

<https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.7>

Miloš Rašić

Etnografski institut SANU, Beograd

milos.rasic@ei.sanu.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0001-6871-5553>

Konstituisanje ansambla „Kolo“ i koreografije tradicionalnog plesa – antropološka interpretacija i društveno-politički kontekst

Apstrakt: Cilj ovog rada je da predstavi razvoj prvog profesionalnog ansambla narodnih igara i pesama u bivšoj Jugoslaviji, te da, dekonstruišući njegovu delatnost, ukaže na ideološke poruke utkane u ovaj umetnički izraz. Ansambl „Kolo“ osnovan je u Beogradu 1948. godine i predstavljao je važnu državnu instituciju, sa zadatakom da kroz svoje nastupe širi ideološki bitne poruke koje su bile u skladu s idejama bratstva i jedinstva i slike multikulturalne Jugoslavije. Od osnivanja Ansambla, razvija se i specifičan umetnički žanr – *koreografija tradicionalnog plesa*. Slično Ansamblu, ovaj umetnički žanr poslužio je kao osnova za implementaciju kulturnih politika FNR i SFR Jugoslavije. Rad je baziran na građi prikupljanoj putem kvalitativnog i arhivskog istraživanja. Tokom istraživanja, obavio sam intervjue sa plesačima koji su u različitom vremenskom periodu bili zaposleni u „Kolu“, a ujedno sam pregledao arhivsku građu Ansambla, Arhiva Jugoslavije i lične arhive plesača.

Ključne reči: Ansambl „Kolo“, koreografija, tradicionalni ples, Jugoslavija, kulturne politike, ideologija

Uvod

Ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“ osnovan je 1948. godine u Beogradu, na inicijativu Komiteta za kulturu i umetnost Federativne Narodne Republike Jugoslavije. Zadatak Ansambla bio je da takozvano narodno umet-

* Tekst je rezultat rada u Etnografskom institutu SANU, finansiranog od strane Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije, na osnovu Ugovora o implementaciji i finansiranju naučnog rata naučno-istraživačkih organizacija, pod brojem 451-03-47/2023-01-200173, od 02.03.2023.

** Rad je saopšten na naučnom skupu *Antropologija književnosti, umetnosti i medicina*, održanom na Filozofskom fakultetu u Beogradu u organizaciji Odeljenja za etnologiju i antropologiju od 22. do 23. decembra 2023. godine.

ničko stvaralaštvo, pod čim su se pretežno podrazumevale različite folklorne tvorevine seoskog stanovništva, umetnički interpretira i predstavlja na sceni, u zemlji i inostranstvu. Premda naizgled jednostavna i narodna, umetnost koreografije tradicionalnog plesa u svojoj osnovi ima utkane jasne ideološke i politički bitne poruke tadašnjeg državnog vrha, koje je trebalo proširiti među Jugoslovenima, ali i van državnih granica. Ansambl je trebalo da na svojim nastupima predstavlja poželjnu i odgovarajuću sliku Jugoslavije.

S prethodnim u vezi, u ovom radu imam dva cilja. Prvenstveno želim da, na osnovu terenskog rada i arhivskog istraživanja, rekonstruišem način formiranja Ansambla „Kolo“ i konstituisanja, tada nove, umetnosti koreografije tradicionalnog plesa. Potom, nameravam da dekonstruišem intencije koreografa i umetničkih direktora, te prikažem ideološke poruke koje su stajale iza umetničkog izraza. Polazim od pretpostavke da su plesne trupe i koreografija tradicionalnog plesa snažno povezani s ideologijom i kulturnom politikom nacionalne države. Čak i onda kada koreografi i umetnički direktori kreiraju programe bez direktnih političko-ideoloških ciljeva, njihove odluke se uvek oslanjaju na društveno-politički kontekst i dominantne ideologije u državi.

U ovom radu, reč je o društveno-političkom i istorijskom kontekstu Druge Jugoslavije, formirane posle Drugog svetskog rata, nakon što je došlo do promene monarhističkog uređenja, te preimenovanja države u Federativnu Narodnu Republiku Jugoslaviju i od 1963. godine u Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju. Državne vlasti su već 1948. godine prekinule veze sa Sovjetskim Savezom, napuštajući komunistički Informbiro i sve više otvarajući se ka Zapadu. Tada Jugoslavija uspostavlja svoj specifičan politički pravac, smešten između dva hladnoratovska bloka, ujedno jačajući odnose sa zemljama koje su bile deo Pokreta nesvrstanih. Jugoslaviju su činile sledeće republike: Srbija, Hrvatska, Crna Gora, Makedonija, Slovenija i Bosna i Hercegovina, kao i dve autonomne pokrajine: Vojvodina i Kosovo i Metohija.¹

Teorijski okvir zasnovan je na savremenim antropološkim raspravama oko nekoliko koncepata ključnih za interpretaciju građe u ovom radu. U velikoj meri, rad je baziran na konceptu ideologije, koju ovde shvatam u širem Alti-serovskom smislu, prvenstveno oslanjajući se na ideje o državnim ideološkim aparatima kroz koje se sprovode državne ideologije (Althusser 1997; Malešević and MacKenzie 2002). Pored toga, važne su i teorijske rasprave o načinima na koje se kombinuju državne ideologije, kulturne politike i ples, s ciljem da se kroz plesne trupe prikazuju poželjne slike nacionalne države (Shay 2002; Wilcox 2018; Njaradi 2018; Rašić 2022; Petkovski 2023).

¹ U ovom radu neću dublje zalaziti u predstavljanje, analizu i interpretaciju šire društveno-političke i istorijske slike Druge Jugoslavije. Veći fokus postavicu na analizu kulturne politike FNR i SFR Jugoslavije, budući da su određujuće za formiranje Ansambla „Kolo“ i razvoj umetničkog žanra koreografije tradicionalnog plesa. Više o opštoj istoriji Jugoslavije videti u: Benson 2004; Calic 2019.

Metodologija rada bazira se na kombinaciji dva pristupa: klasičnog antropološkog kvalitativnog i arhivskog istraživanja. Za potrebe istraživanja vodio sam dubinske intervjuje sa profesionalnim plesačima Ansambla „Kolo“, koji su u ovoj instituciji radili u različitim periodima – od osnivanja do danas. Razgovarao sam sa 15 plesača, koji su u trenutcima intervjuisanja bili u različitim pozicijama u ansamblu – od pripravnika, do penzionisanih pojedinaca, a raspon njihovih godina bio je od 19 do 85 godina. Arhivsko istraživanje, iako možda nije konvencionalno za antropologe, poslužilo je kao veoma značajan metodološki pristup, jer mi je obezbedilo informacije do kojih na drugi način ne bih mogao da dođem. Prvenstveno sam istraživao u arhivu Ansambla „Kolo“ gde sam se susretao s različitim birokratskim i drugim materijalom – od biografija plesača s kojima su konkurisali za radno mesto, preko novinskih isečaka, izveštaja sa puta, fotografija, popisa održanih koncerata, turneja i postavljenih koreografija. Materijal iz Arhiva Jugoslavije bazirao se na izveštajima direktorke Ansambla „Kolo“, Olge Skovran, koje je podnosila po povratku s inostranih turneja, a na osnovu kojih je moglo dosta toga da se zaključi o strukturiranju programa, idejama koje su stajale iza odabira repertoara i generalnom odnosu plesača ka ovoj umetnosti. Osim toga, lični i porodični arhivi plesača, u kojima sam pronalazio fotografije, programe koncerata i različite odluke koje su dobijali tokom rada u „Kolu“, bile su od velikog značaja.

