

Miloš Rašić*

Etnografski institut SANU, Beograd

KOREOGRAFIJA TRADICIONALNOG PLESA KAO NEMATERIJALNO KULTURNO NASLEĐE**

Apstrakt: U ovom radu razmatram mogućnosti definisanja koreografije tradicionalnog plesa (KTP) kao potencijalnog elementa nematerijalnog kulturnog nasleđa u svetlu Uneskove Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa iz 2003. godine. Naime, iako se KTP češće posmatra kao scenska, umetnička ili stilizovana forma koja odstupa od vernakularnih plesnih tradicija, polazim od teze da pomenuti žanr predstavlja specifičan režim artikulacije, prenosa i institucionalizacije plesnog nasleđa u savremenom društvu. Analizirajući istorijski razvoj KTP u kontekstu kulturnih politika socijalističke Jugoslavije, kao i njenu dalju profesionalnu i amatersku institucionalizaciju, smatram da je ovde reč o stabilizovanom žanru s razvijenim normama, mehanizmima prenosa i jasno artikulisanom zajednicom praktičara. Teorijski okvir rada oslanja se na savremene studije nasleđa i performansa, pri čemu za komparativni primer, koji je dao i inicijalnu inspiraciju za pisanje rada, uzimam nemački moderni ples upisan 2022. godine na Uneskovu listu čovečanstva.

Ključne reči: nematerijalno kulturno nasleđe, koreografija tradicionalnog plesa, moderni ples, Unesko, Srbija.

Uvod

Koreografija tradicionalnog plesa (KTP) na prostoru Srbije i šireg regiona bivše Jugoslavije već decenijama predstavlja stabilan i prepoznatljiv umetnički žanr, institucionalno utemeljen u profesionalnim i amaterskim folklornim ansamblima.¹ Uprkos dugotrajnoj istoriji, normativnoj koherentnosti i

* milos.rasic@ei.sanu.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0001-6871-5553>

** Tekst je nastao kao rezultat rada u okviru Etnografskog instituta SANU, finansiranog od strane Ministarstva nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije po Ugovoru broj 451-03-33/2026-03/200173, od 5. 2. 2026. godine.

1 Termin koreografija tradicionalnog plesa koristim u skladu sa savremenim etnokoreološkim i antropološkim pristupom, koji pojam ples uvodi kao analitički precizniju kategoriju u odnosu na širi i semantički neodređen pojam igre (v. Rakočević 2004; Rakočević 2011).

razvijenim mehanizmima prenosa znanja specifičnim za ovu praksu, KTP se u diskursima o nematerijalnom kulturnom nasleđu (NKN) i među praktičarima retko percipira kao potencijalni element upisa u nacionalni registar ili listu nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva Uneska. Razlog tome je stereotipna predstava, ukorenjena u žanru još od njegovog osnivanja, gde se on predstavlja kao „scenska“, „umetnička“ ili „stilizovana“ forma, koja navodno odstupa od onoga što se poima pod „izvornom“ ili „vernakularnom“ tradicijom. Upis nemačkog modernog plesa na listu čovečanstva Uneska iz 2022. godine otvara nam prostor za drugačija promišljanja KTP i njenog definisanja i tumačenja iz pozicije Konvencije o zaštiti NKN, te ukazuje na potencijal za zaštitu u okviru ovog kulturno-političkog sistema.

Stoga, u ovom radu postavljam nešto drugačiju hipotezu: koreografija tradicionalnog plesa nije suprotnost nematerijalnom kulturnom nasleđu, već je specifičan režim njegove artikulacije, prenosa i institucionalizacije u savremenom društvu. Uzimajući u razmatranje definiciju NKN iz člana 2 Uneskovе Konvencije o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa iz 2003. godine, zanima me u kojoj meri KTP ispunjava ključne kriterijume za prepoznavanje jednog fenomena kao elementa NKN. Uz to, ne polazim od pitanja „izvornosti“ ili starosti prakse, već od njenog funkcionisanja u savremenom društvenom kontekstu – pre svega kroz društvenu vitalnost prakse, generacijsku prenosivost, funkciju u iskazivanju identiteta i njenu sposobnost da opstaje kao živa i relevantna praksa.

Teorijski gledano, u radu se oslanjam na teorije studija nasleđa, studija performansa, kao i na etnokoreološke i antropološke analize odnosa između participatornih i prezentacionih oblika plesa. Ova linija argumentacije čini se izuzetno plodonosnom u prepoznavanju KTP kao potencijalnog elementa NKN. Posebnu ulogu u argumentaciji ima i pomenuti primer upisa nemačkog modernog plesa na Uneskovu listu, koji pokazuje da institucionalizovani i scenski oblici plesa ne isključuju njegov status živog nasleđa.

U tom kontekstu, u radu predlažem da se koreografija tradicionalnog plesa razume kao praksa profesionalno-amaterske zajednice s razvijenim normativnim sistemom, stabilnim mehanizmima prenosa i unutrašnjim kriterijumima vrednovanja. Gradeći argument od analize istorijskog razvoja žanra, njegovih estetskih opozicija i institucionalnih struktura, ukazaću na to da KTP nije samo puka reprezentacija tradicije, kako se to najčešće doživljava, već je reč o refleksivnoj i dinamičnoj praksi koja proizvodi i pregovara sopstveni odnos prema „tradicionalnom“, uspostavljajući ujedno sopstvenu tradiciju, kontinuitet i relevantnost u zajednici. Stoga mi je cilj da teorijski demonstriram kako su granice

Svakako treba napomenuti da u stručnoj literaturi (v. Bajić-Stojilković 2019) i praktičnoj upotrebi koegzistiraju različiti termini, često nedovoljno analitički precizni, zbog čega se određujem za terminološko rešenje koje omogućava jasnije teorijsko razgraničenje predmeta analize. Sâm pojam koreografija tradicionalnog plesa u literaturi nije nov i postoje brojne studije, konferencije i manifestacije koje ga koriste u ovom obliku (v. Njaradi, Rašić & Dabo 2024).

između „tradicije“ i „koreografije“ pre svega diskurzivne i institucionalne, a ne isključivo ontološke. Ujedno, uzevši u obzir sve dosad rečeno, KTP predstavlja relevantan i značajan primer za šire razumevanje odnosa između umetnosti, nasleđa i kulturne politike u savremenom društvu, ali i za opipavanje granica koje definišu šta jeste, a šta nije NKN.

Kratka diskusija o konceptu nematerijalnog kulturnog nasleđa

Koncept nematerijalnog kulturnog nasleđa uveden je u međunarodni kulturnopolitički diskurs usvajanjem Uneskove Konvencije o zaštiti nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva iz 2003. godine. Konvencija je u Srbiji ratifikovana 2010. godine i od tada se intenzivno, na različitim nivoima i na različite načine, mapiraju, štite i promovišu elementi NKN u zemlji i inostranstvu.²

Iako se u javnom diskursu NKN poistovećuje s tradicijom u širem i često kolokvijalnom smislu te reči, savremena teorijska i stručna literatura jasno pokazuje da ova dva pojma nisu sinonimi. Kako ističu Gavrilović i Đorđević, nematerijalno kulturno nasleđe ne obuhvata celokupnu nematerijalnu tradiciju neke zemlje, već isključivo one elemente koji su selektovani, javno označeni i institucionalno priznati kao nasleđe vredno zaštite (Gavrilović i Đorđević 2016, 96–97). Drugim rečima, NKN je rezultat procesa izbora, vrednovanja i legitimacije koji vrše pojedinci, grupe ili, najčešće, institucije. Time se NKN dovodi u istu ravan s drugim oblicima nasleđa i, umesto da se „nasleđuje“ pasivno, ono se aktivno proizvodi, artikuliše i potvrđuje u savremenim društvenim i institucionalnim okvirima.

