E⁷ A

gdim A B E⁷ A gdim

14 1. A B E⁷ A

17 2. B E⁷ A

C *oboa*

19 D⁷ gm E⁷ A D⁷

24 gm E⁷ A B gm

29 E⁷ A B

32 gm E⁷ A

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 154. It features three parts: Clarinet (A), Soprano (B), and Oboe (C). The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *portato*, *gdim* (gradually diminishing), and *acc* (accents). There are also trills and slurs. The piece consists of 32 measures, with first and second endings indicated by bracketed lines.

D clarinet

35 A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷ E E⁷ A A⁷ dm H⁷

42 E A A^{#7} hm A⁷ dm H⁷

46 E E⁷ A A⁷ dm H⁷ E

51 A E B A

55 gm E⁷ A ...fade out

Београђанка коло

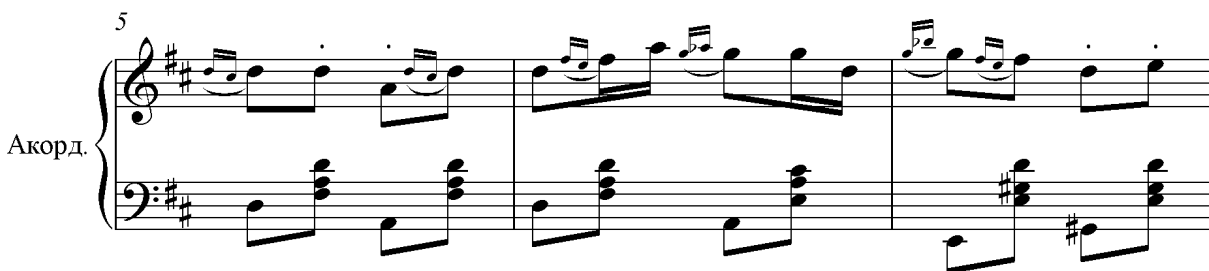
аутор и извођач: Љубиша Павковић
издање: 1979. РТБ LP 1518
транскрипција: Бојан Младеновић

 **Allegro moderato**

Акордеон



Акорд.



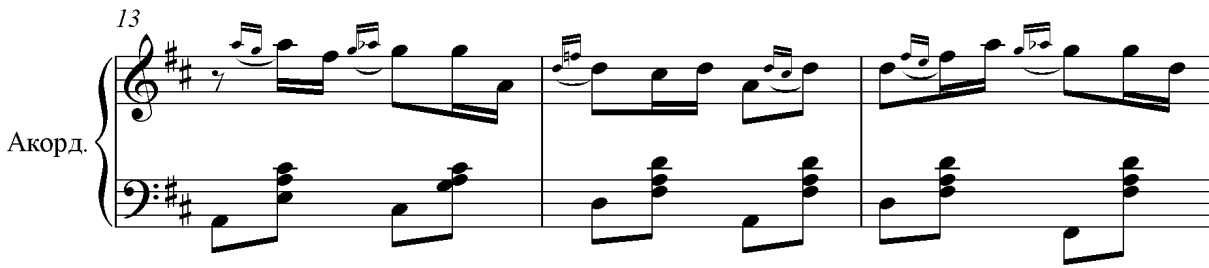
Акорд.



Акорд.



Акорд.



16

Акорд.

19

Акорд.

23

Акорд.

25

Акорд.

28

Акорд.

32

Акорд.

35

Акорд.

37

Акорд.

41

Акорд.

45

Акорд.

49

Акорд.

52

Акорд.

1.

2.

(3. x al ⊕ e poi Coda)

Da capo 3x
3.x al ⊕ e poi Coda

54

Coda

Акорд.

ПРИЛОГ 2

Записи конкретних кинетичких реализација *кола*

Пример бр. 1

Крагујевац 2015. године, 01'22"-01'28", коловођа средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

The image displays a musical score for a piece titled 'Пример бр. 1' by Крагујевац 2015. године, 01'22"-01'28", intended for a middle-generation wheelchair athlete. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff, labeled 'метроритмички образац покрета колена' (rhythmic pattern of knee movement), shows a sequence of eighth notes with accents and slurs. The second staff, labeled 'метроритмички образац структурално-градивних покрета' (rhythmic pattern of structural-constructive movements), features a more complex rhythmic structure with accents, slurs, and dynamic markings. Below the staves, there are two systems of rhythmic notation: the first system shows a sequence of eighth notes with accents and slurs, and the second system shows a sequence of eighth notes with accents and slurs, followed by a sequence of eighth notes with accents and slurs. The score concludes with the instruction 'sempre simile'.

$\text{♩} = 134$
mf
□ = cca 30cm

Пример бр. 2

Крагујевац 2015. године, 01'43"-01'50", плесач старије генерације

метроритмички образац „поцункивања“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета


The image shows three musical staves with rhythmic notation. The first staff is labeled 'метроритмички образац „поцункивања“' and features a series of eighth notes with accents. The second staff is labeled 'метроритмички образац покрета колена' and shows a sequence of eighth notes with accents and slurs. The third staff is labeled 'метроритмички образац структурално-градивних покрета' and includes a triplet of eighth notes. Below these is a large, complex musical score with multiple staves, including a piano part with chords and a rhythmic part with various symbols like triangles and circles. The score is marked with 'sempre simile' at the bottom right.

♩=134
mf
 □=cca 20cm


Пример бр. 3

Крагујевац 2015. године, 01'43"-01'50", плесачица старије генерације

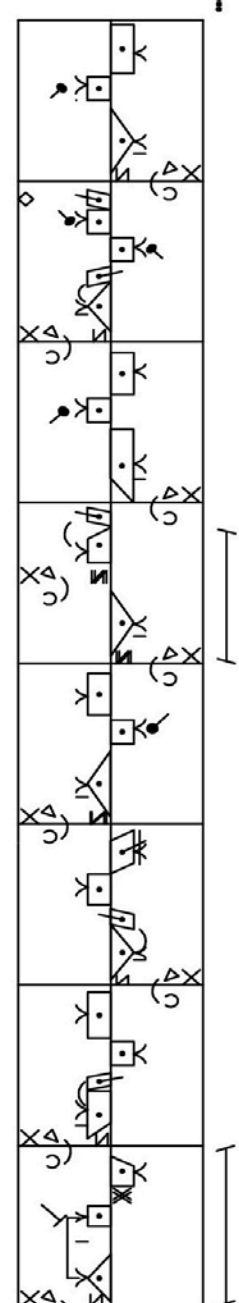
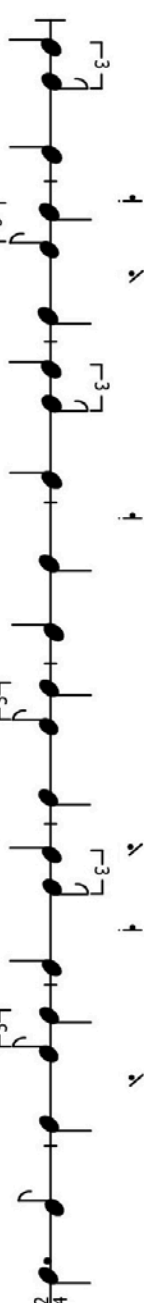
метроритмички образац „поукиивања“



метроритмички образац покрета колена



метроритмички образац структурално-градивних покрета



mf

sempre simile

$\text{♩} = 134$
mf
□ = cca 20cm

Пример бр. 4

Ужице 2004. године, 00'14"-00'21", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

$\text{♩} = 152$
mf
 $\square = \text{cca } 20\text{cm}$

sempre simile

Пример бр. 5

Ужице 2004. године, 01'11"-01'18", плесачица средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩=152
mf
 □=cca 20cm

sempre simile

Пример бр. 6

Лаћарак 2011. године, 00'22"-00'28", плесачица средње генерације

метритички образац структурално-градивних покрета

$\text{♩} = 148$
mf
 = cca 20cm

sempre simile

Пример бр. 7

Лаћарак 2011. године, 01'29"-01'36", плесачица средње генерације

метроритмички образац "поцупкивања"

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** *sempre simile*

♩=148
mf
 □=cca 20cm

Пример бр. 8

Крушевац 2012. године, 00'07"-00'14", плесачица старије генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

The image contains musical notation for two rhythmic patterns and a complex dance score. The first pattern, labeled 'метроритмички образац покрета колена', is in 2/4 time and consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs, and a triplet of eighth notes. The second pattern, labeled 'метроритмички образац структурално-градивних покрета', is also in 2/4 time and features a sequence of eighth notes with accents and slurs, and a triplet of eighth notes. Below these are two staves of music. The first staff is a rhythmic notation with various symbols like 'x', '>', and 'v'. The second staff is a more complex notation with various symbols and a large 'X' at the end. A double bar line is present at the end of the second staff.