Kulturne politike Jugoslavije

Osmišljavanje i implementacija kulturnih politika, od formiranja FNR Jugoslavije bilo je veoma važno društveno-političko pitanje. Zbog toga, već tokom prvih posleratnih godina pratimo značajna dešavanja na ovom planu. Počevši od 1944, pa sve do početka 1952. godine, izdvajaju se dve značajne faze kulturnih politika: prvu karakterišu proklamovana načelna demokratizacija kulture, a drugu emancipacija od stranih političkih i ideoloških uticaja (Dimić 1988, 6). Do donošenja novog ustava iz 1963. godine, Jugoslavija je težila i da raskine s građanskom kulturom i društvom, kreira socijalističku kulturu, te reši probleme nepismenosti širenjem obrazovanja i stvaranjem „nove komunističke inteligencije“ (Doknić 2021, 134).

S obzirom na činjenicu da je posleratna Jugoslavija i dalje bila pretežno agrarna, s velikim brojem seoskog stanovništva, kulturne politike su mahom usmeravane ka ovoj strukturi. I pored opismenjavanja koje je, u obrazovnom smislu, činilo glavnu intenciju nove vlasti, kulturna emancipacija je odmah išla za njom. Demokratizacijom kulture trebalo je da se utiče na rešavanje problema „kulturne zaostalosti“, kao i da se među najširoom narodnom masom prošire socijalističke vrednosti i ideološke ideje. Namera vlasti bila je liberalizacija ob-

razovanja, kulture i umetnosti – da ovi segmenti društvenog života ne pripadaju samo građanskom i elitnom sloju stanovništva, već da budu dostupni svima (Baruh Vahtel 2001, 166).

U isti mah, industrijalizacija zemlje direktno je uticala i na promene na demografskom planu. Veliki broj seoskog stanovništva prelazi u gradove zarad zaposlenja u fabrikama, što je dovelo i do potrebe za obrazovanjem i podizanjem kulturne svesti radničke klase, u čemu su radnički sindikati imali značajnu ulogu.

Institucionalizacija kulturno-umetničkog amaterizma

Kulturno-umetnički amaterizma i formiranje folklornih sekcija, koje su za cilj imale prezentaciju takozvanog narodnog stvaralaštva na sceni, direktno je uticalo i na osnivanje profesionalnih ansambala tradicionalnih plesova i pesama u nekoliko jugoslovenskih republika.

Majstorović ističe da je obnova amaterizma krenula još u narodnooslobodilačkoj borbi i da je tada predstavljala kulturnu revoluciju koja je išla paralelno s političkom (Majstorović 1977). Iako je u pojedinim jugoslovenskim republikama institucionalizovano amatersko stvaralaštvo postojalo i pre Drugog svetskog rata,² tek po završetku rata uspostavljaju se nove kulturne politike Jugoslavije koje ovu institucionalizaciju manje-više ujedinjavaju u svim republikama. Tada se formiraju kulturno-umetnička društva, različite kulturno prosvetne zajednice (1948), a nešto kasnije i Savezi amatera. Pre razvoja institucionalizovanih KUD-ova, u međuratnom periodu, funkcionisale su i seoske folklorne grupe koje su se, nakon rata, priključivale lokalnim ili su iz njih nastali novi KUD-ovi (Bajić Stojiljković 2019, 85). Amaterizam je u Jugoslaviji bio zamišljen kao kultura svih ljudi i slojeva, definisan kao čovekova potreba da se izrazi kulturno-umetnički, a ne da kroz ove aktivnosti ostvaruje sredstva za život, dok je ujedno imao i emancipatorsku ulogu pretežno među seoskim stanovništvom (Supek 1974, 8; 9). Amaterizam u FNR i SFR Jugoslaviji bio je i „bazični sistem sprovođenja/primenjivanja kulturne politike i kao takav jedan od njenih najznačajnijih segmenata“ (Aksik 2018, 203).

Folklorni ansambli su od početka bili sastavni deo kulturno-umetničkih društava, a veoma brzo zauzimaju dominaciju u amaterizmu kada, sve do sredine šezdesetih godina, ove sekcije doživljavaju ekspanziju širom Jugoslavije. Folklorne sekcije bile su prisutne u gotovo svim seoskim i gradskim sredinama, a veoma često formirane su i grupe u okviru fabrika, namenjene radničkoj klasi. Država je podsticala razvoj ovih sekcija, izdvajajući novac za njihovo funkcionisanje i obuku kadrova koji su tu radili (Maners 1995, 162). Paralelno s tim,

² Primera radi, u Hrvatskoj institucionalni razvoj amaterskog stvaralaštva pratimo još od 1920-ih godina, kada se formira Seljačka sloga (v. Sremac 2010).

osnivana su i stručna udruženja zainteresovana za „stvaralačke sposobnosti najširih slojeva naroda“, koja su beležila i proučavala „narodno umjetničko stvaralaštvo“ (Rihtman 1975, 105). Upravo je ovo prikupljano narodno umjetničko stvaralaštvo potom umetnički obrađivano, prilagođavano i interpretirano na sceni u okviru folklornih ansambala – amaterskih i profesionalnih podjednako.

Osnivanje profesionalnog ansambla „Kolo“

Državni ansambl narodnih igara Narodne Republike Srbije osnovan je 1948. godine u Beogradu i predstavlja prvi profesionalni ansambl u domenu tradicionalnih plesova na području cele bivše Jugoslavije.³ Osnivanje ansambla inicirano je na predlog Komiteta za kulturu i umetnost, koji je imao značajnu ulogu u koordinaciji državnih institucija kulture i sprovođenju kulturnih politika u FNR Jugoslaviji. Ubrzo zatim, održana je konferencija na Muzičkoj akademiji, gde je razmatran predlog Komiteta i formirana je komisija sa zadatkom da napravi elaborat o osnivanju „Ansambla za narodnu pesmu i igru“. Ova komisija, u sastavu: Olga Skovran, Jelena Ban, Agata Žic, Emil Dolinar, Olivera Mladenović i dr Živomir Mladenović, sastavila je Elaborat o formiranju ansambla 24. septembra 1946. godine i dostavila ga Komitetu za kulturu i umetnost pri vladi FNRJ.

Komisija je u svom elaboratu postupno naznačila čime bi Ansambl trebalo da se bavi, kao i šta je sve potrebno da bi institucija ovog tipa postojala. Potencijalni ansambl definisali su kao reprezentativni, čiji je cilj da prezentuje „Bogatstvo jugoslovenskih narodnih igara, koje se i danas mogu videti u ovim narodnim republikama FNRJ, zabeleženo i fiksirano u štampanim radovima naših najvećih stručnjaka na ovom polju, Ljubice i Danice S. Janković, a još više u njihovoj do danas neobjavljenoj građi, koje svedoči o neiscrpoj umetničkoj i stvaralačkoj moći naših naroda“.⁴ Predstavljeni sastav komisije verovao je da postoje uslovi da se „ogromno narodno blago“ prikazuje u zemlji i inostranstvu, ali je zanimljiva njihova teza da bi to nasleđe trebalo da se prikazuje „u savremenoj, znalčkoj i umetničkoj interpretaciji, prostudirano i oživljeno, u vezi sa svim običajima koji ga prate, pomoću talentovanih i uvežbanih izvođača, kroz delo umetnika-koreografa“.⁵

U elaboratu se dalje daju preporuke o izboru kandidata: da se biraju iz svih republika Jugoslavije, da u početku broj bude ograničen na 50–60 članova, navode uslove prijema poput godina starosti plesača (od 16 do 25), da budu

³ Godinu dana kasnije, osnovana su još dva profesionalna ansambla narodnih igara i pesama: „Lado“ u Hrvatskoj i „Tanec“ u Makedoniji.