Ovakvo razumevanje blisko je pristupu Loradžejn Smit (Laurajane Smith) koja, umesto da predstavi nasleđe kao skup objekata ili praksi iz prošlosti, smatra ga procesom društvenog angažovanja i proizvodnje značenja u sadašnjosti (Smith 2006, 1). Nasleđe, u tom smislu, funkcioniše kao diskurzivna praksa kojom zajednice, institucije i države oblikuju narative o sebi, svojim vrednostima i svom mestu u svetu. Smitova ovaj dominantni režim vrednovanja naziva „ovlašćenim diskursom o nasleđu“ (engl. *authorized heritage discourse*), naglašavajući da se kroz njega određuje šta se prepoznaje kao legitimno nasleđe, a šta ostaje izvan tog okvira (Smith 2006, 11).

Uneskova konvencija naglašava da se NKN prepoznaje na osnovu zajedničkog prihvatanja od strane zajednica, grupa i pojedinaca, čime se u teoriji insistira na principu valorizacije i zaštite nasleđa odozdo nagore (engl. *bottom-up*) (UNESCO 2003, čl. 2). Kako pak pokazuju pojedini autori, u praksi

2 Ratifikovana Konvencija o očuvanju nematerijalnog kulturnog nasleđa, prevedena na srpski jezik, dostupna je na sledećem linku: http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/2010_06/t06_0289.htm.

se proces identifikacije i zaštite elemenata češće odvija kroz administrativne modele odozgo nadole (engl. *top-down*), u kojima ključnu ulogu imaju državne institucije i stručnjaci (Gavrilović i Radojičić 2019, 98–101). Vladimir Hafstein u tom kontekstu ukazuje na to da Uneskova Konvencija ne samo da prepoznaje postojeće prakse, već istovremeno proizvodi novi režim kulturne vrednosti, u kojem se žive prakse prilagođavaju zahtevima nominacije, evaluacije i upravljanja (Hafstein 2018, 21).

Ovaj napeti odnos između normativnog insistiranja na ulozi zajednice i realnih hijerarhijskih procedura jedan je od centralnih problema savremenih politika NKN. Kako upozoravaju Gavrilovićeva i Radojičićeva, nerazumevanje samog koncepta NKN – podjednako među pripadnicima lokalnih zajednica i stručnjacima, iako se to nerazumevanje ne ispoljava na isti način (v. Ćuković 2023) – često dovodi do pogrešnih nominacija, uključujući prakse koje više ne postoje u savremenom životu, ili, obrnuto, do izostavljanja živih i društveno relevantnih elemenata (Gavrilović i Radojičić 2016, 99).³ U tom smislu, Hafstein dodatno osvetljava strukturnu dimenziju ovog problema, pokazujući da režim nematerijalnog kulturnog nasleđa funkcioniše kao sistem normi, procedura i ekspertskih praksi kroz koji se određuje šta jeste, a šta nije nasleđe, ko ima legitimitet da ga predstavlja i na koji način se ono čuva (Hafstein 2018, 90–96). Drugim rečima, ovaj proces nije neutralna administrativna procedura, već je mehanizam standardizacije i regulisanja kulturnih praksi, gde se žive i promenljive tradicije prevode u administrativno proverljive kategorije, te istovremeno selektuju, vrednuju i oblikuju tako da postanu podobne, korisne i održive unutar određenog institucionalnog diskursa (Ćuković 2019).⁴

Važno je naglasiti da Uneskov koncept NKN ne podrazumeva očuvanje „autentičnih“ ili „nepromenljivih“ oblika kulture. Naprotiv, Konvencija eksplicitno priznaje da se NKN stalno obnavlja u interakciji s istorijskim, društvenim i kulturnim kontekstom (UNESCO 2003, čl. 2). Kontinuitet se, dakle, ne meri stabilnošću forme, nego sposobnošću prakse da se održava kao društveno relevantna. U tom smislu, NKN je dinamičan i procesualan koncept, čije su promene, reinterpretacije i prilagođavanja dozvoljeni i nužni. Upravo insistiranje na „živoj“ prirodi nasleđa razlikuje savremene pristupe od ranijih konzervativnih modela zasnovanih na zamrzavanju kulturnih oblika (Smith 2006, 3).⁵ Sličnu

3 Značajno je tumačenje Jelene Ćuković, koja ističe da nerazumevanje koncepta NKN nije manifestovano na isti način među različitim akterima. Naime, dok lokalne zajednice, s jedne strane, često nisu upoznate s institucionalnim i terminološkim okvirom zaštite NKN, u stručnom i institucionalnom diskursu, s druge strane, problem se ispoljava kroz normativne i selektivne interpretacije nasleđa, odnosno „autorizovani diskurs nasleđa“ (Ćuković 2023, 23–97).

4 Ovakvo razumevanje procesa zaštite NKN kao selektivnog i normativnog okvira koji „beleži“ i aktivno oblikuje kulturne prakse ukazuje na to da elementi nasleđa kroz institucionalne procedure bivaju „prekrojeni“ na određeni način i učinjeni podobnim u okviru određenog diskursa, te je i sâm proces zaštite rezultat kontinuiranog pregovaranja (Ćuković 2019, 37).

5 Iako se Konvencija iz 2003. godine često predstavlja kao radikalna zaokret u odnosu na ranije modele zaštite, ideja o dinamičnom, promenljivom i kontekstualno uslovljenom nasleđu nije

poziciju zauzima i Barbara Kiršenblat-Gimlet, definišući nasleđe kao svojevrsnu metakulturnu produkciju – praksu koja reinterpretira i proizvodi prošlost u sadašnjosti (Kirshenblatt-Gimblett 1995, 369–370). Da je nasleđe uvek usmereno ka sadašnjosti, čak i kada se diskurzivno poziva na prošlost, pokazuju i tumačenja Miloša Milenkovića, koji nasleđe razume kao savremeni društveni resurs identitetske stabilizacije. Prema njegovom shvatanju, NKN je simbolički okvir za artikulaciju kontinuiteta u savremenosti: „Ono ne predstavlja samo okvir bogatstva kulturne raznolikosti i ljudske kreativnosti već svako pojedinačno NKN, i za svoje nosioce i za pripadnike drugih zajednica, važi kao skup objektivnih markera identiteta i njegovog kontinuiteta“ (Milenković 2016, 92). Drugim rečima, kontinuitet se ne nalazi u samoj prošlosti, već u njenoj savremenoj simboličkoj upotrebi.

Uzevši sve rečeno u obzir, NKN ovde razumem kao savremeni društveni proces u kome se određene prakse prepoznaju, artikulišu i institucionalno potvrđuju kao nosioci identiteta i kontinuiteta određenih grupa i zajednica. Nematerijalno kulturno nasleđe (NKN) je dinamičan okvir koji istovremeno uključuje praksu, diskurs i režim zaštite – dakle, i način na koji zajednice žive i prenose određene kulturne forme, ali i način na koji ih savremeni institucionalni sistemi valorizuju i normiraju. U tom smislu, ne interesuje me pitanje starosti ili „izvornosti“ elementa – kako god definisali izvornost – već smatram važnim njegovu društvenu vitalnost, generacijsku prenosivost, funkciju u iskazivanju identiteta i sposobnost da bude živa praksa u savremenom trenutku, što ujedno čini osnovne analitičke kriterijume ovog rada.