sempre simile

♩=140
mf
 □=cca 20cm

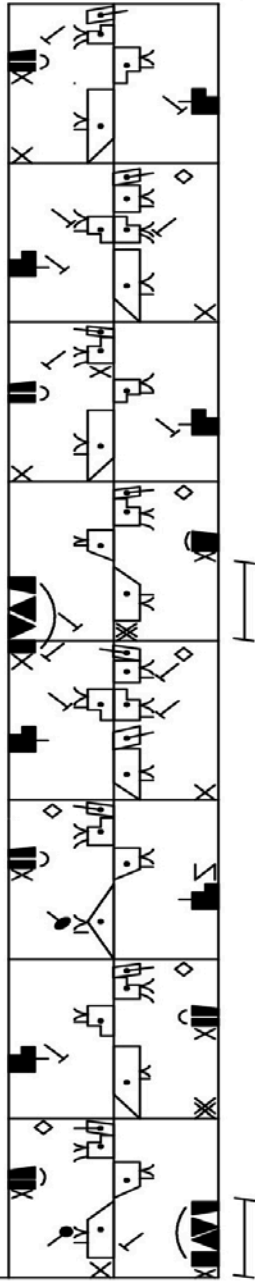
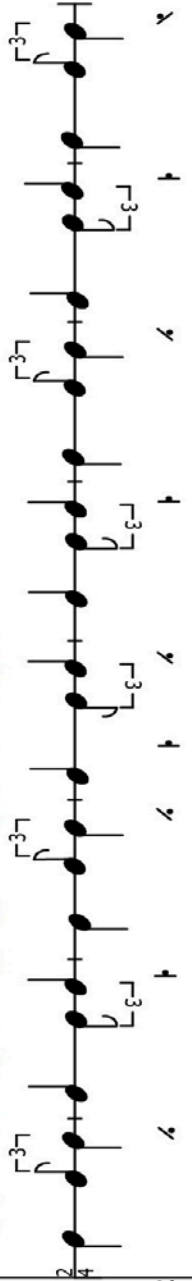
Пример бр. 9

Крушевац 2012. године, 01'38"-01'46", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена



метроритмички образац структурално-градивних покрета



mf
♩=142
□=cca 30cm

sempre simile

Пример бр. 10

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (лева плесачица у фокусираној групи)

метроритмички образац "поцупкивања"

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** sempre simile

♩=152
mf

□=cca 20cm

Пример бр. 11

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (средња плесачица у фокусираној групи)

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** *sempre simile*

♩=152
mf
 □=cca 20cm

Пример бр. 12

Лепосавић 2010. године, 01'28"-01'35", плесачица средње генерације (десна плесачица у фокусираној групи)

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** *sempre simile*

♩=152
mf
 □=cca 20cm

Пример бр. 13

Лепосавић 2010. године, 04'20"-04'27", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** *sempre simile*

♩=152
mf
 □=cca 20cm

Пример бр. 14

Београд 2008. године, 00'08"-00'15", плесачица средње генерације на месту коловође

метроритмички образац „поцупкивања“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

*** *sempre simile*

♩ = 145
mf
 □ = cca 20cm

Пример бр. 15

Београд 2008. године, 01'39"-01'46", плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

The image displays a musical score for a dance piece. It is divided into three main sections. The first section, titled "метроритмички образац покрета колена" (rhythmic pattern of knee movements), consists of two staves of music in 2/4 time, with notes and rests indicating the timing of the movements. The second section, titled "метроритмички образац структурално-градивних покрета" (rhythmic pattern of structural-constructive movements), also consists of two staves of music in 2/4 time, with notes and rests indicating the timing of these movements. The third section is a large, complex notation system for dance steps, consisting of a grid of boxes. Each box contains a specific symbol or combination of symbols, such as 'X', 'O', 'Y', and 'Z', which represent different dance steps or movements. The grid is organized into columns and rows, with some boxes containing additional markings like arrows and dots. The notation is dense and detailed, providing a precise sequence of movements for the dancer. At the bottom right of the score, there are performance instructions: a tempo marking of $\text{♩} = 145$, a dynamic marking of *mf*, and a box size specification of $\square = \text{cca } 20\text{cm}$. The text "sempre simile" is written vertically on the right side of the score.


$\text{♩} = 145$
mf
 $\square = \text{cca } 20\text{cm}$

sempre simile


Пример бр. 16

Београд 2008. године, 01'39"-01'46", плесачица средње генерације

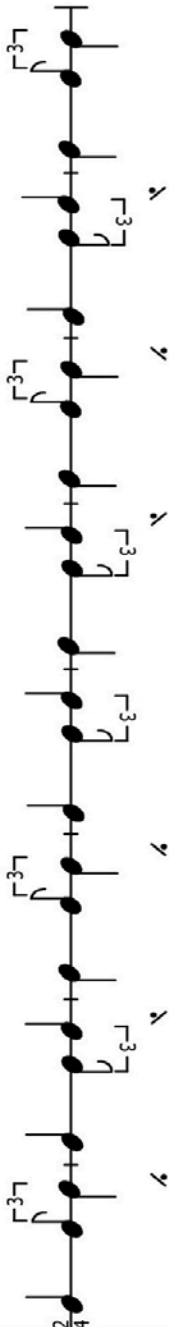
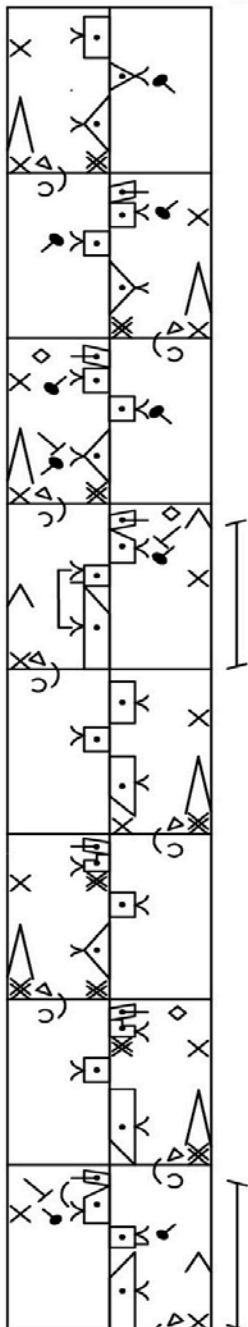
метроритмички образац „поцупкивања“



метроритмички образац покрета колена



метроритмички образац структурално-градивних покрета

sempre simile

♩ = 145
mf
 □ = cca 20cm

Пример бр. 17

Соко Бања 2007. године, 09'25"-09'31", плесачица старије генерације на месту „кеца“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

The image displays two musical staves with rhythmic notation. The first staff, labeled 'метроритмички образац покрета колена', shows a sequence of notes with stems pointing up and down, and a series of square boxes below the notes. The second staff, labeled 'метроритмички образац структурално-градивних покрета', shows a similar sequence of notes with stems pointing up and down, and a series of square boxes below the notes. Below the staves is a large rectangular diagram with a grid of 10 columns and 2 rows. The top row contains various symbols: 'x', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>'. The bottom row contains various symbols: 'x', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>', '>'. There are also some larger symbols like a triangle and a circle. At the bottom of the diagram, there are two horizontal lines with arrows pointing to the right, indicating a sequence of movements. The text 'sempre simile' is written vertically on the right side of the diagram.

♩=146
mf
 □=cca 20cm

Пример бр. 18

Крушевац 2012. године, 00'48"-00'55, плесач средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

4/4

sempre simile

$\text{♩} = 140$
mf
□ = cca 35cm

Пример бр. 19

Крушевац 2012. године, 00'48"-00'55, плесачица средње генерације

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

♩ = 140
mf
 □ = cca 35cm

sempre sinistre

The image displays a musical score for a dance piece. It consists of three main parts: two rhythmic patterns and a detailed dance notation. The first part, 'метроритмички образац покрета колена', shows a rhythmic pattern on a staff with a 2/4 time signature, featuring eighth notes and triplets. The second part, 'метроритмички образац структурално-градивних покрета', shows a similar rhythmic pattern with some notes beamed together. The third part is a large dance notation grid with 10 columns and 2 rows. The top row contains symbols for footwork and body movements, while the bottom row contains symbols for hand positions. A bracket at the bottom indicates a section of 10 measures. The notation includes various symbols such as 'X', '>', '<', and '□', along with arrows and other movement indicators.