⁴ Elaborat o osnivanju Ansambla za narodnu pesmu i igru, upućen Komitetu za kulturu i umetnost pri vladi FNRJ, arhivska građa Etnografskog instituta SANU.

⁵ Elaborat o osnivanju Ansambla, arhivska građa Etnografskog instituta SANU.

„solidne telesne konstitucije“, srednjeg rasta uz izuzetan odabir nižih ili viših plesača, sa sluhom i osećajem za ritam i da se u odabiru između dva plesača istih sposobnosti prednost da onima koji su završili višu školsku spremu. Ističe se i da svi potencijalni članovi moraju proći obuku u posebnoj školi, daju se sugestije za umetničke rukovodioce, formiranje orkestra i pravljenje garderobe. Upravo prema preporukama iznesenim u Elaboratu, formiran je Ansambl u Beogradu.

U *Politici* od 2. aprila 1948. godine, raspisan je Konkurs za prijem 40 stalnih članova i članica u Državni ansambl narodnih igara Narodne Republike Srbije. U oglasu su raspisani uslovi prijema, koji su se poklapali s onim predloženim u Elaboratu. Prijemni ispit održan je 14. aprila 1948. godine u Muzičkoj školi „Stanković“ u Beogradu u 9 časova (*Politika* od 2. aprila 1948). Ubrzo nakon održane audicije, dnevne novine *Borba* beleže vest o osnivanju Ansambla: „U Beogradu se osniva ansambl narodnih igara Narodne republike Srbije. Ovo je prvi državni folklorni ansambl u našoj zemlji“ (*Borba* od 1. aprila 1948). Nadalje se navodi da je audicija za prijem članova već održana, na kojoj se pojavilo 59 kandidata, a njih 40 biće primljeno u radni odnos.

Veliki deo primljenih članova bili su iz radničke klase, često i bez formalnog obrazovanja. Mnogi radnici iz fabrika pronašli su svoj novi životni put, koji je značio rad u polju umetnosti i to umetnosti u povelju – koreografiji tradicionalnog plesa. Tome svedoči članak iz lista *Glas*, objavljen u Beogradu 19. marta 1949. godine, gde se beleži životna priča „Radnika umetnika“, odnosno plesačice koja je u Ansambl došla napustivši radno mesto u fabrici čarapa „Partizanka“:

„Hristina Petrović nikada ne bi smela ni da pomišlja na umetnost u kojoj bi sama sudelovala. Da je to ranije pomenula, ismejali bi je. Ona, devojčica iz siromašne radničke porodice, sa svršenom osnovnom školom i dva razreda zanatske škole, mogla je možda da posluži u nekom preduzeću kao nekvalifikovana radnica, ali da bude umetnica, to bi se protivilo najosnovnijim društvenim zakonima onog vremena“ (*Glas* od 19. marta 1949).

U svojoj arhivi, Ansambl „Kolo“ ima sačuvane sve podatke o svojim članovima, čak i onima iz prve generacije. Svojeručno napisane biografije ovih članova, takođe svedoče o činjenici da je mnogima dolazak u Ansambl predstavljao izlaz iz teške društvene realnosti, kao i prvi susret s profesionalnim umetničkim radom. S tim u vezi, navodim biografiju jednog od prvih plesača Ansambla, rođenog 1930. godine:

„Rođen sam u Jasenovcu gde sam završio i osnovnu školu. 1942. interniran sam za Nemačku gde sam bio na prinudnom radu sve do dolaska Crvene Armije koja me je oslobodila. Vraćam se u zemlju gde odma' stupam na izučavanje zanata u 'Mostar' gde sam se nalazio sve do dolaska u Ansambl igara N.R. Srbije“.⁶

⁶ Radne biografije plesača Ansambla, iz arhivske građe Ansambla „Kolo“.

Pored pojedinaca koji su od nekvalifikovanih radnika i bez plesačkog iskustva postali profesionalni umetnički radnici, bilo je nekolicina njih s prethodnim plesničkim iskustvima u folklornim grupama ili trupi Mage Magazinović.⁷

Ansambl je zvanično počeo s radom 15. maja 1948. godine. Direktorka i umetnička direktorka Ansambla bila je Olga Skovran.⁸ Rad u Ansamblu „Kolo“ u početku je podrazumevao spoj praktičnih i teorijskih predavanja. I dok je praktični deo pretežno vodila Olga Skovran s ponekim saradnicima, teorijski deo vodili su tada eminentni stručnjaci u svojim oblastima. Etnolog Mirko Barjaktarović predavao je etnologiju i običaje, Žarko Milanović solfedo, Mileta Jakšić istoriju muzike, a Olivera Mladenović i Agata Žic povremeno su podučavale članove tradicionalnim plesovima koje su beležile tokom terenskih istraživanja (Krasin i Bajić 2014, 25–26).⁹

Impozantna je činjenica da je Olga Skovran, sa svojim saradnicima i umetnicima Ansambla, uspela da za nepunih šest meseci postavi osam novih koreografija i održi celovečernji koncert 25. decembra 1948. godine.

Na IX sednici Gradskog veća Narodnog odbora grada Beograda, održanoj 13.05.1953. godine, a na predlog Saveza za prosvetu i kulturu, Državnom ansamblu narodnih igara Srbije promenjen je zvanični naziv. Od tada, ansambl nosi naziv Ansambl narodnih igara Srbije „Kolo“.¹⁰

⁷ Marija Maga Magazinović, rođena je u Užicu 1882, a preminula u Beogradu 1968. godine. Pored ostalog, bila je izuzetna koreografkinja i plesna pedagoškinja. U Beogradu je završila studije filozofije, a 1909. godine odlazi u Minhen gde se bliže upoznaje s njenim osnovnim interesovanjem – plesom i teatrom. U Minhenu i Berlinu je pohađala plesne i škole teatra istaknutih umetnika, poput Maksa Rajnharta i Isidore Dankan. Bavila se savremenim plesom, a u Beogradu je osnovala školu za ritmičku gimnastiku i, paralelno s tim, radila u Baletskoj školi. Više o Magi Magazinović, videti u: Magazinović 2000.