Ples kao nematerijalno kulturno nasleđe i specifičnosti ove prakse

Ples je „paradigmatski primer nematerijalnog kulturnog nasleđa“ zbog svoje utelovljene, efemerne i relacijske prirode (Petkovski 2023, 15). U okviru Uneskove Konvencije o zaštiti NKN iz 2003. godine, ovaj fenomen je eksplicitno smešten u domen izvođačkih umetnosti, zajedno s muzikom, pevanjem i ostalim oblicima telesne ekspresije. Ples, međutim, poseduje niz specifičnosti koje ga izdvajaju u odnosu na druge elemente i čine njegovu zaštitu teorijski

u potpunosti nova. Već u klasičnim folklorističkim i etnološkim tradicijama naglašavano je da su običaji, plesovi i drugi oblici nematerijalne kulture podložni transformacijama i reinterpretacijama kroz vreme (Kuutma 2012, 52; Hafstein 2013, 42; Hameršak and Pleše 2013, 7). Stoga, savremeni diskurs NKN-a može se razumeti i kao institucionalizacija i terminološka reformulacija dugotrajnog interesovanja za „živu tradiciju“, prisutnog u folkloristici još od 19. veka (Antonijević, Rašić i Banić Grubišić 2020, 1039–1040). Drugim rečima, NKN ne uvodi ontološki novu kategoriju kulture, već, pre svega, novi administrativni i politički okvir valorizacije već postojećih praksi. U tom smislu, procesualno shvatanje nasleđa u okviru Uneskovog modela može se tumačiti kao nastavak, ali i formalizacija ranijih naučnih uvida o promenljivosti i adaptibilnosti tradicije.

i praktično složenijom. Za razliku od materijalnih oblika kulture i pojedinih nematerijalnih praksi koje se mogu stabilizovati tekstualnim ili muzičkim zapisima, ples postoji isključivo kroz izvođenje, u telima izvođača i konkretnim društvenim situacijama.⁶

Još jedna specifičnost ovog elementa leži u činjenici da se plesno znanje prenosi telom, a ređe formalizovanim zapisima. S tim u vezi, važno je istaći distinkciju između arhiva i repertoara koju pravi Dijana Tejlor (Diana Taylor). Arhiv označava trajne, materijalne oblike čuvanja znanja – dokumente, zapise, tekstove, fotografije i druge artefakte koji pretenduju na stabilnost i dugotrajnost (Taylor 2003, 19–20). Nasuprot tome, repertoar obuhvata „utelovljene prakse znanja – pokret, gest, ritam, glas, performans – koje se prenose kroz izvođenje i ponavljanje, a ne kroz materijalni zapis“ (Taylor 2003, 16, 20). Repertoar je alternativni sistem pamćenja i transmisije u odnosu na arhiv i funkcioniše – baš kao i ples – kroz telo, koje je nosilac kulturnog znanja. Pomenuta distinkcija je naročito relevantna, budući da Uneskov model institucionalno prepoznaje i štiti prakse koje pripadaju repertoaru, odnosno one koje postoje kroz izvođenje, telesno znanje i generacijski prenos, a ne samo kroz materijalni zapis.

Raspravljajući o efemernosti performansa, Tejlorova podseća da se performans smatra praksom čija je „jedina životnost u sadašnjosti“ (Taylor 2003, 142). Ona istovremeno naglašava da takvo razumevanje nije ontološka nužnost, već deo teorijske debate, budući da su performativne prakse „rezervoari pamćenja“ i omogućavaju prenos znanja kroz „strukturirane obrasce pokreta [...] koji se izvode i pamte telima“ (Taylor 2003, 5). Upravo zato, efemernost plesa je njegova konstitutivna osobina, a ne manjkavost ili nestabilnost.

Ako uzmemo sve rečeno u obzir, jasno je zbog čega upis plesnih praksi u režim NKN često dovodi do napetosti između tendencije ka „zamrzavanju“ forme i potrebe za njenim razvojem i inovacijom (Njaradi 2025, 44–45). Institucionalna

6 Premda ples pre svega postoji kao utelovljena izvođačka praksa, tokom 20. veka razvijeni su različiti sistemi njegovog zapisivanja. U evropskom kontekstu najpoznatiji su Labanova kinetografija (labanotacija), Bešenova notacija i pojedini nacionalni ili autorski sistemi koji su nastojali da prevedu pokret u grafički ili simbolički zapis. Za razliku od muzičke, međutim, plesna notacija nije razvijena u opšteprihvaćeno globalno pismo. Pre možemo govoriti o plesnim pismima u množini, koja su složena, u vidu stručnih sistema čije je čitanje ograničeno na relativno usku profesionalnu zajednicu. U Srbiji su se istorijski ustalila dva dominantna modela beleženja plesa. Prvi je deskriptivni, tekstualni sistem Ljubice i Danice Janković, razvijan u njihovoj ediciji *Narodne igre*, zasnovan na detaljnom verbalnom opisu pokreta po taktovima, s naglaskom na ritmičku strukturu, prostorne obrasce i položaj tela (v. Janković i Janković 1934; Rakočević 2013). Drugi je labanotacija, koju je u Srbiju uvela Olivera Vasić ranih 1980-ih, a intenzivnije od 1990-ih kroz nastavu na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, nakon što ju je izučila kod slovenačkog istraživača Bruna Ravnikara i prilagodila lokalnoj plesnoj tradiciji (Vasić 2004). Uvođenjem labanotacije, Vasićeva je omogućila veću metodološku preciznost beleženja plesa i međunarodnu uporedivost. U savremenom naučnom diskursu dominira unapređena i standardizovana verzija koju je dalje razvila i modernizovala Selena Rakočević. Ipak, uprkos ovim sistemima, zapis plesa ostaje posredna reprezentacija pokreta, budući da ne može u potpunosti da obuhvati kinestetički i kontekstualni aspekt izvođenja.

zaštita može podsticati statičnost (Bakka 2020, 36), ali se istovremeno od plesnih zajednica sve više očekuje da uspostave aktivne veze sa savremenim procesima valorizacije, kreativnosti i društvene relevantnosti (Njaradi 2025, 45).

Stoga, umesto težnje ka fiksiranju „autentične“ forme, zaštita plesa trebalo bi da podrazumeva obezbeđivanje uslova za kontinuitet prakse, odnosno za stalno ponovno izvođenje, reinterpetaciju i prenos znanja. Svaki pokušaj da se on „sačuva“ izvan performativnog konteksta – kroz notaciju, video-zapis ili standardizovanu verziju koreografije – nužno podrazumeva izdvajanje jedne trenutne forme i njeno normativno privilegovanje, čime se živa i promenljiva praksa prevodi u stabilizovani model, koji implicitno postaje merilo autentičnosti.⁷ Drugim rečima, dokumentacija nikada ne može biti supstitut same plesne prakse, jer svako izvođenje – čak i kada se temelji na stabilnom koreografskom obrascu – proizvodi mikropromene poput drugačijeg tempa, rasporeda energije, novih gesti ili emocionalnog intenziteta plesača. Upravo je ta varijabilnost još jedna specifičnost plesnog nasleđa.

Ipak, treba naglasiti da dokumentacija nije nužno loša stvar, bilo da je reč o notaciji, video-zapisu ili drugom obliku beleženja fenomena. Iako ona ima važnu ulogu u institucionalnim i administrativnim procedurama, treba ipak razgraničiti da tu nije reč o plesu, nego njegovom tragu. Stoga, zaštita plesa zahteva da se obezbede uslovi u kojima se praksa kontinuirano izvodi i prenosi, te i svaki pokušaj zaštite ovog elementa nužno podrazumeva rad sa živim zajednicama izvođača, pedagoga i koreografa.

Iz toga proizlazi i naredna specifičnost plesa kao NKN – duboka ukorenjenost u društvenim odnosima i procesima identifikacije. Uneskova Konvencija insistira na tome da NKN mora biti prepoznato kao takvo od strane zajednice koja ga praktikuje. U slučaju plesa, ova dimenzija dobija naročitu težinu. Naime, plesna praksa se često transformiše u simbole lokalnih, regionalnih i nacionalnih identiteta, posebno nakon upisa na Uneskove liste, kad