Пример бр. 20

Мелбурн 2008. године, 00'21"-00'28", плесачица средње генерације на месту „коловође“

метроритмички образац „поцупкивања“

метроритмички образац покрета колена

метроритмички образац структурално-градивних покрета

mf

sempre simile

♩=130
mf
 □=cca 20cm

ПРИЛОГ 3

Записи конкретних музичких реализација *кола*

ПРИМЕР бр. 1

Коло на свадбеном весељу, *Медино бенд*

Место и датум: Београд, 2010. године

Трајање: 07:34

Транскрипција: Здравко Ранисављевић

$\text{♩} = 145-156$

клавијатура - семпл хармонике *clarinet*

5

1. УЖИЧКО КОЛО

9

16

20

25

32

36

41

49

53

57

64

70

77

83

2. ЧИЧА ОБРЕНОВО КОЛО

89

97

3. Парафразе Ашишка кола

105

113

G C G D G D A D

121

G F D G cm

127

A D G D G

132

D G cm D

137

G F D

141

G D G

4, КОЛУБАРСКИ ВЕЗ

145

D G

152

D G D G

157

D G

161

A^b D

165

169

173

177

185

193

клавијатура - семпл хармонике *clarinet*

201

205

209

216

221 сепіл виоліне

D A⁷ D

225 сепіл алт саксофона

G A[♭] D G F D G

5. Парафразе

233 сепіл алт саксофон

A D A D G D

239

G D

244

A[♭] D G D G

249 сепіл виоліна

G D A[♭] D G D A D

257

G C G D G D

265

E[♭] A D E[♭] A D E[♭] A D cm

272

D E[♭] A D E[♭] A

276

D E[♭] A D cm D

281

D

288

296

D E^b A D cm D E^b D

302

E^b cm D E^b D

307

cm D

312

G E⁷ am D E^b

318

D E⁷

323

am D

328

E^b A D cm A D

332

E^b D E^b D

336

E^b A D cm A D

340

E^b D cm D

344

E

350

F#

355

hm E H

360

E H E H E

368

A E F# H E am H

376

E A E F# H E am H E

384

F H E am

390

F# H E dm H

395

E am F# H

400

G D

403

G D G

408

D G D

415

G am D

419

G D G

424

F D G D G

432

D G D G

440

D cm A D em Eb

447

D Eb A D

452
 Eb A D

456
 G F D G A^b f#m G

464
 f#m D G C D G

471
 cm

478
 G D G

483
 C f#m G семпл гармоники - clarinet

488
 f#m G cm A^b

492
 f#m G

496
 A^b f#m A^b f#m G f#m семпл гармоники - oboa

503
 G f#m G

508

семпл хармонике - *clarinet*

A^b G

512

fm G

516

fm D G

6. ЧИЧА ОБРЕНОВО КОЛО

520

D A^b G D G

528

fm A^b G E am hm C A D

536

G A^b D G D

544

G fm D G

548

D G

552

A gm E A gm

559

A A

564 семілл хармонике - *обоа*

568 G A D A D A D E

575 A D codeta A

579 D A D A gm E

ПРИМЕР бр. 2

Сплет кола (без кинетичког извођења), оркестар Борка Радивојевића,
Место и датум: Умчари (Београд), 2011. године
Трајање: 12:30
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. Ауторско коло

oboa ♩=148-153

f *A portato*

6 B A

11 E7 A H7 E7 A H7

15 E7 A H7 E7 A H7

19 E7 A H7 E7 A H7 E7 A

24 H7 E7 A H7 A D

28 *accordion* G E7 A7 3 D cm D7 5

32 G H7 em E7 3 A D7 A

Detailed description: The score is for an oboe and accordion. It begins with a tempo of 148-153 bpm. The oboe part starts with a *portato* marking and a dynamic of *f*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated below the staff, including B, A, E7, H7, G, A7, D, cm, and D7. There are first and second endings at measures 6-10 and 24-27. The accordion part enters at measure 28 with a similar melodic line and chords. The score ends at measure 32.

38
 44
 49
 54
 59
 64
 70 *basson*
 74
 78 (8)
 82 (8) *oboa*

86

E7 A H7 E7 A

90

E7 A H7 E7 A H7

94

E7 A E7 A7

98

A E7 A H7

102

E7 A H7 E7 A 6 E7 A

107

H7 E7 A H7 A D

111

G E7 A7 D cm D7

115

G H7 em E7 A D7 G E7 A7

121

D cm D7 G H7 em E7 A

127

D7 G H7 em E7 A7

basson

accordeon

131
 D⁷ gm E⁷ A am H⁷ em D

137
 gm E⁷ A D⁷ gm E⁷ A

143
 A⁷ E⁷ A basson

147
 gm E⁷ A A

152 (8)
 A E⁷ A

156 (8)
 fism hm E⁷ A

160 (8)
 A E⁷ A

164 (8)
 fism H⁷ E⁷ A

168(8)
 E F dm H⁷

172(8)
 E H⁷ E oboa

2. КЕЦ, КЕЦ

176

Musical staff 176: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth notes. Chords below the staff are E, dm, H7, and E.

181

Musical staff 181: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with a first and second ending bracket. Chords below are dm, H7, E, and E.

185

Musical staff 185: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are A7, dm, H7, E, F, and E.

190

Musical staff 190: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are F, E, dm, H7, E, and E.

194

Musical staff 194: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are am, H7, E, H7, and E.

199

Musical staff 199: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are F, dm, H7, E, C, D7, G, and H7.

205

Musical staff 205: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are E, F, E, F, hm, and E.

210

Musical staff 210: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are (8) A, H7, E, A, F, H7, and E.

214

Musical staff 214: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are (8) A, F#7, hm, A, H7, and E.

218

Musical staff 218: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with triplets. Chords below are A, H7, E, A, H7, and E.

(8)-----

222

F H⁷ E

226 *oboa*

dm F E

231

F E

234

dm H⁷

238

dm H⁷ E

242

dm H⁷ E

246

dm H⁷ E

252

F E F H⁷ E

258

A⁷ dm F H⁷ E F E

263

F E dm H⁷ E E 3

267

am H⁷ E 3 H⁷ E

271

F E F dm H⁷ E C D⁷ G

277

H⁷ E F E F hm E

283 *basson* 8va

A E A E F

287 (8)

dm H⁷ E

291 (8)

A H⁷ E A H⁷ E

295 (8) *oboa*

F H⁷ E

299

dm F E

304

F E

307

A dm H⁷ E

311

3. УЖИЧКЕ ДВОЈНИЦЕ

315

319

325

331

335

339

343

347

351 (8)

356 A D E A H⁷ E

360 A dm H⁷ E em D

366 A F^{#7} hm E⁷ A dm H⁷ E

372 A H⁷ E A H⁷ E A⁷

377 dm H⁷ E E

381 *oboa* E H⁷ E

385 H⁷ E hm H⁷ E

391 H⁷ E hm H⁷ E H⁷ E

397 dm H⁷ E

401 A⁷ dm H⁷ E

The image shows a musical score for an oboe part, spanning measures 356 to 401. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is written on a single staff in treble clef. Chord progressions are indicated by letters below the staff: A, D, E, A, H⁷, E, A, dm, H⁷, E, em, D, A, F^{#7}, hm, E⁷, A, dm, H⁷, E, A, H⁷, E, A⁷, dm, H⁷, E, E, *oboa*, E, H⁷, E, H⁷, E, hm, H⁷, E, H⁷, E, hm, H⁷, E, H⁷, E, dm, H⁷, E, A⁷, dm, H⁷, E. The music features various articulation marks such as slurs, accents, and breath marks (wavy lines). There are also triplets and a second ending bracket in measure 377.

405

F H⁷ E basson
8^{va}

409

A⁷ dm H⁷ E

413

A⁷ dm H⁷ E F

418

dm H⁷ E

422

A D E A H⁷ E

426

A dm H⁷ E em D

432

A E⁷ A dm H⁷ E

438

A E⁷ A H⁷ E

442

A⁷ dm H⁷ E E

447

G D⁷ G D⁷ G

4. РУМЕНКА КОЛО

455 (8) -----

 G D7 G

459 (8) -----

 D7 G

463 (8) -----

 G D7 G

467 (8) -----

 D7 G

471 (8) -----

 G D7 G H7

475 (8) -----

 em D7 G A7 D7 G

479 (8) -----

 G D7 G

483 (8) -----

 G G7 C A7 D7 G

487 (8) -----

 F E7 am D7 G

491 (8) -----

 em am D7 G

495 (8)
 500 (8)
 504 (8)
 508 (8)
 512 (8)
 516 (8)
 520 (8)
 524 (8)
 528 (8)
 532 (8)

536 (8)

C C⁷ F D⁷ G G⁷ C

540 (8)

am A⁷ dm D⁷ G G⁷ C

544 (8)

C G D⁷ G

548 (8)

C D⁷ G D⁷ G C C⁷ fm

554 (8)

D⁷ G C C⁷

557 (8)

fm D⁷ G

560 (8)

C G⁷ C G⁷ C

5. Ауторско коло

568 (8)

hm³ E

572 (8)

am F dm H⁷ E

576 (8)

C am F[#] hm 3 E

580 (8)

584 *am* *oboa* F dm H⁷ E

590 E F dm F E

595 F dm E hm E F E

600 F E F dm E

604 *am* hm C F H⁷ E

609 *am* G F hm E C⁷

613 F D⁷ G E⁷ *am* hm

616 C F hm E

620 E dm H⁷ E

H B A E F H⁷ E

624

G F E F dm H⁷ E

628

G F G G⁷ C dm F H⁷ E

632

A⁷ dm H⁷ E

636

A⁷ dm F H⁷ E

640

A⁷ dm H⁷ E

644

A⁷ dm F H⁷ E

basson 8^{va} 648

C hm³ E

652 (8)

am F dm H⁷ E

656 (8)