⁸ Olga Skovran je još pre Drugog svetskog rata radila na kulturi pokreta, učestvujući u različitim sekcijama sokolskog društva. Za potrebe II Svesokolskog sleta, koji je održan 1941. godine u Beogradu, Olga Skovran je publikovala knjigu sa vežbama, kako bi svi učesnici mogli da se pripreme na vreme. U okviru Ansambla Jugoslovenske narodne armije, radila je na polju podučavanja narodnim igrama, a od 1944. godine radila je u KUD-u „Ivo Lola Ribar“. Shodno takvoj pozadini, odmah je izabrana na mesto prve direktorke i koreografkinje novog profesionalnog Državnog ansambla narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“. Premda se ne zna tačan broj, pojedini plesači i/ili pevači ovih ansambala došli su na audiciju i postali članovi „Kola“ nakon njegovog osnivanja (v. Đurić 2021, 34). Za hrvatski Državni zbor narodnih plesova i pesama (kasnije „Lado“), pak, postoje jasni podaci da je njegov osnivač, Zvonimir Ljevaković, pozvao članove OKUD-a „Joža Vlahović“ da osnuju Državni zbor (1949) (Sremac 2010, 328).

⁹ Olga Skovran je dobru saradnju imala i sa sestrama Ljubicom i Danicom Janković. Izvori svedoče da je još pre rada u „Kolu“, negde oko tridesetih godina XX veka, Olga išla na njihova predavanja o „narodnim igrama“.

¹⁰ Izvor: Izvod iz zapisnika sa IX sednice Gradskog veća Narodnog odbora grada Beograda. Dostupan u arhivi Ansambla „Kolo“.

Konstituisanje umetnosti

Određenu vrstu proto koreografije tradicionalnog plesa na prostoru bivše Jugoslavije pratimo još od 1930-ih godina. Ovde se ne radi o koreografijama kakve su nam danas poznate, razvijane u okviru žanra nakon II svetskog rata, niti su se ove scenske adaptacije terminološki imenovala pojmom koreografija. Naime, tridesetih godina XX veka, u većini jugoslovenskih republika organizovani su festivali za plesne grupe koje su na pozornici izvodile lokalni plesno-muzički repertoar (Sremac 2010; Bajić-Stojiljković 2019, 62; Petkovski 2023, 119). Dakle, tu je reč o scenskom prikazivanju tradicionalnog, lokalnog seoskog repertoara od strane lokalnih izvođača.

Međutim, kraj Drugog svetskog rata, formiranje i umnožavanje kulturno-umetničkih društava, te pokretanje profesionalnih ansambala, označilo je i početak razvoja žanra koreografije tradicionalnog plesa. Slično ostalim umetničkim formama, ovaj žanr takođe je bio usklađen s državnim kulturnim politikama, iskazujući ideologiju bratstva jedinstva i, nešto kasnije, sliku funkcionalne multikulturalne zajednice svih naroda i narodnosti Jugoslavije. Zbog toga, treba napomenuti da je „proces koreografije uvijek politički čin“ (Petkovski 2023, 113). Koreografi su u procesima stvaranja umetničkog dela pratili odgovarajuće ideologije nacionalne države, koje su usmeravale koreografisanje i izvedbu dela.

Najveći doprinos razvoju koreografije tradicionalnog plesa dala je Olga Skovran. S obzirom na svoju poziciju direktorke i koreografkinje profesionalnog ansambla „Kolo“, Skovranova je imala znatan uticaj na razvoj, oblikovanje i diseminaciju ideja o tome kako bi koreografija tradicionalnog plesa trebala da izgleda. U pristupu koreografisanja Olge Skovran, koji će sve do danas ostati najdominantniji, pratimo dva snažna uticaja: tradicije sokolskih društava i srpske etnokoreološke škole.

Olga Skovran je još u osnovnoj školi postala članica Sokolskog društva u Pančevu, župe Beograd, gde je kasnije pohađala sve tečajeve, položila ispite i znatno napredovala u hijerarhiji organizacije.¹¹ U svojoj biografiji, Olga Skovran ističe:

¹¹ Sokolski pokret osnovao je Miroslav Tirš 1862. godine u Pragu, radi buđenja i iskazivanja nacionalne svesti Čeha u Habzburškoj monarhiji. U osnovi ove organizacije ležale su panslovenske ideje, a gimnastika, atletika i generalno sport zauzimali su važno mesto u njihovim aktivnostima. Sokolska ideja ubrzo je postala popularna među ostalim Slovenima u okviru monarhije, te se pokreću sokolska društva u Sloveniji (1863), Hrvatskoj (1874) i Srbiji (1891). Osnovne kralice Sokolskog društva bile su „U zdravom telu, zdrav duh“ i „Jednakost, harmonija, bratstvo“, dok je poštovanje jednakosti polova i verske tolerancije bilo imperativ (v. Kastratović 2016).

„Ono što mislim da je moj razvoj uslovalo i, čini mi se, mene napravilo da budem ovakva kakva jesam, jeste moj živi rad u Sokolu. Rekla sam da sam od detinjstva pokazala smisao za telovežbu i igru, a to je u mladosti bilo sva moja radost, interesovanje, smisao i cilj da se time bavim. U Sokolu su te sposobnosti, naklonost, vrednoća i talenat cenjene i omogućavale su mi dalji razvoj. Tako sam ja počela kao vežbačica, zatim vodica (rukovođila manjom grupom), pa načelnica društva i to onda kada još nisam imala 17 godina“.¹²

Već 1927. godine, Olga Skovran dobija svedočanstvo o položenim ispitima, čime stiže status župskog prednjaka. U svedočanstvu se navodi da je Skovranova (tada Marjanović) pohađala i položila sledeće predmete: Tiršov sokolski sistem i kratki sistemi kod drugih naroda, Metodika, Strojeve vežbe, Proste vežbe, Ritmika, 12 vrsta vežbanja na spravama, Igre, Laka atletika, Praktično vežbanje po odeljenjima i Estetika.¹³ Pohađajući pomenute predmete, Skovranova je savladala osnovne postulate Sokolskog društva, koji su isticali značaj zdravog tela i duha, a centralni deo ovog procesa bilo je izvođenje harmonijski oblikovanih vežbi uz zadovoljenje estetskih kriterijuma forme, harmonije i posedovanja odgovarajuće opreme. Kreiranje koreografija i gimnastičkih kompozicija trebalo je da bude estetski lepo uklopljeno, a sistematsko vežbanje da doprinese razvoju i održavanju pravilnog držanja tela vežbača (Kragujević 2017, 90).

Drugi značajan uticaj na procese koreografisanja Skovranove imala je srpska etnokoreološka škola, koju su značajno usmeravale Ljubica i Danica Janković.¹⁴ Vodeći se tada dominantnim romantičarskim idejama u srpskoj folkloristici, koje su negovale u svom naučnom pristupu, sestre Janković su težile da sakupe i na taj način sačuvaju od zaborava srpske tradicionalne seoske plesove

¹² Rukopisna zaostavština Olge Skovran, dostupna u Ansamblu „Kolo“.

¹³ Rukopisna zaostavština Olge Skovran, dostupna u Ansamblu „Kolo“.