7 U kontekstu plesa generalno, a naročito kad na red dođu tradicionalni plesovi, pojam *autentičnosti* nije nepoznanica, nego centralna diskusija mnogih rasprava (v. Rašić 2024). Bez namere da dublje ulazim u ovo polje, navešću najrelevantniju diskusiju o autentičnosti u plesu, koju je razvio Andrij Nahačevski, pozivajući se na radove Sare Rubidž (Rubidge 1996) i razlikujući više konceptualizacija autentičnosti u izvođačkim umetnostima: od nastojanja da se fizički rekonstruiše najraniji oblik izvođenja, preko pokušaja da se ostvari „idealna zamisao“ prvobitnog kreatora, do pristupa koji autentičnost vezuje za prenošenje vrednosti, vitalnosti i kvaliteta tradicije, čak i po cenu promene forme u savremenim uslovima (Nahachewsky 2012, 29–30). Istražujući profesionalne ansamble, Entoni Šej pokazuje da ideja autentičnosti najčešće podrazumeva postojanje pojedinca poput umetničkog direktora ili koreografa, koji sebe predstavlja kao posrednika između „terena“ i scene, nudeći publici navodno najverniju sliku tradicije (Shay 2002, 15). U tom procesu koreografi preuzimaju ulogu „čuvara istine“ (Buckland 1999, 196), institucionalno utvrđujući samo jednu izabranu verziju prakse kao merodavnu. Baš zbog toga svaka fiksacija plesne forme, nevažno da li se to radi notacijom, video-zapisom ili kanonizovanom koreografijom, neizbežno učestvuje u proizvodnji autentičnosti, a ne u njenom neutralnom „očuvanju“.

postaje sredstvo artikulacije pripadnosti, kontinuiteta i kulturne posebnosti (Petkovski 2023, 198–200).⁸

U savremenim diskursima o plesu kao nasleđu brišu se, takođe, oštre granice između „tradicionalnog“, „umetničkog“ i „savremenog“, pri čemu se on prepoznaje kao dinamična praksa istovremeno uključena u polja umetnosti, tradicije i kulturne politike (Njaradi 2025, 60). Naime, plesne prakse koje su istorijski klasifikovane kao tradicionalne danas se izvode i na profesionalnim scenama, u okviru umetničkih festivala i produkcionih modela karakterističnih za savremeni ples. Obrnuto, savremeni koreografi posežu za tradicionalnim plesnim vokabularom, ritmovima i telesnim tehnikama, reinterpetirajući ih u novim dramaturškim i estetskim kontekstima. Takvi hibridni primeri potvrđuju tezu da granice između „folklor“ i „umetnosti“ više nisu ontološke, nego institucionalne i diskurzivne. Drugim rečima, ples je u savremenom kontekstu višestruko pozicionirana praksa – s jedne strane kao umetnički proizvod, a s druge kao sredstvo identifikacije i predmet kulturne politike.

Još jedan od značajnih izazova u razmatranju ovog fenomena kao NKN odnosi se na njegovo pozicioniranje između društvene prakse i koreografisane forme. U etnokoreološkoj tradiciji,⁹ ples je kolektivna, participativna praksa, dok je koreografija scenska i umetnička produkcija. Ovu razliku preciznije artikuliraju Andrij Nahačevski (Andriy Nahachewsky) i Entoni Šej (Anthony Shay), uvodeći distinkciju između participativnih i prezentacionih oblika tradicije. Naime, Nahačevski predlaže kategorije participativni i prezentacioni radi uspostavljanja razlike između plesa koji je namenjen zajedničkom učestvovanju u društvenim kontekstima, odnosno oblikovanog za scenu. Ipak, upozorava da te

8 Primer toga može biti upis makedonskog tradicionalnog plesa *kopačka* 2014. godine, nakon čega predstavnic Ministarstva kulture u Severnoj Makedoniji javno ističu da se tim činom „legitimira vlastita kultura, tradicija i identitet u globalnom svijetu“, te da se „upisujući kopačku u UNESCO upisujemo i obilježavamo i naše postojanje kao države“ (Petkovski 2023, 178–179). Slično se dešavalo i sa upisom *vrličkog kola* iz Hrvatske, ili *kola u tri* iz Srbije na Uneskovu listu, kada su ovi plesovi izgubili samo lokalni ili regionalni karakter i postali simbol nacionalne legitimnosti u međunarodnom prostoru.

9 U etnokoreološkoj tradiciji, kao interdisciplinarnoj oblasti proučavanja plesa u njegovom kulturnom, društvenom i istorijskom kontekstu, ples se ne analizira isključivo kao estetska forma, već kao društvena praksa i sistem značenja. Etnokoreologija kao disciplina razvijala se na razmeđu etnologije/antropologije, muzikologije i studija performansa, s posebnim fokusom na terensko istraživanje, analizu strukture pokreta i kontekstualno tumačenje plesnih događaja. U Srbiji se tokom 20. veka formirala specifična verzija srpske etnokoreološke škole, utemeljena u radu sestara Ljubice i Danice Janković, koje su uspostavile metodološki model zasnovan na terenskom prikupljanju građe, deskriptivnom beleženju plesne strukture i naglašenom interesovanju za „izvorne“ forme – šta god one označavale iz današnje perspektive. Kasniji razvoj ove škole, naročito kroz rad Olivera Vasić i Selene Rakočević, doveo je do metodološkog proširenja – uključujući sistematičnu primenu labanotacije i savremene teorijske okvire, ali je zadržao snažan fokus na analizi strukture pokreta i odnosu između terenske prakse i scenske obrade. Upravo unutar ove tradicije oblikovana je specifična distinkcija između participativne plesne prakse i koreografisane scenske forme, koja je ključna za razumevanje odnosa između plesa i koreografije u kontekstu nematerijalnog kulturnog nasleđa.

kategorije nisu dihotomija, već idealni tipovi na kontinuumu – ne odvojeni svetovi, nego međusobno povezani polovi iste prakse (Nahachewsky 2012, 168). Šej ide korak dalje i uvodi koncept *paralelne tradicije*, tvrdeći da ples u društvenoj praksi i scenska koreografija funkcionišu paralelno, te su međusobno povezani žanrovi. Između njih postoji dinamična cirkulacija elemenata: koreografi preuzimaju materijal iz terenske prakse, dok lokalne zajednice usvajaju scenske modele prezentacije – dakle, iako zasebni, ovi režimi su komplementarni.¹⁰

Na kraju, ples kao NKN suštinski odgovara konceptu živućeg nasleđa (engl. *living heritage*). Njegova vitalnost zavisi od stalne prakse, od uključivanja novih generacija i sposobnosti prilagođavanja promenljivim društvenim okolnostima. U tom smislu, ples kao NKN nije zatvoren ili završen sistem. Njegova vrednost leži u procesualnosti, promenljivosti i sposobnosti da proizvodi nova značenja, što ga čini relevantnim za savremene politike kulture, ali i teorijska promišljanja odnosa između tradicije, umetnosti i identiteta. Ipak, pomenuta vrednost ne iscrpljuje se u samoj procesualnosti, nego zavisi i od statusa plesa u zajednici, odnosno od toga u kojoj meri i na koji način ga različiti akteri prepoznaju kao relevantnu, legitimnu i „svoju“ praksu.

Zaštita žanra kao elementa nematerijalnog kulturnog nasleđa: primer savremenog (modernog) plesa u Nemačkoj

Praksa modernog plesa u Nemačkoj definisana je u Uneskovom registru na sledeći način:

Moderni ples je oblik telesnog izražavanja koji se razlikuje od klasičnog baleta. Umesto reprodukovanja unapred zadatih plesnih pozicija, plesači teže autentičnom, životnom izrazu koji odražava emocije i lična iskustva. Fokus je kako na solo formama, tako i na zajedničkom stvaranju u manjim grupama, pri čemu uzrast, društveni status, poreklo, fizičko stanje i rod ne igraju nikakvu ulogu. Moderni ples u Nemačkoj praktikuju i podučavaju plesači, koreografi i plesni pedagozi različitih generacija i stilskih opredeljenja. On obuhvata elementarno ritimičko-obrazovno kretanje, kao i plesne projekte za decu i mlade u javnim školama i ustanovama za slobodno vreme. Plesne zajednice