C am F[#] hm³ E

660 (8)

am F dm H⁷ oboa

664 *oboa*

E dm H⁷ F E

668 F E dm H⁷

671 E hm E F E

674 F E F E

678 dm H⁷ E

680 am hm C F H⁷ E am G F

686 hm E C⁷ F D⁷ G E⁷

692 am hm C F hm E

696 E dm H⁷ E

700 H B A E F H⁷ E

704

 G F E F dm H⁷ E

708

 G F G G⁷ C dm F H⁷ E

712

 A⁷ dm H⁷ E

716

 A⁷ dm H⁷ E

720

 A⁷ dm H⁷ E


724


 A⁷ dm H⁷ E


728

 A E⁷ A gm E⁷ A gm E⁷ A

6. КАЗАЦИЈСКО КОЛО

736

 A gm E⁷ A

740

 gm E⁷ A F gm E

746

 gm E⁷ A F gm E

752

A gm E7 A

756

B gm E7 A B gm E7 A A#

760

H am F# H

764

C am F#7 H C am F#7 H

768

H H7

772

em D A7 C F#7 H H

777

C F#7 H F#7 H

781

em F#7 H F#7 H

785

C F#7 H F#7 H

789

em F#7 H F#7 H

793

C H C H

798

1. 2. 3

803

am F#7 H F#7

806

C H am F#7 H

811

C H F#7 H

815

E am F#7

rit. codeta 3 3 rubato H

ПРИМЕР бр. 3

Коло на свадбеном весељу, оркестар Александра Софронијевића

Место и година: Крагујевац 2013. године

Трајање: 9:43

Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. РУМЕНКА КОЛО

sopran ♩=124-144

5 *f portato* G

9 G

13

17 G

21 D7 G D7 G

25 G D7 G

29 D7 G

33 G

37 cm D⁷ G

41 G⁷ cm⁶ A⁷ D⁷

45 G⁷ cm⁶ A⁷ D D

50 *organ* C

54 C

58 C

62 C

66 C

70 C

74 C G⁷ C

78

C G⁷ C

82

86

90

C⁷ fm⁶ D⁷ G⁷

94

C⁷ fm⁶ D⁷ G G

99 sopran

G

103

107

G

111

115

G

119

123

127

131

135

139

144

148

152

2. ЖИЛЕТОВО КОЛО

156 *sopran*

C F C G7 C

160

Musical staff 160-164. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F, C, G7, C, C, D7. Includes first and second endings.

165

Musical staff 165-168. Treble clef, key signature of one flat. Chords: G7, C, G7, C. Includes an 8va marking.

169 (8)

Musical staff 169-172. Treble clef, key signature of one flat. Chords: G7, C, G7, C. Includes an 8 marking.

173

Musical staff 173-177. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F, C7, F, C7, F.

178

Musical staff 178-182. Treble clef, key signature of one flat. Chords: C, G7, C, G7, C. Includes first and second endings.

183

Musical staff 183-186. Treble clef, key signature of one flat. Chords: C, F, C, G7, C. Includes a 3 marking.

187

Musical staff 187-191. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F, C, G7, C, C, D7. Includes first and second endings.

192

Musical staff 192-195. Treble clef, key signature of one flat. Chords: G7, C, G7, C. Includes an 8va marking.

196 (8)

Musical staff 196-199. Treble clef, key signature of one flat. Chords: G7, C, G7, C. Includes an 8 marking.

200

Musical staff 200-204. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F, C7, F, C7, F. Includes an 'accordion' marking.

6

205
 C G7 C G7 C E7

210
 A E7

213
 A E7 A

3. ШИЛЕТОВА ЗВЕЧАНКА

218
 A gm E7 A

222
 gm E7 A

226
 gm E7 A

230
 gm E7 A

234
 gm A7

238
 dm B gm E7 A

242
 F G7 C A7

246

dm B gm E7 A

250

dm B gm E7 A

254

dm B gm E7 A A F#

259

H am F#7 H

263

am F#7 H H

268

(8)

272

H H

277

A gm E7 A

281

gm E7 A

285

gm E7 A

(8)

289 gm E7 A

293 F G7 C A7

297 dm B gm E7 A

301 dm B gm E7 A

305 dm B gm E7 A A F#

310 H am F#7 H

314 H am F#7 H H

319 (8) am H

323 (8) am H H C

328 (8) F C7 F

332 (8)

F C⁷ F

4. ПОЛОМКА

336 *oboa*

F G⁷ C F

340

dm gm G⁷ C F

344

F C F

348

dm gm G⁷ C F

352

F⁷ C⁷ dm

357

gm G⁷ C⁷ F F

361 *clarinet*

C G G⁷ C

365

C⁷ F G G⁷ C

369

G G⁷ C

373 C⁷ F G G⁷ C

377 *oboa* G⁷ C

381 G⁷ C C D *organ*

386 G D⁷ G

390 em am D⁷ G

394 D⁷ G

398 em am D⁷ G

402 D⁷ G

406 em am D⁷ G

410 D⁷ G

414

em am D7 G

418 *organ* 8va F G7 C F

422 (8) dm gm G7 C F

426 *oboa* F C F

430 dm gm G7 C F

434 F7 C7

438 1. 2. 3. dm gm G7 C7 F F

443 *clarinet* C G G7 C

447 (8) C7 F G G7 C

451 (8) G G7 C

455 **ИМПРОВІЗАЦІЯ** F G G⁷ C

459 *oboa* G⁷ C *organ*

463 G⁷ C C D

468 G D⁷ G

472 em am D⁷ G

476 G D⁷ G

480 em am D⁷ G

484 G D⁷ G

488 em am D⁷ G

492 G D⁷ G

The image shows a musical score for improvisation. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The first staff (455) is in a key with one flat and contains the text 'ИМПРОВІЗАЦІЯ' and chords F, G, G7, and C. The second staff (459) is marked 'oboa' and contains chords G7 and C. The third staff (463) contains chords G7, C, and C D, with a first and second ending bracket. The fourth staff (468) is in a key with two sharps and contains chords G and D7. The fifth staff (472) contains chords em, am, D7, and G. The sixth staff (476) contains chords G and D7. The seventh staff (480) contains chords em, am, D7, and G. The eighth staff (484) contains chords G and D7. The ninth staff (488) contains chords em, am, D7, and G. The tenth staff (492) contains chords G and D7. Various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings are present throughout the score.

496

em am D⁷ G

овоа

500

A ...*(влашко)*

ПРИМЕР бр. 4

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Крушевац 2012. године
Трајање: 07:05
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. УЖИЧКО КОЛО

$\text{♩} = 140-148$

семпл хармонике - organ

The musical score is written in 2/4 time and consists of 48 measures. The melody is primarily in the treble clef and includes various ornaments such as grace notes, trills, and triplets. The harmonic accompaniment is indicated by chords (C, D7, G, C7, F, Bm, C7) and dynamics (f, fm, portato). The score is divided into systems of 8 measures each, with repeat signs and first/second endings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

46 (8)

51 (8)

55 (8)

59 (8)

63 (8)

67 (8)

74 (8)

79 (8)

83 (8)

87 (8)

2. СЛАТКИ Ц-ДУР

91 (8)

97 (8)

102 (8)

107 (8)

111 (8)

115 (8)

119 (8)

123 (8)

128 (8)

132 (8)

136 (8)

Musical staff 136 (8) in treble clef, key of C major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Chords G7 and C are indicated below the staff.

G⁷ C

140 (8)

Musical staff 140 (8) in treble clef, key of C major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Chords G7 and C are indicated below the staff.

G⁷ C

144 (8)

Musical staff 144 (8) in treble clef, key of C major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Chords G7 and C are indicated below the staff.

G⁷ C

148 (8)

Musical staff 148 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords D, cm, and D are indicated below the staff.

D cm D

152 (8)

Musical staff 152 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents, including triplets. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords am and D are indicated below the staff.

am D

156 (8)

Musical staff 156 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords am and D are indicated below the staff.

am D

160 (8)

Musical staff 160 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords am and D are indicated below the staff.

am D

164 (8)

Musical staff 164 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords am and D are indicated below the staff.

am D

168 (8)

Musical staff 168 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents, including a triplet. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords cm⁶, A⁷, and D are indicated below the staff.

cm⁶ A⁷ D

173 (8)

Musical staff 173 (8) in treble clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with accents. The notes are: D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4, D4, E4, F#4, G4. Chords G, G⁷, cm, A⁷, and D are indicated below the staff.