¹⁴ Ljubica (1894–1974) i Danica (1898–1960) Janković su prve srpske etnokoreološkinje, koje su svojim radom utemeljile načela srpske etnokoreologije i trasirale put za dalji razvoj ove discipline. U osnovi, njihov pristup bio je folkloristički – obe su završile studije jugoslovenske književnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a težile su da zabeleže što više tradicionalnih plesova Srba, pre nego što nestanu pred navirućom modernizacijom i industrijalizacijom zemlje. Predmet svog istraživanja nazivale su *narodne igre*, a objavile su kapitalno izdanje u devet tomova pod nazivom *Narodne igre*. U svojim knjigama, razvile su deskriptivni sistem beleženja tradicionalnih plesova, opisivale su obrasce koraka tipičnog plesnog repertoara mnogih etnografskih celina u bivšoj Jugoslaviji, beležile su melodije uz pomenute plesove, te pisale etnokoreološke naučne rasprave, prateći recentna dešavanja u ovoj (sub)disciplini u Evropi. Tokom života, sestre Janković su bile članice međunarodnih naučnih udruženja koja su istraživala ples i muziku, a u njihovoj zaostavštini pronađena su pisma koja su razmenjivala sa značajnim svetskim intelektualcima u ovoj oblasti. Veliki uticaj na pristup radu i temi sestara Janković imali su njihovi ujaci, Tihomir Đorđević, etnolog i Vladimir Đorđević, kompozitor (Rakočević 2013).

pre nego što nestanu iz društvene realnosti.¹⁵ Olga Skovran se prvi put sa sestrama Janković susrela već 1935. godine na praktičnim predavanjima na kojima su, u organizaciji Saveza sokola Kraljevine Jugoslavije, one održale tečaj o učenju narodnih igara¹⁶:

„Moj prvi, pravi susret sa narodnim igrama bio je na kursovima narodnih igara koje su vodile Ljubica i Danica Janković, na kojima su se izučavale narodne igre sa šireg jugoslovenskog prostora. Naučene igre sam odmah unosila u svoj rad sa decom, jer sam u školi formirala dečju folklornu grupu.“¹⁷

Skovranova je dugo i intenzivno saradivala sa Ljubicom i Danicom Janković, sve dok nije penzionisana. Radovi pomenutih naučnica, Skovranovoj su prevashodno koristili kao osnova za izgradnju repertoara (Shay 2023, 142). Iako se nisu praktično bavile koreografijom, Ljubica i Danica Janković su u svojim radovima jasno zastupale tezu o tome kako bi koreografisanje tradicionalnih plesova za scenu trebalo da izgleda. Isticale su dva principa izvođenja tradicionalnih plesova: onako kako su zabeleženi tokom terenskog istraživanja ili u skladno uspostavljenim spletoivima (Janković 1934, 14). Na povezivanje tradicionalnih plesova sa drugim plesnim žanrovima, Jankovičke nisu gledale blagonaklono, verujući da bi na taj način tradicionalni ples izgubio svoj karakter (Janković 1934, 14).

Upravo smeštena između ove dve tradicije – težnje da očuva tradicionalne plesove u formi u kojoj su zabeleženi na terenu, a opet da ih uklopi u harmonične i estetski lepe komade, sa odgovarajućim kostimima i telesnim držanjima plesača, Olga Skovran je trasirala put razvoja žanra koreografije tradicionalnog plesa u Srbiji. Do sličnih zaključaka u svom istraživanju dolazi i Antoni Šej (Anthony Shay), koji navodi da je „Olga Skovran mnoge plesove, koje je koristila u koreografijama, naučila od sestara Janković, a u postavljanju plesova dosta se oslanjala na plan Sokolskog društva“ (Shay 2023, 143). Slična je bila situacija i u Hrvatskoj, gde je i Zvonimir Ljevaković u svom radu zadržavao ideju o scenском prikazivanju „izvornih“ oblika uz eventualne umetničke nadogradnje. U

¹⁵ Više o radu i delu Ljubice i Danice Janković videti u: Rakočević 2013. Dok je o folklorističkim trendovima u etnologiji i antropologiji, ali i drugim humanističkim naukama moguće informisati se u: Antonijević 2023.

¹⁶ Predmet svog proučavanja, sestre Janković, kao i mnogi drugi istraživači pre i posle njih, imenovala su emskim terminom *igra*, dok je pridev *narodni* korespondirao sa devetnaestovekovnim folklorističkim tendencijama proučavanja folkloru najšire narodne mase – seoskog stanovništva. U savremenom naučnom diskursu u Srbiji, od 2004. godine Selena Rakočević menja terminološko imenovanje ovog fenomena, imenujući ga konceptualno jasnijim, etskim terminom – *ples*. Više o terminološkoj raspravi igra vs. ples, videti u: Rakočević 2004.

¹⁷ Rukopisna zaostavština Olge Skovran, dostupna u Ansamblu „Kolo“.

tom smislu, Skovrankin rad bio je približniji „zagrebačkoj školi folklor“ koja je stajala nasuprot Mojsejevoj tradiciji (Sremac 2010, 332–335), popularnoj po istočnom bloku, pa i među pojedinim koreografima u Srbiji.

Branko Marković je razvio svoj koreografski pristup u Srbiji, upravo pronalazeći veću inspiraciju u radu Državnog akademskog ansambla narodnih igara naroda SSSR-a „Moisejev“.¹⁸ Rad Igora Mojsejeva (Igor Moisejev) bio je prepoznatljiv po tome što je kombinovao različite plesne žanrove – prevashodno balet i tradicionalne plesove – razvijajući takozvani „narodni balet“. Mojsejev ansambl i ovaj umetnički žanr zadobili su veliku popularnost u Sovjetskom Savezu i Istočnom bloku tokom XX veka, dajući inspiraciju mnogim umetnicima (Shay 2002, 10). Već 1945. godine, Mojsejev ansambl je imao turneju po Socijalističkim zemljama, kada su gostovali i u Beogradu (Mladenović 1962). Inspirisan ovom tradicijom, Branko Marković je razvijao žanr koji je danas u Srbiji poznat kao *stilizovani folklor*.¹⁹ Ipak, Skovrankin i Markovićev pristup podjednako pripadaju žanru koreografije tradicionalnog plesa i predstavljaju dva različita pola iste ose.

Ansambl „Kolo“ u političkom kontekstu

„Vizuelne i muzičke ikoničnosti su posebno efektivne u ujedinjenju cele populacije“ (Hercfeld 2004, 29), zbog čega su koreografisanje tradicionalnog plesa i odabir repertoara plesnih trupa izuzetno plodno tle za analizu šireg društveno-političkog konteksta u nacionalnoj državi. Premda koreografi ne moraju

¹⁸ Branko Marković, rođen je u Beogradu 1917, gde je i preminuo 1993. godine. Iako je bio sportista i učesnik Olimpijade 1936. godine, a takođe je završio Pravni fakultet u Beogradu, Branko Marković ceo svoj profesionalni i privatni život usmerio je ka plesu. Pohađao je časove plesa u studiju Mage Magazinović, da bi se nakon Drugog svetskog rata uključio u rad baletskog sastava Narodnog pozorišta u Beogradu. Osim što je bio istaknuti plesač, Marković je pravio izuzetne koreografije, kombinujući tradicionalni ples i balet. Više o Markoviću videti u: Krasin Matić i Bajić Stojiljković 2017.