10 Primer ovakve cirkulacije elemenata navodi Dženet Reinek (Janet Reineck) u svojim istraživanjima tradicionalnih plesova Albanaca u regionu Opolje u blizini Prizrena, fokusirajući se na ples *šota*. Ovaj ples je, prema njenim nalazima, prvobitno popularizovan kroz amaterske folklorne ansamble u periodu Jugoslavije, da bi potom bio usvojen u seoskim sredinama i uključen u svadbene rituale, gde se izvodi u trenutku dolaska mlade u mladoženjin dom. Iako je u tradicionalnom kontekstu ples bio rodno segregisan, *šota* se u scenskoj verziji od 1950-ih oblikuje kao koketni duet mladića i devojke, sa stilizovanim gestovima i razmenom maramice, da bi upravo takva, koreografisana forma postala deo lokalnog seoskog repertoara tokom svadbe (Reineck 1992, 132). Ovo je samo jedan od postojećih primera koji ukazuje na to da odnos između scenske i društvene prakse nije jednosmeran i da je podložan stalnim povratnim uticajima.

takođe organizuju kurseve i radionice u plesnim školama, kulturnim institucijama, centrima za obrazovanje odraslih i u okviru studijskih programa. Kao višeslojna praksa kulturne aktivnosti i samoosnaživanja, moderni ples stvara osećaj zajedništva, jača međuljudske veze i ima snažno lokalno uporište. Iz društvene perspektive, posmatra se kao izvor socijalne kohezije, koji podstiče integraciju i inkluziju, naročito marginalizovanih grupa, poput osoba sa invaliditetom i starijih ljudi. Istovremeno, doprinosi unapređenju zdravlja kroz razvijanje svesti o telesnom i emocionalnom izražavanju.¹¹

Moderna plesna praksa se u svom istorijskom i estetskom samorazumevanju formirala u opoziciji prema „tradicionalnim“ oblicima, ali je, uprkos tome, prepoznata kao vredna zaštite u Uneskovom sistemu. Njen upis na Reprezentativnu listu NKN čovečanstva 2022. godine predstavlja najznačajniji presedan u savremenim politikama Uneska, jer se većina plesova s Reprezentativne liste odnosi na zajednice koje žive izvan velikih urbanih centara, nema poznate autore, poseduje dugu istoriju prenošenja putem participativne imerzije i definisana je kao „tradicionalna“ (Petkovski 2023b, 2). Baš zato se nemački moderni ples u ovom kontekstu pojavljuje kao svojevrsni „uljez među tradicionalnim plesnim formama“, osporavajući ukorenjene podele između umetničkog i tradicionalnog, prezentacionog i participativnog, modernog i nasleđenog (Njaradi 2025, 43). Ta pozicija „uljeza“ čini ovaj slučaj analitički dragocnim za razumevanje zaštite plesnih žanrova kao elemenata NKN, i to ne zato što moderni ples pretenduje da bude tradicionalna praksa, nego zbog toga što dovodi u pitanje same kriterijume na osnovu kojih se nešto prepoznaje kao nasleđe. Naime, njegovo uključivanje na Uneskovu listu razotkriva diskurzivnu i institucionalnu prirodu samih granica između „tradicionalnog“, „umetničkog“ i „nasleđa“.

Moderni ples kao žanr: istorijat i unutrašnja logika

U procesu nominacije i praćenoj literaturi, moderni ples u Nemačkoj ne definiše se kao sistem individualnih koreografskih opusa, već kao žanr, odnosno skup „stilova i načina prenošenja ritma i slobodnog plesnog pokreta“ koji su se formirali početkom 20. veka u zemljama nemačkog govornog područja (Kampfe 2025, 417). Ovi plesni oblici razvijali su se u kontekstu reformskih pedagoških pokreta, ekspresionizma i kritičkih ideja o civilizaciji u periodu Vajmarske republike, s jasnom težnjom ka oslobađanju tela od rigidnih normi klasičnog scenskog plesa, pre svega baleta.¹²

11 Preuzeto sa: <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-modern-dance-in-germany-01858> (poslednji put pristupljeno 19. 2. 2026. godine).

12 Upravo je u trenutku nastanka modernog plesa početkom 20. veka opozicija između „rigidnog“ baleta i „slobodnog“ modernog plesa bila jedan od ključnih oslonaca reformskih umetničkih pokreta. Drugim rečima, balet se doživljavao kao visokokodifikovan sistem, koji ima strogo propisane tehnike, vertikalnu telesnu orijentaciju, idealizovanu estetiku i hijerarhijsku organizaciju ansambla. Nasuprot tome, pioniri modernog plesa, poput Isidore Dankan (Isadora Duncan), Rudolfa Labana (Rudolf Laban) i Mari Vigman (Mary

Njaradijeva ističe da je moderni ples od samih početaka bio shvaćen kao revolucionarna praksa, usmerena na odbacivanje klasičnog baleta i dublje preispitivanje odnosa tela, društva i izraza. Ovaj žanr je nastao iz potrebe da se ples „vrati čoveku“, da izrazi duh vremena, emocije i društvene tenzije moderniteta, pri čemu je naglasak stavljen na individualni izraz, improvizaciju i telesnu autentičnost (Njaradi 2025, 44). Upravo u toj tački nastaje ključni paradoks: iako je moderni ples diskurzivno definisan kroz odbacivanje tradicije, on tokom vremena sâm proizvodi sopstvenu tradiciju, pedagoške linije, estetske norme i kanone. Premda avangardni diskursi često insistiraju na radikalnom prekidu s prošlošću, oni u praksi neminovno stvaraju „sopstvenu tradiciju koja nikada nije u potpunosti odsečena od društvenih i kulturnih tradicija“ (Pavis 2021, 338).

Prakse modernog plesa su tokom vremena razvijane u različitim pravcima, naročito usled emigracije u nacističkom periodu, ali su ipak zadržale prepoznatljive zajedničke principe, uključujući specifično razumevanje tela, pokreta i odnosa između tehnike i izraza.¹³ Baš ove zajedničke karakteristike, kako se navodi u procesu nominacije, omogućile su modernom plesu da bude sagledan kao koherentna plesna praksa uprkos njegovoj otvorenosti, promenljivosti i unutrašnjoj raznolikosti (Kampfe 2025, 421). Tome je svakako doprinela činjenica da se upisom na Uneskovu listu ne štiti konkretan stil, pojedinačna koreografija ili estetski kanon, već žanr kao sistem prakse, odnosno skup znanja, pedagoških metoda i telesnih tehnika obuhvaćenih terminom moderni ples.

Žanr kao zajednica prakse i sistem prenosa znanja

Prenos i funkcionisanje modernog plesa u okviru stabilne zajednice bio je jedan od ključnih argumenata koji je doprineo njegovom upisu na pomenutu listu. U Nemačkoj ovaj element obuhvata plesače, koreografe i pedagoge različitih generacija i stilova, a prenosi se kroz razvijen sistem formalnog i neformalnog obrazovanja poput plesnih školi, univerzitetskih programa, radionica i drugih projekata u različitim zajednicama (Njaradi 2025, 50–51). Naime, za razliku od mnogih plesova s Uneskove liste koji se uče kroz participativno učenje u svakodnevicu ili ritualni kontekst, moderni ples se usvaja u studijskim uslovima, kroz rad s iskusnim pedagogima. To je i ilustrovano u dosijeu, koji ističe da ovaj ples podučavaju: „[...] plesači, koreografi i plesni edukatori različitih uzrasta i

Wigman), zagovarali su oslobađanje tela, rad s težinom, dahom i gravitacijom i, možda najradikalnije u odnosu na balet, individualni izraz izvođača. Dakle, moderni ples je nastao i kao svojevrsna kritika baletske normativnosti, kao pokušaj da se prirodnost, ekspresivnost i iskustvo vrate telu.