G G⁷ cm A⁷ D

177 (8)

G G⁷ cm A⁷ D

181 (8)

G G⁷ cm A⁷ D

185 (8)

G G⁷ cm A⁷ D

189 (8)

G cm A⁷ D G cm

195 (8)

A⁷ D G cm A⁷

200 (8)

D G cm A E⁷

205 (8)

A E⁷ A

209 (8)

E⁷ A

3. ВРАГОЛАНКА

213 (8)

A E⁷ A

218 (8)

E⁷ A A

222 (8)

227 (8)

232 (8)

236 (8)

242 (8)

248 (8)

254 (8)

259 (8)

264 (8)

269 (8)

274 (8)

C G⁷ C

278 (8)

G⁷ C

4. Коло непознатог назива

282 (8)

C D⁷ G

286 (8)

C D⁷ G

290 (8)

C D⁷ G

294 (8)

C D⁷ G

298 (8)

C fm D⁷ G C

303 (8)

fm D⁷ G G

307 (8)

G D⁷ G A^b

312 (8)

D⁷ G G

316(8)
 G D7 G

320(8)
 C7 fm D7 G

324(8)
 C7 fm D7 G

328(8)
 C7 fm D7 G

332(8)
 G D7 G

336(8)
 D7 G

5. ЗВОНЦЕ КОЛО

340 (8)
 G D7 G

344 (8)
 D7 G

348 (8)
 G D7 G

352 (8)
 D7 G

356 (8)

Musical staff for measure 356, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords G, D7, G, and D7 are indicated below the staff.

G D7 G D7

363 (8)

Musical staff for measure 363, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords G and D7 are indicated below the staff, with a '3' above the D7 chord.

G 3 D7

367 (8)

Musical staff for measure 367, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords G, em, Eb, D7, and G are indicated below the staff.

G em Eb D7 G

372 (8)

Musical staff for measure 372, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords G, C, D, G, and G are indicated below the staff.

G C D G G

377 (8)

Musical staff for measure 377, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords C, D, G, and G are indicated below the staff. A first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' are present.

C D G G

381 (8)

Musical staff for measure 381, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords D7 and G are indicated below the staff.

D7 G

385 (8)

Musical staff for measure 385, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords D7 and G are indicated below the staff.

D7 G

389 (8)

Musical staff for measure 389, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords D7 and G are indicated below the staff.

D7 G

393 (8)

Musical staff for measure 393, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords D7 and G are indicated below the staff.

D7 G

397 (8)

Musical staff for measure 397, marked with a circled 8. The staff contains a sequence of eighth notes with various accidentals. Chords D7 and G are indicated below the staff.

D7 G

401 (8)
 D7 G

405 (8)
 A E7 A

409 (8)
 E7 A

6. АЦИНКА КОЛО (парафразирање)

413 (8)
 H7 E A7

418 (8)
 dm6 H7 E E7 E7

422 (8)
 A7 dm6 H7 E7

426 (8)
 A7 dm6 H7 E7

430 (8)
 A dm H7 E A dm

436 (8)
 H7 E F

... *ВЛАШКО КОЛО*

ПРИМЕР бр. 5

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Лепосавић 2012. године
Трајање: 04:54
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. РУМЕНКА КОЛО

♩=148-153

семпл хармонике - *oboa*

Musical score for "1. РУМЕНКА КОЛО" in G major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a whole rest. The second staff begins with a *f* dynamic and a *portato* marking. The music features a melodic line with eighth-note patterns and various chords. Chords are indicated below the staff: G, D7, G, D7, G, cm, A7, D, hm, A, G, A7, D, G, cm, A7, D. The piece concludes with a key signature change to A major (two sharps).

2. ВРАГОЛАНКА

семпл хармонике - *tutti*

Musical score for "2. ВРАГОЛАНКА" in A major, 2/4 time. The score consists of one staff of music starting at measure 30. It features a melodic line with eighth-note patterns and various chords. Chords are indicated below the staff: A, E7, A, A. The piece concludes with a key signature change to A major (two sharps).

39

44

49

56

61

65

69

73

77

81

семпл хармонике - *sopran*

семпл хармонике - *oboa*

семпл хармонике - *tutti*

A E7 A A gm E7 A D gm E7 A D gm E7 A D gm E7 A D gm E7 A D gm E7 A

87

92

97 *супл хармонике - soprano*

101

105

109

113

119

124

129

E7 A D7 G D

G D gm E7 A

D E7 A

D gm E7 A

D E7 A

D gm E7 A

E7 A

A E7

A

D gm E7 A D gm E7

136

A D gm E⁷ A

141

D gm E⁷ A

145 семпл хармонике - oboa

E⁷ A

150

E⁷ A E⁷

156

A E⁷ A

161 семпл хармонике - tutti

D⁷ G D gm E⁷

168

A D⁷ G D G

173

D gm E⁷ A

177 семпл хармонике - sopran

D gm E⁷ A

184

A D E⁷ D gm E⁷ A

189

3. ЗВОНЦЕ КОЛО

193

D gm E⁷ A

197

201

205

209

215

220

225

D G A D

229

D G A D

233 D G A D

237 D G A D

241 D A⁷ D A⁷ D

245

249 G[#] D[#] A⁷ D

253

257 G[#] G[#] A⁷ D

261 G D⁷ G D⁷

265 G cm A⁷ D

269 G cm A⁷ D

273 D cm D

277 D cm D

281 D cm D

285 D cm D

289 D cm D

293 D cm D

297 D cm D

301 D cm D

305 D G A D

309 D G A D

313

D G A D

317

D G A D

321

D A7 D A7 D

325

G D A7 D

329

A7 D

333

A7 D

семпл хармонике - tutti

337

G D7 G D7

341

G cm A7 D

345

G D7 G D7 G cm A7 D

codeta

ПРИМЕР бр. 6

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Лаћарак 2011. године
Трајање: 06:00
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. УЖИЧКО КОЛО

♩=152

семпл хармонике - organ

8^{va}
f *G* *portato* D⁷

5 (8) G cm A⁷ D

9 (8) G D⁷ G

14 (8) cm A⁷ D D⁷

17 (8) G D⁷

21 (8) G cm A⁷ D G⁷

25 (8) C

29 (8) D⁷ G

33 (8) -----

37 (8) -----

41 (8) -----

45 (8) -----

49 (8) -----

53 (8) -----

57 (8) -----

61 (8) -----

65 (8) -----

69 (8) -----

A cm B7 E E7

73 (8) E⁷

77 (8) A

81 (8) A dm H⁷ E A⁷

85 (8) D

89 (8) E⁷ A

93 (8) A E⁷

97 (8) A cm B⁷ E E⁷

101 (8) A E⁷

105 (8) A cm B⁷ E

109 (8) A

A E⁷ A

2. ВРАГОЛАНКА

113 (8) A E7 A

117 (8) E7 A

121 (8) E7 A 3

125 (8) D7 gm E7 A

129 (8) E7 A

133 (8) E7 A

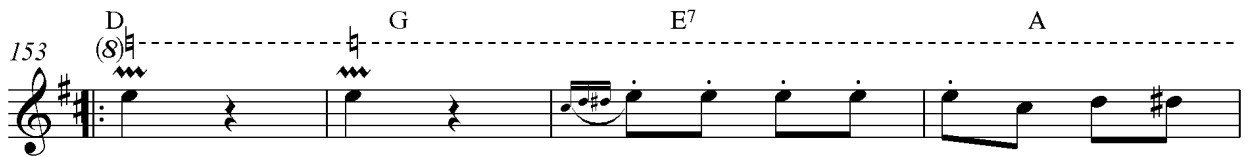
137 (8) D7 G D7 G

141 (8) A E7 A

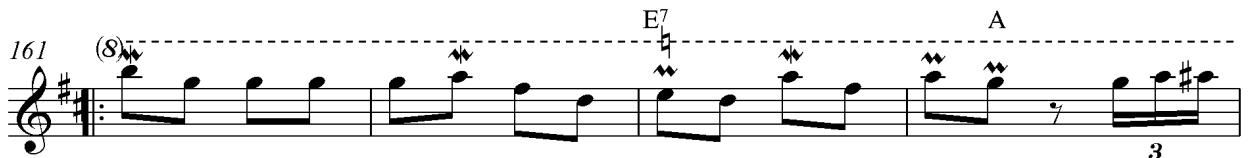
145 (8) D E7 A

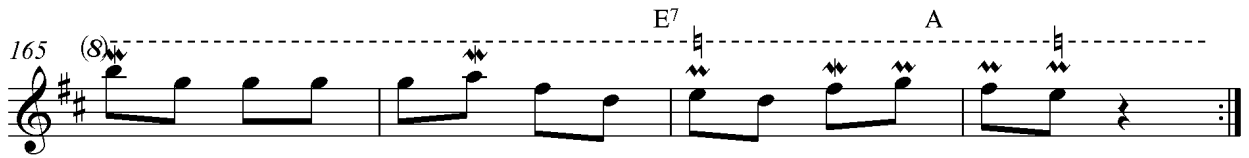
The image shows a musical score for the piece '2. ВРАГОЛАНКА'. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number and a circled '8'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are often beamed together in groups of eight, with a circled '8' above them. Chord symbols are placed below the staves: A, E7, D7, gm, G, and A. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The score ends with a double bar line and repeat dots.