¹⁹ Glavna opozicija na kojoj počiva koreografija tradicionalnog plesa u Srbiji, premda je ona prisutna i u drugim koreografskim tradicijama Evrope, jeste originalno:stilizovano. Pristup označen kao originalni, još se naziva i autentičan ili izvoran. Mnogi koreografi, koji teže originalnom pristupu koreografije, veruju da na autentičan i izvoran način prezentuju tradicionalne plesove na sceni, onako kako su zabeleženi tokom terenskog istraživanja, bez većih izmena i uticaja. S druge strane, stilizovani pristup koreografiji podrazumeva da u procesu koreografisanja tradicionalni plesovi mahom služe samo kao inspiracija, gde koreograf ima veću slobodu u osmišljavanju prostornih obrazaca koreografije, kombinovanju različitih obrazaca koraka, pa čak i upotrebi različitih tehnika plesanja (v. Shay 2002; Nahachewsky 2012; Rašić 2021; Rašić 2022; Petkovski 2023).

uvek svesno da kodiraju politički pogodne poruke u svoj rezultat rada, treba razumeti i to da publika dekodira ili interpretira značenja na različite načine, ali pretežno u skladu s dominantnom ideologijom (Shay 2002, 8). U ovom delu rada polazim od ideje Dženet O Šej (Janet O'Shea) da političke agende imaju snažnu ulogu u oblikovanju koreografskih izbora. Ti izbori ne odnose se nužno samo na način na koji će koreografija izgledati – u smislu odabira prostornih obrazaca. Tu, pre svega, mislim na odabir plesnog repertoara, potom geografske regije čiji se plesovi koriste za scenu i narativa koji stoji iza same koreografije. Ipak, iako političke agende daju okvir koreografijama, autori su ti koji razvijaju diskurse na njima svojstven način, pri čemu umetničko delo i njegova poruka na kraju ne moraju nužno da se svide kreatorima političkih diskursa (O' Shea 2007, 13).

Tokom prvih decenija rada, repertoar Ansambla „Kolo“ jasno je odgovarao na dve dominantne ideologije u zemlji. Prvenstveno, težili su da prezentuju plesove u duhu bratstva i jedinstva, a potom, nakon donošenja novog Ustava iz 1963. godine, prikazivanju multikulturalne, pluralističke Jugoslavije. Kako to Vasiljevićeva navodi u svom radu, „...folklor je korišćen za uspostavljanje relacija naroda i narodnosti u jedinstvenu matricu 'bratstva i jedinstva' Titove Jugoslavije“ (Vasiljević 2015, 147). U „Kolovom“ repertoaru, na primer, to je naročito vidljivo kroz izvođenje tradicionalnih plesova i muzike svih naroda i narodnosti Jugoslavije. Na ovaj način, kulturne razlike iskazivane su kao pozitivna strana jugoslovenskog društva (Laušević 1996, 119). Tokom prve tri godine rada, na repertoaru „Kola“ našle su se, između ostalih, i sledeće koreografije:

Splet igara iz Srbije (Olga Skovran, koreografija postavljena 1948. godine); Bunjevačko momačko kolo (Olga Skovran, 1948); Igre iz Vojvodine (Olga Skovran, 1948); „Kalač“ narodne igre iz Prizrena (Olga Skovran, 1948); Igre iz Crne Gore (Olga Skovran, 1948); Igre iz Slavonije i Posavine (Olga Skovran, 1948); Igre iz okoline Skoplja (Olga Skovran, 1948); Narodne igre iz Koruške (Milena Penić, 1949); Starobosansko nemo kolo iz Glamoča (Olga Skovran, 1949); „Rugovo“, borbena igra sa Kosova (Olga Skovran, 1951).

Navedenim koreografijama, plesači Ansambla prezentovali su tradicionalne plesove svih bivših jugoslovenskih republika, ali i određenih nacionalnih manjina. Vremenom, repertoar je rastao, a rukovodioci „Kola“ zadržali su sličnu politiku odabira koreografija i kreiranja repertoara ansambla.

Zanimljivo je istaći da, iako je ples instrumentalizovan na pomenuti način, nikada nije došlo do kreiranja novog sloja plesne tradicije koju bismo mogli da nazovemo jugoslovenskom. Umesto toga, već postojeći obrasci koraka i plesovi kombinovani su u skladne i uvežbane koreografske celine i, kao takve, koreografije su zadobijale status ikoničkih reprezenata određenih republika bivše Jugoslavije. Neki od primera tome su „Glamočko kolo“ koje je reprezentovalo

Bosnu i Hercegovinu, Splet igara iz Šumadije Srbiju, a Splet igara iz Posavine Hrvatsku (Maners 2007, 88). Izvođenjem više različitih ikoničkih reprezenata na jednom koncertu, postizane su intencije kulturne politike države, da se prezentuju, u tom trenutku, odgovarajuće ideologije.

Sve informacije o repertoaru prikupio sam u arhivi ansambla „Kolo“. Međutim, na spiskovima postavljenih koreografija, od osnivanja Ansambla do danas, nigde nisu zabeležene koreografije koje je Olga Skovran namenski radila za određene nastupe. Tu se radi o koreografijama partizanskih plesova, odnosno plesova iz Narodnooslobodilačke borbe. Ipak, plesači iz prve generacije Ansambla pamte nastupe za koje je Skovranova postavljala ove koreografije, a to su uglavnom bili nastupi u Jugoslaviji, tokom određenih državnih praznika, zasedanja Komunističke partije i tome slično. Bogdanka Đurić, profesionalni plesač-pevač Ansambla „Kolo“ od 1958. do 1970. godine, navodi da se seća koncerata na kojima su izvodili koreografije partizanskih plesova:

„Koreografija je počinjala pevanim kolom 'Ide Mladen, vodi partizane' iz Srbije, a za njom su se redale odabrane igre, kao 'Kolo zaigrajmo, kolo partizansko, solnce je svobodno', iz Slovenije, zatim 'Mi smo, mi smo seje ispod Kozarice', iz Bosne, 'Listaj goro, cvjetaj cvijeće' iz Crne Gore, 'Što mi je milo em drago mlada partizanka da stanam', iz Makedonije, 'Op, šaj, diri', iz Hrvatske i, uvek na kraju, 'Lepo ti je druga Tita kolo', Titovo kolo“.²⁰

Ove koreografije pripremane su *ad hoc* i po potrebi, a odabir plesnog materijala menjao se u zavisnosti od prilike za koju je rađena izvedba, kao i od mesta gde je održavan koncert. Na primer, ukoliko je koncert priređivan u Makedoniji, koreografiju je činio veći broj makedonskih partizanskih plesova.

Autori su, generalno, u procesu koreografisanja imali zadatak da tradicionalne plesove prilagode sceni i učine ih razumljivim široj publici – kako domaćoj, tako i inostranoj. Ukupna inscenacija „narodnog stvaralaštva“, koja je pored plesa podrazumevala još i muziku i narodnu nošnju, kao obavezne sastavne elemente izvedbe, trebalo je da asocira i dočara autentičan seoski kontekst. Takvi procesi smatraju se „oživljavanjem“ tradicionalne plesne prakse, „jer se plesovi rekonstruiraju i rekontekstualizuju u koreografske oblike“ (Petkovski 2023, 148). Drugim rečima, iako koreografi pretenduju da svojim delima prikazuju plesne događaje autentične onima na terenu, u izvedbama se zapravo „reprezentuje plesna baština“ (Petkovski 2023, 149).

Profesionalni plesači u „Kolu“ imali su svakodnevne i naporne obuke kako bi vešto i uigrano izvodili koreografije. Proces disciplinovanja plesaćkih tela, zarad postizanja svih zahteva koreografa, služili su kao priprema za profesionalnu izvedbu koja se, u pogledu interpretacije, razlikovala od onoga što su mogli da izvedu i ponude amaterske folklorne grupe. Drugim rečima:

²⁰ Iz intervjua koji je autor rada obavio sa Bogdankom Đurić 2021. godine.