13 Kad govorim o tehnici modernog plesa, ne mislim na jedinstveni i kodifikovani sistem poput onog u baletu. Umesto toga, reč je o skupu različitih pedagoških i estetskih pristupa razvijanih od nastanka ovog žanra, čija je ključna zajednička crta upravo odbacivanje rigidne forme i insistiranje na telu kao autentičnom, savremenom izrazu.

stilova. On obuhvata osnovno ritmičko pokretno obrazovanje, kao i plesne projekte za decu i mlade [...]“.¹⁴

Ovakav način prenosa znanja bi se u klasičnim etnokoreološkim podelama označio umetničkim ili prezentacionim, ali se tu ogleda specifičnost Uneskoveg režima zaštite NKN, budući da ovde oštra podela na participatorne i scenske oblike gubi svoju relevantnost. Da podsetim, klasična podela polazila je od pretpostavke da je scenska forma sekundarna, stilizovana ili estetski transformisana verzija vernakularne prakse. Uneskov okvir pomera, međutim, fokus s porekla ili konteksta izvođenja na pitanje prenosa znanja i kontinuiteta prakse. U tom smislu su i scenski oblici plesa legitimni režimi transmisije nasleđa, naročito ako podrazumevaju generacijski prenos tehnika, stilova i znanja, a to je sve ono što moderni ples poseduje kao praksa koja se prenosi „putem lične komunikacije i praktičnog rada“ (Kampfe 2025, 422).

Njaradijeva ovde dodatno produbljuje argument uvodeći pojam bremena nasleđa, te pokazujući da moderni ples u Nemačkoj nosi slojevitu i često problematičnu istoriju – od avangardnih reformi, preko kompromitacija u periodu nacizma, do posleratnih procesa rehabilitacije i „kolektivnog zaborava“ (Njaradi 2025, 48–50). To znači da savremeni ples nije samo estetska praksa, već i istorijski opterećeno polje, u kojem se „tradicija“ ne prikazuje bez kritike i suočavanja s njenim političkim i ideološkim slojevima. Upravo to istorijsko opterećenje proizvodi potrebu za refleksivnošću. Drugim rečima, savremeni akteri modernog plesa u Nemačkoj, suočeni s ambivalentnim nasleđem, razvijaju kritički odnos prema sopstvenoj tradiciji, debatujući o institucionalnim kontinuitetima, revalorizujući zapostavljene autore i reinterpetirajući istorijske koreografske tehnike u savremenom umetničkom jeziku. Zbog toga smatram da „breme nasleđa“ nije puka težina prošlosti, ono je i odgovornost prema njoj, a baštinizacija modernog plesa ujedno znači i institucionalizaciju jednog refleksivnog odnosa ka tradiciji.

Petkovski, s druge strane, upozorava da ovaj proces proizvodi i nove napetosti: individualni izraz, improvizacija i estetska kompleksnost mogu otežati percepciju modernog plesa kao „zajedničkog“ nasleđa, posebno u poređenju s plesovima koji imaju jednostavne i široko dostupne koreografske strukture (Petkovski 2023b, 10). Razlog tome leži u samoj logici Uneskoveg režima, koji počiva na ideji zajednice nosilaca i generacijskog prenosa relativno prepoznatljivih praksi. Kod mnogih tradicionalnih plesova zajednica se lakše identifikuje, bilo da je reč o lokalnoj, regionalnoj, etničkoj ili bilo kojoj drugoj grupi, a plesni obrazac je dovoljno stabilan i široko rasprostranjen da funkcioniše kao kolektivni marker identiteta. Moderni ples, suprotno tome, počiva na autorskim poetikama, individualnim stilovima i visokoprofesionalizovanoj tehnici, gde su improvizacija, eksperiment i estetska inovacija njegovi konstitutivni elementi, što

14 Preuzeto iz nominacijskog dosijea, dostupnog na: <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-modern-dance-in-germany-01858> (poslednji put posećeno 25. 2. 2026. godine).

otežava predstavljanje ovog plesa kao jedinstvene tradicije s homogenom zajednicom nosilaca. Petkovski nam pokazuje da je odgovor na ovu dilemu pronađen u redefinisajuju pojma zajednice – ona nije nužno etnička ili lokalna grupa, nego i profesionalna zajednica plesača, pedagoga i koreografa koji dele određene tehnike, metode rada i istorijsko pamćenje žanra (Petkovski 2023b, 12).

U svemu ovome leži dragocenost ove studije slučaja, jer moderni ples potvrđuje mogućnost zaštite žanra kao dugotrajno stabilizovanog režima prakse, a ne samo fiksne plesne forme ili autentičnog koreografskog obrasca. Uprkos svom modernističkom poreklu i diskurzivnom otklonu od tradicije, moderni ples je *de facto* nematerijalno kulturno nasleđe, koje poseduje dugu tradiciju prenosa znanja, artikulisanu zajednicu praktičara, razvijene pedagoške i institucionalne okvire i reflektivno samorazumevanje sopstvene istorije i uloge u društvu. Ovaj upis nam ujedno otvara prostor za preispitivanje drugih sličnih žanrova, poput KTP, nastalih u modernom dobu, u kontekstu Uneskovog koncepta NKN-a.

Važno je takođe dodatno osvetliti društvenu poziciju KTP u savremenom kontekstu. Iako se u stručnim i teorijskim diskursima ovaj žanr često posmatra kao sekundarna, stilizovana ili scenska forma u odnosu na „izvornu“ plesnu praksu, u širem društvenom i kontekstu praktičara situacija je bitno drugačija. Kulturno-umetnička društva, profesionalni ansambli i njihovi akteri percipirani su kao autoriteti u očuvanju i predstavljanju tradicije širom zemlje i sveta. U tom smislu, koreografija tradicionalnog plesa je i jedan od glavnih društveno prepoznatih i legitimnih oblika tradicije. Ova diskrepancija između teorijskog i vernakularnog razumevanja dodatno potvrđuje da status NKN ne proizlazi samo iz formalnih kriterijuma, nego i iz načina na koji određene prakse bivaju prepoznate, vrednovane i legitimisane u zajednici. Zbog svega rečenog, u narednom poglavlju detaljnije razmatram ovaj fenomen kao specifičan žanr i društvenu praksu.

O žanru *koreografije tradicionalnog plesa*

Koreografija tradicionalnog plesa na prostoru bivše Jugoslavije nastaje kao institucionalno i ideološki uokviren umetnički žanr, konstituisan nakon Drugog svetskog rata. Tu, dakle, nije reč o spontanoj umetničkoj praksi ili neposrednoj transformaciji društvenog plesnog repertoara. Razvoj ovog žanra neraskidivo je povezan s kulturnim politikama socijalističke Jugoslavije,¹⁵

15 Nakon Drugog svetskog rata, kulturne politike socijalističke Jugoslavije usmeravane su ka izgradnji novog društva kroz demokratizaciju kulture i masovno uključivanje stanovništva u kulturno-prosvetni rad, naročito u manje razvijenim i seoskim sredinama (Dimić 1988; Doknić 2021). U ranoj fazi kulturno polje bilo je snažno partijski nadzirano, a folklor je tretiran kao pogodan resurs za artikulaciju „socijalističke kulture“ – masovne, ideološki poželjne i nacionalno reprezentativne (Dimić 1988, 56). Od sredine 1950-ih kulturni sistem se

razvojem kulturno-umetničkih društava širom zemlje, kao i osnivanjem prvih profesionalnih ansambala narodnih igara i pesama, pre svega Ansambla „Kolo“ 1948. godine u Beogradu, s jasno definisanom državnom funkcijom kulturne reprezentacije (Hofman 2021; Rašić 2024).¹⁶

Premda se različiti oblici scenskog prikazivanja tradicionalnih plesova na prostoru Jugoslavije mogu pratiti još tokom 1930-ih godina, naročito kroz festivalske nastupe lokalnih grupa, ove prakse nisu koreografije tradicionalnog plesa u današnjem smislu.¹⁷ Tek posleratnom institucionalizacijom kulturno-umetničkog amaterizma i osnivanjem profesionalnih ansambala dolazi do formiranja specifičnog umetničkog jezika, u kojem se tradicionalni plesni materijal sistematski selektuje, obrađuje i koreografiše za scenu (Njaradi 2018; Bajić Stojiljković 2019; Rašić 2024b).