149 (8) 

153 (8) 

157 (8) 

161 (8) 

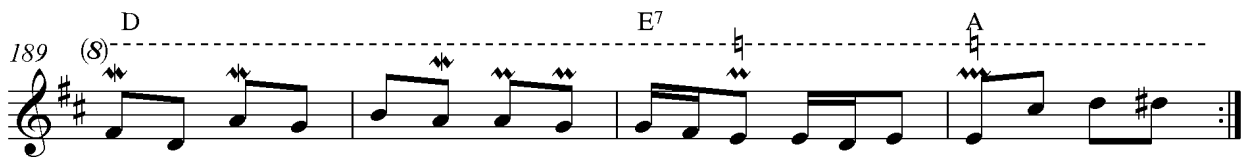
165 (8) 

169 (8) 

177 (8) 

181 (8) 

185 (8) 

189 (8) 

D G E7 A

193 (8)

197 (8) A

3. ГОЦИНО КОЛО

201 (8)

205 (8)

209 (8)

213 (8)

217 (8)

222 (8)

226 (8)

230 (8)

235 (8) A E7 E7 A

240 (8) dm H7 E E

244 (8) dm A7 dm

248 (8) E7 A

252 (8) dm A7 dm

256 (8) E7 A

260 (8) dm A7 dm

264 (8) E7 A A

269 (8) A D A E7

273 (8) A dm H7 E E

278 (8) -----

A E7 E7 E7

282 (8) -----

A dm H7 E E H7 E

ПРИМЕР бр. 7

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Соко Бања 2007. године
Трајање: 13:26
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. СЛАТКИ Ц-ДУР

oboa $\text{♩} = 138-146$

f portato

5

9 A *b* E7 A *b*

13 *fism* F E7 A

17 *b*

21 E7 A *b*

25 *fism* F E7 A

29 E7 A

32 A E7 A

35 E7 A E7 A

39

E7 A E7 A

43

E7 A E7 A

47

E7 A E7 A

51

H7 E dm H7 E E

56

dm E dm E dm H7 E

62

F H7 E dm E dm

67

E dm E H7 E

72

A dm H7 E A

77

dm H7 E E

81

A H7 E A

85
fism D E7 A

89
D E7 A fism G E7 A

97
E7 A E7

102
A E7 A

107

110
E7 A

113
E7 A H7 E A E7

118
A H7 E A E7 A H7 E

124
A E7 A H7 E A H7

129
E dm H7

132

E dm H⁷ E

2. Коло Борка Радивојевића (Звезда тера месеца)

137

dm E dm E dm

142

E dm dm H⁷ E

147

E H⁷ E

151

H⁷ E H⁷ E E

156

A⁷ dm H⁷ E

160

A⁷ dm H⁷ E E

165

A dm H⁷ E

169

A dm H⁷ E

173

dm E⁷ am F dm H⁷ E

180

dm E⁷ am

184

3 F dm H⁷ E

188

dm E dm E dm

193

1. 2. E dm H⁷ E dm E

198

H⁷ E H⁷

203

E H⁷ E E

207

A⁷ dm H⁷ E

211

A⁷ dm H⁷ E E

216

A dm H⁷ E

220

A dm H⁷ E

224
 228
 232
 236
 239
 245
 250
 255
 260

3. РУМЕНКА КОЛО

264

268

Musical staff for measure 268, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7 and G are positioned below the staff.

basson

Musical staff for measures 272-275, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols G, D7, and G are positioned below the staff.

Musical staff for measures 276-279, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, D7, and G are positioned below the staff.

Musical staff for measures 280-283, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, A7, D7, G, and A7 are positioned below the staff.

Musical staff for measures 284-287, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, A7, D7, and G are positioned below the staff.

Musical staff for measures 288-291, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, D7, and G are positioned below the staff. A flat symbol (b) is placed above the final note of the staff.

Musical staff for measures 292-295, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, D7, and G are positioned below the staff. A flat symbol (b) and the text "em" are placed above the final note of the staff.

Musical staff for measures 296-299, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols G, D7, and G are positioned below the staff.

Musical staff for measures 300-303, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols D7, G, D7, and G are positioned below the staff.

Musical staff for measures 304-307, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chord symbols G7, cm6, A7, D7, and G7 are positioned below the staff. A flat symbol (b) is placed above the final note of the staff.

309 cm⁶ A⁷ D⁷ <G⁷ cm

314 A⁷ D⁷ G⁷

317 cm A⁷ D⁷

320 *organ* C D⁷ G C

324 C D⁷ G C

328 C D⁷ G C E⁷

332 am hm G⁷ C

336 C D⁷ G C

340 G⁷ C G⁷ C

344 G⁷ C G⁷ C

348

G⁷ C G⁷ C

352

G⁷ C G⁷ C D⁷

356

G C D⁷ G⁷ C

360

C⁷ fm D⁷ G⁷ C⁷ fm

366

D⁷ G C⁷ fm D⁷

371

G⁷ C⁷ fm D⁷ G

376 *oboa*

G D⁷ G

380

G D⁷ G

384

D⁷ G D⁷

391

G D⁷ G am D⁷

395

400 *organ*

406

411

416

421

425 *basson* 8^{va}

430 (8)

434 *oboa*

438

442

D7 gm E7 A

446

D7 gm E7 A

450 *oboa*

G A7 D G

454

G A7 D G

458 *basson*

G A7 D7 G

462

A7 D7 G

466

D7 G D7 G

470

D7 G D7 G em

474

G A7 D7 G em

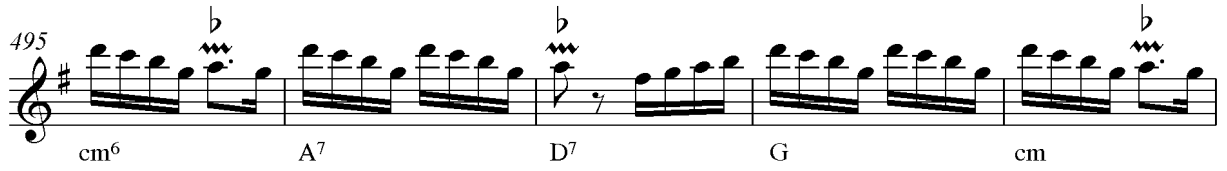
478

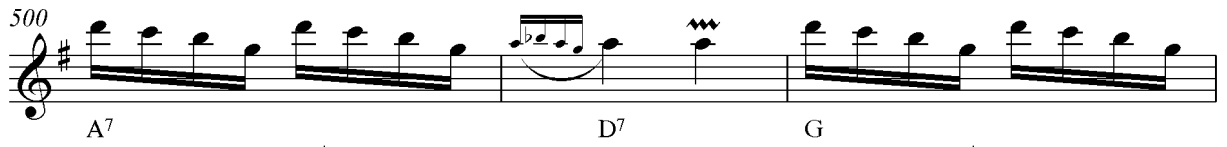
G A7 D7 G em

482 
D7 G D7 G

486 
em F D7 G

490 
G7 cm6 A7 D7 G7

495 
cm6 A7 D7 G cm


500 
A7 D7 G

503 
cm A7 D7

506 *organ* 
C G7 C

510 
C G7 C

514 
C G7 C

518 
D7 G7 C

522 

526 

530 

534 

538 

542 

546 

551 

556 

562 

566

G A⁷ D⁷ G

4. СЛАТКИ Ц-ДУР

570

G D⁷ G A⁷ D⁷ G D⁷ G

578

D⁷ G A⁷ D⁷ G

586

A⁷ D⁷ G

590

A⁷ D⁷ G

594

A⁷ D⁷ G

598

A⁷ D⁷ G

602

D⁷ G

607

D⁷ G

612

G

615

618

5. КОЛУБАРСКИ ВЕЗ

626 *basson*

630

634

638

642 *organ*

649

653 *oboa*

658

666 *A*⁷ *D*

670 *D*⁷ *gm* *E*⁷ *A*⁷ *D*

674 *basson* *A* *D* *E*⁷ *A*

681 *D* *H*⁷ *em* *A*⁷

686 *D* *E*⁷ *A* *E*⁷ *A*

690 *oboa* *D* *E*⁷ *A*⁷ *D*

694 *D*⁷ *gm* *E*⁷ *A*⁷ *D*

698 *A*⁷ *D* *A*⁷ *D* *A*⁷

705 *D* *A*⁷ *D* *E*⁷ *A*⁷ *kabina*

709 *D* *D*⁷ *gm* *E*⁷ *A*⁷ *D* *3*

714

D A⁷ D A⁷ D

722

A⁷ D

726

730 *sopran*

D⁷ gm E⁷ A⁷ D

737

D H⁷ em A⁷

742

D E⁷ A E⁷ A

746

A 3

749

E⁷ A

6. Коло непознатог назива

754

gm E⁷ A dm

759

gm E⁷ A A

763

D em E7 A D7 gm E7

770

A D7 G em E7

774

A D7 gm E7 A

779

E7 A E7 A E A7

784

dm H7 E E

788

dm H7 E A7 *oboa*

793

dm H7 E E

797

E dm H7 E

803

dm H7 E dm H7

808

E dm H7 E dm H7 E

813

A⁷ D F^{#7} hm H⁷ E E⁷ A⁷

818

dm H⁷ E A⁷ E

822

H⁷ E H⁷

827

E dm³ 3 3 3 3

831

A⁷ D F^{#7} hm H⁷ E E⁷ A⁷ dm H⁷

838

E A⁷ A⁷ D F^{#7} hm H⁷ E E⁷

843

A⁷ dm H⁷ E

Detailed description: This is a guitar score in the key of D major (one sharp). It consists of seven staves of music. The first staff (813) has a key signature change to D major and contains chords A7, D, F#7, hm, H7, E, E7, and A7. The second staff (818) contains chords dm, H7, E, A7, and E. The third staff (822) contains chords H7, E, and H7. The fourth staff (827) features a triplet of eighth notes on E, followed by a triplet of eighth notes on dm, and then two more triplets of eighth notes on E. It includes first and second endings. The fifth staff (831) contains chords A7, D, F#7, hm, H7, E, E7, A7, dm, and H7. The sixth staff (838) contains chords E, A7, A7, D, F#7, hm, H7, E, and E7. The seventh staff (843) contains chords A7, dm, H7, and E. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ПРИМЕР бр. 8