„Profesionalni plesači prolaze rigoroznu obuku koja im omogućuje da izvedu ono što lokalni plesači ne mogu jer nisu fizički osposobljeni. Budući da treniraju pet sati dnevno, disciplinirana i 'poslušna tijela' (Foucault 1977: 38) pridonose onome što mnogi koreografi vide kao profinjnen ideal izvođenja plesne baštine. Inspirirani sposobnošću savladavanja različitih plesnih stilova, koreografi stvaraju složene pokrete koje plesači mogu izdržati“ (Petkovski 2023, 141).

Iako su služile kao ikonički predstavnici republika i pokrajina bivše Jugoslavije, te asociirale na originalni društveni kontekst u kome su plesovi izvođeni u participativnoj praksi i tako odgovarale na zadatak kulturnih politika države, koreografije su, s druge strane, prikazivale visoki umetnički pristup plesnoj praksi, naizgled lakoj za izvođenje. Koreografije su posedovale određenu dinamiku koju je često karakterisalo ubrzanje tempa, osnovni obrasci koraka modifikovani su i prilagođavani promenama koje su se dešavale na nivou prostornih obrazaca, dok su ujedno i pokreti tela, na neki način, pre naglašavani – izvođeni su veći skokovi, noge su podizane znatno više od onoga što „prirodni“ pokret podrazumeva, a tempo izvedbe je morao da se postigne veoma brzim pokretima nogu.

Svojim profesionalnim izvedbama koreografije tradicionalnog plesa, plesači-pevači Ansambla „Kolo“ jasno su odgovarali na političko-ideološke ideje vladajuće partije u Jugoslaviji. Ipak, iako je socijalizam postavio okvire u kojima je ova umetnost nastala i razvijala se, ne treba to doživeti kao puko nametanje i slepo praćenje ideologije. Pored toga, na ovaj način je otvoren prostor za generisanje inovativne umetničke prakse, koja do tada nije postojala na ovim prostorima (v. Njaradi 2018; Wilcox 2018; Rašić 2022).

Svakako ne treba zanemariti ni međunarodno delovanje Ansambla „Kolo“, koje se odvijalo unutar spoljnopolitičkih odnosa Jugoslavije. Naime, već od 1950. godine, „Kolo“ je odlazilo na međunarodne turneje i na taj način je učestvovalo u procesima konstruisanja i prezentacije poželjne slike SFRJ u inostranstvu (Vasiljević 2015; Hofman 2021). Naime, Jugoslavija je u pomenutom periodu sve više počela da koristi kulturu u međunarodnim odnosima, oslanjajući se prevashodno na autentičan muzički folklor jugoslovenskih naroda (Hofman 2021, 138). „Kolo“ je, isto kao i preostala dva ansambla iz Hrvatske i Makedonije, nastupalo u svim zemljama koje su u datom trenutku imale važnu ulogu u spoljnoj politici SFRJ.²¹

²¹ Upotreba plesa u spoljnopolitičkim odnosima SFRJ i uloga Ansambla „Kolo“ u ovim procesima, predstavljaju zasebne i veoma važne teme o kojima, zbog obima i tematskog usmerenja članka, neću više govoriti u ovom radu. Ta istraživanja ostavljam za naredne analiza.

Zaključak

U ovom radu pošao sam od pretpostavke da je u rad Ansambla narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“ kao i u produktima umetničkog žanra koreografije tradicionalnog plesa, od njihovog konstituisanja, u osnovi utkana ideološka pozicija nacionalne države i kulturne politike Jugoslavije.

Kroz svoje ukupne aktivnosti, Ansambl „Kolo“ je od osnivanja odgovarao na kulturne politike Jugoslavije. Prvenstveno, formiranjem ove institucije, umetnost je otvorena za sve društvene slojeve i to ne samo u smislu da oni postanu konzumenti, već i profesionalni kreatori umetničkih sadržaja. Koreografije u ovom umetničkom žanru omogućile su da se na poželjan način prikazuje slika o Jugoslaviji. Legitimizacija određenih koreografija kao ikoničkih i simboličkih reprezenata jugoslovenskih republika i pojedinih nacionalnih manjina – oko kojih je postojao društveni odgovor i saglasnost o značenju prikaza, kako od strane stvaralaca, tako i od strane recipijenata – poslužila je da se formiraju i repertoari kojima će se država prikazivati u duhu bratstva i jedinstva, odnosno u slici multikulturalne zajednice u suživotu. Svakodnevne naporne pripreme, uvežbavanje plesačkih tela i razvoj plesne tehnike, omogućio je članovima „Kola“ da postanu trupa drugačija od svih postojećih – da budu profesionalni umetnici u svakom smislu. Zadobijajući status umetničke reprezentacije, ovaj Ansambl je nastupao širom Jugoslavije i inostranstva – na obe strane hladnoratovskog bloka i u zemljama nesvrstanih – šireći političko-ideološke ideje vladajuće partije posredstvom meke moći, kakva je umetnost.

„Kolo“ je i dalje aktivno, iako su se promenile različite ideologije i društveno-politički konteksti u zemlji. Ipak, kako istraživanja pokazuju, nakon zlatnog perioda njegovog formiranja, ovaj Ansambl više nikada nije imao tako istaknuto mesto u kulturnim politikama države. Ipak, ostaje otvoreno za dalja istraživanja da se ispitaju načini na koje su se menjale ideologije unutar samog ansambla i umetničkog žanra, te načini na koje je Ansambl manevrisao, prilagođavao se ili odstupao i, na kraju, preživljavao različite državne politike.

Reference

- Aksik, Nina. 2018. „Amaterizam kako način za očuvanje/transformaciji na tradicionalnite obrasci – kulturno-umetničkite društva na teritorijata na Novi Pazar“. *Makedonski folklor* XL(74): 201–216.
- Antonijević, Dragana. 2023. *Antropologija folklor*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju i Dosije studio.
- Althusser, Louis. 1997. „Ideology and ideolocical state apparatuses“. *Lenin and Philosophy and other Essays*, edited by Louis Althusser, 127–189. New York: Monthly Review Press.