Ključnu ulogu u ovom procesu u Srbiji – mada i šire, na prostoru bivše Jugoslavije – imala je Olga Skovran, prva direktorka i koreografkinja Ansambala „Kolo“.¹⁸ Njen koreografski pristup bio je oblikovan ukrštanjem dve snažne tradicije: s jedne strane, sokolskog sistema telesne kulture, koji je naglašavao disciplinu, simetriju, jasnoću formacija i estetsku uređenost pokreta, a, s druge, srpske etnokoreološke škole, utemeljene u radovima Ljubice i Danice Janković, romantičarski obojenog pristupa, s nastojanjem da očuva ples u izvornim

postepeno decentralizuje i birokratizuje (Hofman 2012), dok kulturno-umetnički amaterizam postaje jedan od ključnih mehanizama kulturne politike i uključivanja „radnog naroda“ u produkciju kulture (Supek 1974). Upravo u tom institucionalnom i ideološkom okviru možemo razumeti osnovne uslove nastanka i rane stabilizacije koreografije tradicionalnog plesa kao žanra. Ipak, za širu diskusiju o razvoju i drugim specifičnostima žanra KTP videti: Rašić 2024a; Rašić 2024b.

- 16 Ansambli narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“ osnovan je 15. maja 1948. godine u Beogradu kao prva profesionalna institucija tog tipa u tadašnjoj Jugoslaviji. Od samog osnivanja imao je jasnu državnu funkciju: reprezentaciju kulturne raznolikosti nove socijalističke države u zemlji i inostranstvu. Njegova delatnost podrazumevala je sistematsko prikupljanje terenskog materijala, njegovu umetničku obradu i scensku prezentaciju u formi reprezentativnih koreografija. Na taj način, „Kolo“ je postalo model za formiranje drugih profesionalnih i amaterskih ansambala, ali i ključna institucija u procesu standardizacije koreografskih postupaka, estetskih normi i pedagoških principa koji su obeležili razvoj koreografije tradicionalnog plesa u drugoj polovini 20. veka (v. Rašić 2024a).
- 17 O ovim ranim oblicima scenskog prikazivanja tradicionalnih plesova pre bi se moglo govoriti kao o svojevrsnoj protokoreografiji, nastaloj u drugačijem društvenom i kulturnom kontekstu, prvenstveno u okviru sokolskih priredbi, nacionalnih manifestacija i građanskih festivala, gde je cilj bila reprezentacija „narodnog duha“ i kulturnog jedinstva, a ne razvijanje autonomnog umetničkog žanra sa stabilizovanim koreografskim postupcima.
- 18 Olga Skovran (1905–1997) bila je prva umetnička direktorka i jedna od ključnih koreografkinja Ansambala „Kolo“, koja je imala presudnu ulogu u formiranju estetskih i metodoloških osnova koreografije tradicionalnog plesa u Srbiji. Obrazovana u kontekstu sokolskog sistema telesne kulture, Skovranova je insistirala na disciplini, jasnoj formaciji i scenskoj preglednosti, ali je istovremeno saradivala s etnokoreolozima i oslanjala se na terenski zabeležen plesni materijal. Njena praksa uspostavila je model „umetničke interpretacije“ folklora, u kojem se tradicionalni plesni sadržaji selektuju, stilizuju i dramaturški oblikuju za scenu, čime je postavila temelje razvoju žanra koreografije tradicionalnog plesa (v. Đurić 2023; Rašić 2024a).

formama (Rašić 2024a, 490–493). Upravo ovo dvostruko utemeljenje omogućilo je da se tradicionalni ples istovremeno prezentuje kao „izvorni“ i kao umetnički oblik pogodan za scensku reprezentaciju.¹⁹

U tom smislu, KTP od samog početka nije bila shvaćena kao puko prenošenje terenski zabeleženih plesova, već kao „znalačka i umetnička interpretacija“ narodnog stvaralaštva, kako je to eksplicitno formulisano u elaboratu o osnivanju Ansambla „Kolo“. Elaborat nadalje eksplicitno potcrtava da bi „narodno blago“, pod kojim su podrazumevali elemente folkloru koji se koriste pri koreografisanju, trebalo predstaviti „[...] u savremenoj, znalačkoj i umetničkoj interpretaciji, proučavano i oživljeno, u vezi sa svim običajima koji ga prate, pomoću talentovanih i uvežbanih izvođača, kroz delo umetnika-koreografa.“²⁰ Ova formulacija jasno ukazuje na to da se već u trenutku konstituisanja žanra uspostavlja distinkcija između društvene plesne prakse i koreografije kao umetničkog postupka.

Dalji razvoj KTP odvijao se unutar jasno definisanog institucionalnog okvira, u kojem su profesionalni i amaterski ansambli, festivali, smotre i pedagoški sistemi igrali presudnu ulogu u stabilizaciji žanra. Tokom decenija formiran je održiv sistem znanja, metodoloških postupaka i estetskih kriterijuma, prenošenih generacijski i reprodukovanih unutar polja. Kako pokazuje Bajić Stojiljković, upravo u tom periodu dolazi do formiranja prepoznatljivih koreografskih postupaka – adaptacije, kombinacije, stilizacije i dramaturgije, koji postaju osnovni alati koreografa tradicionalnog plesa (Bajić Stojiljković 2006; 2019).²¹ Ovi postupci ne predstavljaju izolovane autorske eksperimente pojedinih koreografa, već je reč o standardizovanim modelima rada koji se prenose kroz stručne seminare, pedagošku praksu, festivalsku selekciju i međusobno profesionalno učenje svih aktera u sistemu. Sama činjenica da se koreografski

19 U koreografiji tradicionalnog plesa u Srbiji do danas je prisutna napetost između tzv. izvornog i stilizovanog pristupa, koja se često artikuliše kao rasprava o stepenu intervencije koreografa i odnosa prema materijalu prikupljenom tokom terenskih istraživanja. Ipak, oba pristupa funkcionišu unutar istog žanrovskog okvira KTP. Dok se „izvorni“ model poziva na minimalnu obradu i veću vernost zabeleženom materijalu, „stilizovani“ podrazumeva izraženiju umetničku obradu i dramaturšku kompoziciju, ali oba dele zajednički institucionalni kontekst, scenski format i sistem vrednovanja koji ih čini delom istog profesionalnog polja (Rašić 2024a).

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

21 Pod ovim potkategorijama podrazumevaju se različiti nivoi intervencije u materijalu zabeleženom tokom terenskog istraživanja – od minimalne scenske prilagodbe, preko povezivanja više plesnih motiva u novu celinu, do izraženije estetske obrade i uvođenja dramaturške naracije ili scenskog zapleta (v. Bajić-Stojiljković 2019). Ova tipologija, naime, uspostavlja svojevrsno stepenovanje zamišljene autentičnosti unutar žanra, pri čemu se različiti postupci vrednuju u odnosu na to koliko se percipira da odstupaju od „izvornog“ materijala. Istovremeno, ona u ovom, ili nešto svedenijem obliku, funkcioniše kao diskurzivni jezik koreografa, to je simboličko i profesionalno znanje koje se usvaja kroz praksu, seminare i mentorski rad, omogućavajući akterima da artikulišu, legitimišu i vrednuju sopstvene autorske odluke unutar prepoznatog sistema normi KTP.

postupci mogu imenovati, klasifikovati i vrednovati ukazuje na stabilizaciju žanra kao koherentnog sistema prakse.

Istovremeno, unutar žanra konstituiše se ključna estetska opozicija između „originalnog“ (izvornog, autentičnog) i „stilizovanog“ pristupa koreografisanju. Ta opozicija je strukturni princip žanra, oko kojeg se artikulišu diskurzivne borbe o legitimnosti, estetskoj vrednosti i odnosu prema tradiciji (Rašić 2024a, 493). Iako naizgled različiti, oba pristupa funkcionišu unutar istog žanra KTP-a i mogu se razumeti kao dva estetska pola iste strukturne ose.

Normativnost žanra posebno se vidi u načinima na koje se razlikuju „uspele“ i „neuspele“ koreografije. Njihova evaluacija podrazumeva tehničku preciznost izvođenja, koja ima istaknuto mesto u proceni, ali i čitav niz drugih kriterijuma: odnos prema „izvornom“ materijalu, način njegove scenske obrade, estetska koherentnost i usklađenost s očekivanjima publike i stručne zajednice.²² Ovakvi procesi vrednovanja konstruišu tradicionalno kroz savremeni diskurs autentičnosti (Shay 2002, 15–30). Plesna praksa kao žanr opstaje stoga kako kroz postojanje formalnih pravila tako i kroz zajedničko razumevanje onoga šta se u datom polju smatra legitimnim, verodostojnim i „prikladnim“ za tradiciju (Nahachewsky 1992; 2012).