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Ужице 2004. године
Трајање: 06:14
Транскрипција: Здравко Ранисаљевић

(...завршетак "Ужичког кола")

tutti ♩=148-153

The score consists of six staves of music in 2/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as *tutti* with a range of 148-153 beats per minute. The first staff begins with a *f* dynamic and a *portato* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills and grace notes) indicated by wavy lines above the notes. Chord symbols are placed below the staves: G, C, D7, G, C, F, D7, G, D7, G, hm, em, D7, G, D7, G. A *sopran* marking is present in the fifth staff.

1. Коло непознатог назива

The score consists of three staves of music in 2/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills and grace notes) indicated by wavy lines above the notes. Chord symbols are placed below the staves: G7, C, G, A7, D, G, cm, A7, D, G, G7, C, G, A7, D.

38

G cm A⁷ D

42

G cm A⁷ D

46

G cm A⁷ D

50

G cm A⁷ D

54

G cm A⁷ D

58

A⁷ D A⁷ D

62

F em A⁷ D

66

G D A⁷ D

70

F em A⁷ D

74 *clarinet*

D G A⁷ D

78
 82
 86
 90
 94
 98
 102
 106
 110
 114

118 *basson*

3 E⁷ A

2. Коло непознатог назива

122

dm A A⁷ dm 3

126

A B gm A tr

130

F em A⁷ dm

134 *sopran*

A B gm A

138

gm E⁷ A

142

gm E⁷ A

146

gm E⁷ A

150

gm E⁷ A

154

D⁷ gm E⁷ A

158 clarinet

162

166

170

174

178

182

186

190

194

198

Musical staff 198: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords E7 and A are indicated below the staff.

3. Коло непознатог назива

202

Musical staff 202: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, H7, and E are indicated below the staff.

206

Musical staff 206: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, G, F, dm, H7, and E are indicated below the staff.

210

Musical staff 210: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, F, dm, H7, and E are indicated below the staff.

214

Musical staff 214: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, F, dm, H7, and E are indicated below the staff.

218

Musical staff 218: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, G, F, H7, and E are indicated below the staff. Triplet markings are present over the first three notes of each measure.

222

Musical staff 222: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, G, F, H7, and E are indicated below the staff. Triplet markings are present over the first three notes of each measure.

226

Musical staff 226: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, G, F, H7, and E are indicated below the staff. Triplet markings are present over the first three notes of each measure.

230

Musical staff 230: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords am, G, F, H7, and E are indicated below the staff. Triplet markings are present over the first three notes of each measure.

234

Musical staff 234: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Chords H7 and E are indicated below the staff. Triplet markings are present over the first three notes of each measure.

238 H7 E

242 H7 E

246 H7 E

250 hm C#7 F#

254 hm C#7 F#

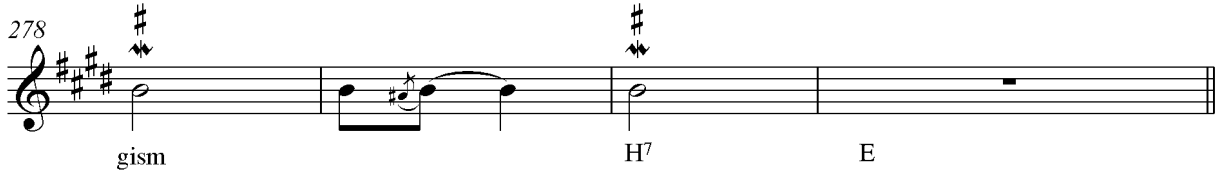
258 hm C#7 F#

262 hm C#7 F#

266 E H7 E

270 H7 E

274 H7 E

278 
gism H⁷ E

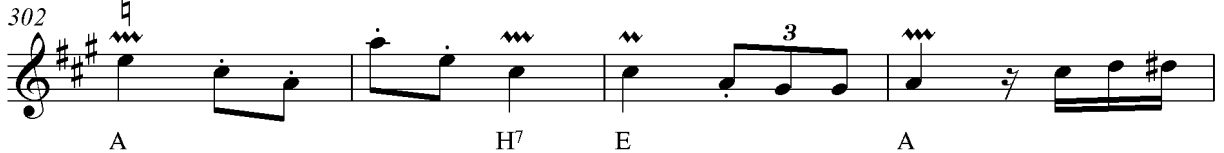
282 
H⁷ E

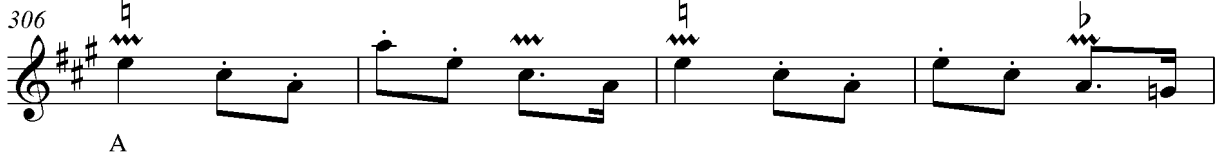
286 
cism D H⁷ E

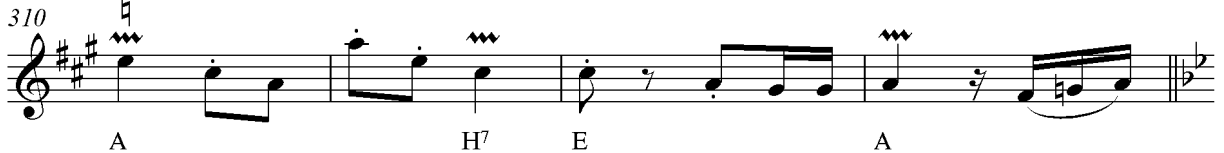
290 
cism D H⁷ E


294 
cism D H⁷ E

298 
A H⁷ E A

302 
A H⁷ E A

306 
A H⁷ E A

310 
A H⁷ E A

314 
gm F em gm E⁷ A

318 gm F em gm E⁷ A

322 gm F em gm E⁷ A

326 gm F em gm E⁷ A *clarinet*

330 D H⁷ E A D³ H⁷

337 E A D³ H⁷ E

342 A D H⁷ E

346 G⁷ C

350 G⁷ C

354 G⁷ C

358 G C *8^{va}* *organ*

4. Коло непознатог назива

362 (8) 

366 (8) 

370 (8) 

374 (8) 

378 (8) 

382 (8) 

386 (8) 

390 (8) 

394 *violin* 

400 *mf* 

404 *tr* oboa

C D^b Bm C (b)

410 *f* F Bm G⁷ C

414 F Bm G⁷ C *3 tr*

418 F Bm G⁷ C *3 tr*

422 F Bm G⁷ C *3 tr*

426 em dm

431 G⁷ C

434 em

438 sopran

dm G⁷ C

442 C D⁷ *3* G C *3*

446

am B 3 G⁷ C

450 C 3 3 G⁷ C 3 *clarinet* 3

454 am B 3 3 G⁷ C

458 3 D⁷ G 3

462 C fm 3 D⁷ G

466 em 3 C D⁷ *tutti* codeta G 3

470 C 3 3 fm D⁷ G

ПРИМЕР бр. 9

Коло на свадбеном весељу
Место и година: Мелбурн 2008. године
Трајање: 5:05
Транскрипција: Здравко Ранисављевић

1. УЖИЧКО КОЛО

tutti ♩ = 130-148

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'tutti' with a quarter note equal to 130-148 beats per minute. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'portato'. The score includes various musical ornaments such as grace notes and trills. Chords are indicated by letters A, E, H7, and D. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to G major.