- Bajić-Stojiljković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika. Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne muzike za igru u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Baruh Vahtel, Endru. 2001. *Svaranje nacije, razaranje nacije. Književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*. Beograd: Stubovi kulture.
- Benson, Leslie. 2004. *Yugoslavia: A Concise History*. London: Palgrave MacMillan.
- Calic, Marie-Janine. 2019. *A History of Yugoslavia*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Dimić, Ljubodrag. 1988. *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945–1952*. Beograd: Rad.
- Doknić, Branka. 2021. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik.
- Herzfeld, Majkl. 2004. *Kulturna intimnost*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hofman, Ivan. 2021. „Folklorna diplomatija“ – uloga muzičkog folkloru u spoljnoj politici Jugoslavije 1949–1971. *Arhiv* 22 (1/2): 137–162.
- Janković, Danica i Ljubica Janković. 1934. *Narodne igre 1*. Beograd: Autorsko izdanje.
- Laušević, Mirjana. 1996. „The *Ilahiya* as a Symbol of Bosnian Muslim National Identity“. In *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, edited by Mark Slobin, 117–135. Durham, London: Duke University Press.
- Krasin, Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2014. *Desanka Desa Đorđević*. Beograd: Agencija Koreos.
- Krasin Matić, Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2017. *Maestro Branko Marković*. Beograd: Agencija Koreos.
- Kastratović, Veselinka. 2016. *Ko je Soko, taj je Jugosloven*. Beograd: Muzej Jugoslavije.
- Kragujević, Gabrijela. 2017. „Methodology of the Sokol Physical Exercises for all Times“. *Physical education and sport through the centuries* 4(2): 88–99. <http://dx.doi.org/10.1515/spes-2016-0030>
- Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.
- Maners, Lynn. 1995. „The Social Lives of Dance in Bosnia and Herzegovina: Cultural Performance and the Anthropology of Aesthetic Phenomena“, PhD dissertation. Los Angeles: University of California.
- Maners, Lynn. 2007. „Utopia, Eutopia and E.U.-topia. Performance and Memory in Former Yugoslavia“. In *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*, edited by Theresa J. Buckland, 75–97. London: University of Wisconsin Press.
- Malešević, Siniša and Ian MacKenzie. 2002. *Ideology After Poststructuralism: Experiences of Identity in a Global World*. London, Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Mladenović, Olivera. 1962. „Scensko izvođenje partizanskih igara“. *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 1: 21–26.
- Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. McFarland & Company: North Carolina.
- Njaradi, Dunja. 2018. *Knjiga o plesu: Tradicije, teorije i metodi*. Beograd: Ansambli narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“.
- O’Shae, Janet. 2007. *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Petkovski, Filip. 2023. *Od seljaštva do čovječanstva: ples kao nematerijalna kulturna baština*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Rakočević, Selena. 2004. „Šta je to igra? Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna određenja pojma“. U *Dani Vlade Miloševića*, uredio Dimitrije Golemović, 96–118. Banja Luka i Beograd: Academy of Arts & Vedes.
- Rakočević, Selena. 2013. „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia“. *New Sound* 41(1): 58–86. <https://doi.org/10.5937/news01341058R>
- Rihtman, Cvjetko. 1975. „O mjestu i ulozi tradicionalne narodne umjetnosti u našem savremenom društvu“. *Narodno stvaralaštvo – Folklor XIV*: 53–56.
- Rašić, Miloš. 2021. „Koreografisanje tradicionalnih plesova u sistemu komodifikujućih praksi: Primer srpskih klubova u Beču“. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 58(2): 221–239. <https://doi.org/10.15176/vol58no212>
- Rašić, Miloš. 2022. *Zamišljena domovina: klubovi, identitet i integracija srpskih gasarbjtera u Beču*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Shay, Anthony. 2023. *Folk Dance and the Creation of National Identities. Staging the Folk*. Claremont: Palgrave Macmillan.
- Sremac, Stjepan. 2010. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata. Između društvene i kulturne potrebe, politike, kulturnog i nacionalnog identiteta*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Supek, Rudi. 1974. „Sociološki značaj amaterizma“. *Kultura* 26: 8–16.
- Vasiljević, Maja. 2015. „Od očuvanja bliskosti s 'revolucionarnim masama' do predstavljanja SFRJ u svetu: Davni ansambl narodnih igara i pesama Srbije/Ansambl 'Kolo'“ (1948–1955)“. U *Ustanove, politika in glasba v Sloveniji in Srbiji 1945–1963 / Institucije, politika i muzika u Srbiji i Sloveniji 1945–1963*, uredili Matković, Tanja i Štefanija Leon, 137–156. Ljubljana: Filozofski fakultet. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3723660>
- Wilcox, Emily. 2018. *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*. Oakland, California: University of California Press.

Miloš Rašić
Institute of Ethnography SASA, Belgrade
milos.rasic@ei.sanu.ac.rs

*Constitution of the “Kolo” Ensemble and Choreography
of Traditional Dance – Anthropological Interpretation
and Socio-Political Context*

The Ensemble of Folk Dances and Songs of Serbia “Kolo” was founded in 1948 in Belgrade, on the initiative of the Committee for Culture and Art of the Federal People’s Republic of Yugoslavia. The task of the Ensemble was to artistically interpret and present the so-called folk artistic creativity, which predomi-

nantly encompassed various folklore creations of the rural population, on stage, in the country and abroad. Although seemingly simple and folk-oriented, the art of traditional dance choreography has clear ideological and politically important messages of the then state leadership embedded in its foundations, intended to be spread among the Yugoslavs, but also beyond the state borders. The ensemble was supposed to present a desirable and appropriate image of Yugoslavia in its performances.

The aim of this paper is to reconstruct the formation of the “Kolo” Ensemble and the process of constituting the art of traditional dance choreography, taking into account the socio-political and historical context of the Second Yugoslavia. In addition, the paper approaches the deconstruction of the intention of choreographers and artistic directors, in order to reveal the ideological messages embedded in the artistic expression. The basic assumption in this paper is that dance troupes and traditional dance choreographies are strongly connected to the ideology and cultural policy of the nation-state. In this regard, even when choreographers and artistic directors create programs without direct political-ideological objectives, their decisions always rely on the socio-political context and the dominant ideologies within the state.

The theoretical framework of the work is based on contemporary anthropological discussions about the concepts crucial for the interpretation of the material, primarily referring to the concept of ideology, understood in the Althusserian sense, but also to the ideas of the combination of state ideology, cultural policy, and dance with the aim of presenting the dance troupe with a desirable image of the nation-state. The methodology of the work consists of a combination of two approaches: classical anthropological, qualitative and archival research. Qualitative research includes conducted in-depth semi-structured interviews with 15 dancers who worked in “Kolo” in different time contexts, while archival research included reviewing the documentation of the “Kolo” Ensemble, the Archives of Yugoslavia and the personal and family archives of the dancers.

Keywords: Ensemble “Kolo”, choreography, traditional dance, Yugoslavia, cultural policies, ideology

*Constitution de l'ensemble « Kolo » et chorégraphie
de la danse traditionnelle – interprétation anthropologique
et contexte socio-politique*

L'objectif de ce travail est de présenter le développement du premier ensemble professionnel de danses et de chansons folkloriques dans l'ex-Yougoslavie, puis, en déconstruisant son activité, de rendre compte des messages idéologiques incorporés dans cette expression artistique. L'ensemble « Kolo »

a été fondé à Belgrade en 1948 et était une institution d'état importante, avec le devoir de diffuser des messages idéologiquement importants dans ces tournées, en accord avec les idées de fraternité et d'égalité et les images de la Yougoslavie multiculturelle. Depuis la fondation de l'ensemble, il se développe un genre artistique spécifique – *choréographie de la danse traditionnelle*. À l'instar de l'ensemble, ce genre artistique a servi de base pour l'application des politiques culturelles de la république fédérative populaire et de la république fédérative socialiste de Yougoslavie. Le travail s'appuie sur les matériaux collectés à l'aide des recherches qualitatives et dans les archives. Au cours de la recherche, j'ai effectué des interviews avec des danseurs qui avaient été employés dans des périodes différentes au « Kolo », et j'ai également consulté les archives de l'ensemble, les Archives de Yougoslavie et les archives personnelles des danseurs.

Mots clés: ensemble « Kolo », chorégraphie, danses traditionnelles, Yougoslavie, politiques culturelles, idéologie

Primljeno/Received: 12.02.2024

Prihvaćeno/Accepted for publication: 27.04.2024