38

42

46

50

54

58

62

66

organ

70

74

78 (8)
 A 3 D

82 (8)
 A D

86 (8)
 A D E A

90 (8)
 D

94 (8)
 A

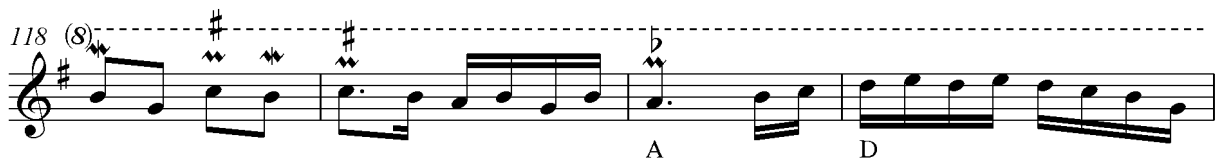
98 (8)
 C

102 (8)
 G

106 (8)
 C

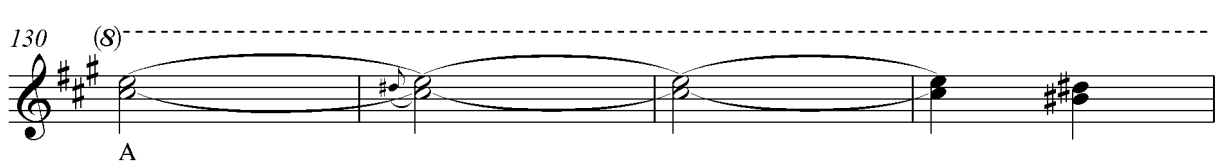
110 (8)
 G

114 (8)
 D

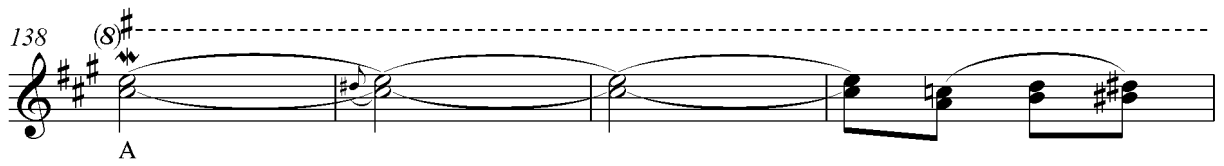
118 (8) 

122 (8) 

126 (8) 

130 (8) 

134 (8) 

138 (8) 

142 (8) 

2. КОЛУБАРСКИ ВЕЗ

146 (8) 

150 (8) 

154 (8) 

158 (8)

E A

162 (8)

E A

166 (8)

E A

170 (8)

E A

175 (8)

E A

179 (8)

E A

183 (8)

E A

187

E

191

A H7 E A

195

hm E

199

A H⁷ E A

203

D A D

207

A D

211 *8^{va}*

A D

215

A D

219 (8)

A

223 (8)

D E A

227

D A

231

D E A *basson*

235

D *sopran*

243



3. ВРАГОЛАНКА

251



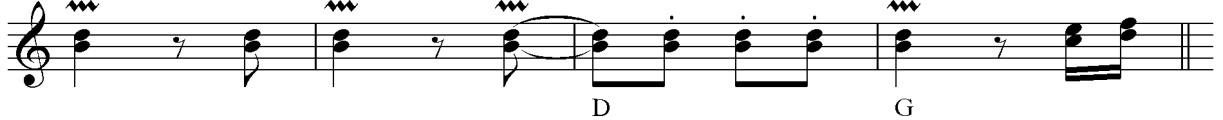
255



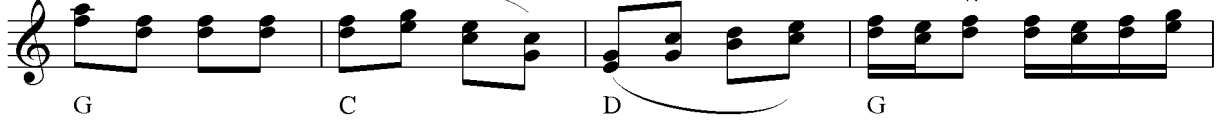
259



263



267



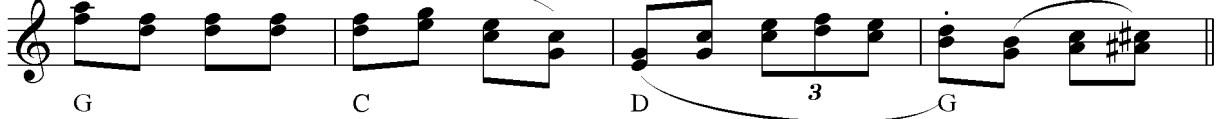
271



275



279



283



328 (8) \flat

332 (8) \flat organ

336

C fm D G

codeta

Флеш меморија – списак аудио нумера

„Ужичко коло“

(аутор: хармоникаш Милија Спасојевић; снимљено: 1962. године;
издање: Jugoton ЕРУ-3137)

„Колубарски вез“

(аутори: фрулаши Тома и Андрија Бајић; снимљено 1964. године;
издање: *Kola iz Srbije*, Jugoton SY-1286)

„Враголанка“

(аутор: хармоникаш Драган Александрић; снимљено: 1975. године;
издање: Jugoton SY-22785)

„Чича Обреново коло“

(аутор: хармоникаш Драган Александрић; снимљено: 1975. године;
издање: *Kola iz Srbije*, Jugoton SY-22785)

„Рамино коло“

(аутор: виолиниста Златомир-Боја Васић; снимљено: 1976;
издање: Jugoton SY-23194)

„Косачко коло“

(аутор: хармоникаши Томица Миљић и Драган Александрић; снимљено: 1978. године;
издање: PGP RTB EP 14459)

„Руменка коло“

(аутор: хармоникаш Бобан Продановић; снимљено: 1995. године;
издање: *Nova kola*, ZAM plus CD 0075)

„Звонце коло“

(аутор: хармоникаш Бобан Продановић; снимљено: 2002. године;
издање: *Nova kola*, PGP RTS 600302)

„Зрнце коло“

(аутор: хармоникаш Миша Мијатовић; снимљено: 2002. године;

издање: *Kola 2002*, PGP RTS)

„Гоцино коло“

(аутор: хармоникаш Будимир Буца Јовановић; снимљено: 1966. године;

издање: *Kola*, PGP RTB EP 14329)

„Повођанско коло“

(аутор: хармоникаш Томица Милјић; снимљено: 1988. године;

издање: *Kola*, Diskos LPD 20001302)

„Александрино коло“

(аутор: Александар Шишић; снимљено: 1989. године;

издање: *Nova kola*, PGP RTB 201120/501565)

„Пантино коло“

(аутор: виолиниста Александар Шишић; снимљено: 1991. године;

издање: *Nezaboravna kola na violini*, PGP RTB 400327)

„Мерцедес коло“

(аутор: хармоникаш Сениша Туфегџић; снимљено: 2000. године;

издање: *Mercedes kolo*, Južni vetar JV-0026)

„Београђанка коло“

(аутор: хармоникаш Љубиша Павковић; снимљено 1979. године;

Издање: RTB LP 1518)

Флеш меморија – списак видео нумера

1. *Коло* на свадбеном весељу, „урбана парадигма“, Београд, 2010. године
2. Сплет кола без кинетичког извођења, „рурална парадигма“, Умчари, 2011. године
3. *Коло* на свадбеном весељу, „национална парадигма“, Крагујевац, 2013. године
4. *Коло* на свадбеном весељу, Крушевац, 2012. године
5. *Коло* на свадбеном весељу, Лепосавић, 2012. године
6. *Коло* на свадбеном весељу, Лаћарак, 2011. године
7. *Коло* на свадбеном весељу, Соко Бања, 2007. године
8. *Коло* на свадбеном весељу, Ужице, 2004. године
9. *Коло* на свадбеном весељу, Мелбурн, 2008. године

Биографија

Здравко Ранисављевић (Сремска Митровица, 1981) је дипломирао 2008. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду с највишом оценом и просечном оценом током петогодишњих студија 9,02 (еквивалентно титули мастер). Као редован студент од школске 2008/2009. године положио је све испите на докторским академским студијама на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, с просечном оценом 10. Од 2004. до 2015. године био је запослен као наставник предмета „Народна игра“ на Одсеку за српско традиционално певање и свирање, при Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду. 2010. године је стекао звање асистента за етнокореологију на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, а 2016. године је изабран у звање наставника за ужу научну област етнокореологије на истој Катедри. У периоду од 2016. до 2020. године је обављао функцију секретара Катедре за етномузикологију. Добитник је три Захвалнице Факултета музичке уметности за изузетне заслуге и доприносе Факултету. Председник је Управног одбора Центра за истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС). Члан је Уметничког савета Ансамбла народних игара и песама Косова и Метохије „Венац“ из Грачанице. Учествовао је у изради номинацијског досијеа „Коло: традиционална народна игра у Србији“, за упис овог елемента на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства 2017. године. Главни је координатор пројекта евиденције правних субјеката у области Уметничке игре – подобласт Народна игра, при Министарству културе и информисања Републике Србије. Као члан ICTM-а (International Council for Traditional Music) учествовао је на више симпозијума овог удружења, представљајући српску етнокореолошку праксу. Аутор је и уредник различитих писаних, днд и аудио издања из области етнокореологије.