Postojanje stabilnih mehanizama prenosa dodatno potvrđuje institucionalnu i profesionalnu konsolidaciju žanra. Iako ne postoji formalno visokoškolsko obrazovanje za koreografa tradicionalnog plesa, znanje se prenosi kroz seminare, radionice, pedagoški rad u KUD-ovima i neformalne mreže autoriteta u polju (Rašić 2016; 2022).²³ Ovi mehanizmi omogućavaju kontinuitet žanra i istovremeno doprinose njegovoj normativnosti i otpornosti na nagle promene.²⁴

22 Knjiga Ivana Ivanča *Folklor i scena* (1990) za mnoge je koreografe na prostoru bivše Jugoslavije funkcionisala kao svojevrsno praktično i teorijsko uputstvo pri koreografisanju. Iako je objavljena relativno kasno u odnosu na sâm nastanak i stabilizaciju žanra, predstavlja prvu publikovanu monografiju koja je sistematično imenovala i artikulisala osnovne principe scenske obrade tradicionalnog plesnog materijala. Iako se kao svojevrsni kasniji doprinos ovoj problematici može pomenuti i knjiga *Koreografija. Tradicionalni ples na sceni* (2018) amaterskog koreografa Milorada Lonića, u kojoj autor sumira sopstvena iskustva i promišljanja o scenskom postavljanju tradicionalnog plesa, ona ipak nije stekla uporediv metodološki i normativni autoritet među koreografima kakav je imala Ivančanova monografija.

23 Treba naglasiti da u Srbiji, kao i njenoj dijaspori, postoje brojne smotre folkloru koje funkcionišu kao mehanizmi evaluacije koreografskog rada, s unapred definisanim kriterijumima ocenjivanja, poput odnosa prema materijalu, scenske obrade, kvaliteta izvedbe, dramaturške koherentnosti i tome slično, čime se dodatno učvršćuje strukturiran i normativno uređen sistem vrednovanja unutar žanra (v. Rašić 2016).

24 O tome svedoče i brojni pokušaji „reformne“ žanra, koji su gotovo od samog njegovog konstituisanja praćeni diskursom o „krizi“ folkloru i potrebi za njegovom modernizacijom (v. Njaradi 2018). Periodično su se pojavljivale inicijative da se KTP osveži savremenijim estetikama, uključujući i projekte profesionalnog ansambla „Kolo“ (primer tome je manifestacija *TradicijaNova* održavana 2016–2023. godine), koji su nastojali da otvore prostor za eksperiment i drugačiji odnos prema tradiciji. Ipak, pokazuje se da je žanr izrazito otporan na radikalne promene, jer se inovacije najčešće zadržavaju na mikronivou, u nijansama

Sve navedeno ukazuje na to da KTP nije sporadična umetnička praksa, nego rezultat dugotrajnog procesa institucionalizacije, normiranja i profesionalizacije. Tokom više decenija uspostavljen je stabilan sistem znanja, metodoloških postupaka i estetskih kriterijuma koji se prenose generacijski i reprodukuju unutar prepoznatog profesionalnog polja. Tu nije reč samo o konkretnim koreografijama, već i o načinu njihovog oblikovanja, vrednovanja i interpretacije. Dakle, istorijski kontinuitet KTP ogleda se podjednako u trajanju koreografskih dela i opstajanju žanrovskih principa koji strukturiraju praksu. S druge strane, unutrašnja koherentnost polja manifestuje se kroz prepoznatljive norme – šta se smatra stilizacijom, šta dramatisacijom, kako se vrednuje „autentičan“ materijal, koliko je dopušteno da koreograf interveniše – kao i kroz stabilne institucionalne mehanizme prenosa.

Da li je moguće zaštititi koreografiju tradicionalnog plesa?

Kratki istorijat žanra KTP omogućava nam da sa sigurnošću procenimo mogućnosti njegove potencijalne zaštite kao elementa nematerijalnog kulturnog nasleđa, prvenstveno Srbije, a potom i da u razmatranje uzmemo širi kontekst – region i dijasporu. S tim u vezi, krenuo bih još jednom od člana 2 Konvencije o zaštiti NKN, budući da on predstavlja ključni okvir u savremenim politikama zaštite nematerijalnog kulturnog nasleđa. Konvencija navodi sledeće:

‘Nematerijalno kulturno nasleđe’ označava prakse, prikaze, izraze, znanja, veštine, kao i instrumente, predmete, artefakte i kulturne prostore koji su s njima povezani – koje zajednice, grupe i, u pojedinim slučajevima, pojedinci, prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa. Ovakvo nematerijalno kulturno nasleđe, koje se prenosi s generacije na generaciju, zajednice i grupe iznova stvaraju, u zavisnosti od njihovog okruženja, njihove interakcije sa prirodom i njihove istorije, pružajući im osećaj identiteta i kontinuiteta, i na taj način promovišući poštovanje prema kulturnoj raznolikosti i ljudskoj kreativnosti. (Konvencija 2010, član 2)

Polazeći od ove definicije, analizu koreografije tradicionalnog plesa razlažem na četiri operativna aspekta koji proizlaze iz samog teksta Konvencije. Ovakvim pristupom ne polazim od pretpostavke da je KTP „tradicija“ u normativnom smislu, već ispitujem da li i na koji način ova praksa ispunjava kriterijume definisane u međunarodnom pravnom okviru.

Prvenstveno, Konvencija naglašava da je za element važno da ga *zajednice, grupe ili pojedinci prepoznaju kao deo svog kulturnog nasleđa*. Ipak, treba odmah

scenske dinamike, muzičkoj obradi ili dramaturškom okviru, dok osnovni normativni i estetski principi ostaju stabilni, potvrđujući njegovu unutrašnju koherentnost i „tvrdochor-
nu“ institucionalnu logiku.

istaći da Konvencija ne zahteva homogenost niti jedinstvenu zajednicu, već prepoznavanje unutar bilo koje društvene grupe koja element doživljava kao sopstveno nasleđe. U analitičkom smislu, zajednicu KTP pre svega čini profesionalno-amaterska zajednica prakse – koreografi, pedagozi, profesionalni i amaterski ansambli, festivalske komisije, stručne mreže i institucionalni mehanizmi prenosa znanja. Upravo su to primarni nosioci elementa, u potpunoj analogiji s profesionalnom zajednicom modernog plesa u predstavljenom nemačkom primeru. Kulturno-umetnička društva i profesionalni ansambli ključni su akteri ovog polja – prostor gde se on razvio, standardizovao i reprodukovao – te se mogu razumeti kao *mala grupa* u smislu Haringtonove i Fajna, koja funkcioniše kroz neposrednu interakciju i zajednički sistem značenja (Fine and Harrington 2004, 343). U tom kontekstu, KTP proizvodi idiokulturne obrasce – specifične interne norme, stilove i narative – koji strukturiraju identitet i kontinuitet samog žanra i pojedinačnih ansambala (Fine 1979, 734). Šira javnost, publika i dijaspora funkcionišu kao sekundarni sloj simboličke legitimacije žanra, koje KTP percipiraju kao mesto „očuvanja identiteta“ i „tradicije“. Njihova uloga je pre svega u potvrđivanju društvene relevantnosti elementa, dok se njegovo operativno znanje i kriterijumi vrednovanja formiraju prvenstveno unutar zajednice prakse. Istovremeno, KTP je vitalna u zemljama bivše Jugoslavije, kao i u dijaspori, gde se razvijala u sličnom institucionalnom i estetskom okviru kao u Srbiji, i tu dobija dodatne slojeve identifikacije. Ipak, treba istaći da i u tim kontekstima njen kontinuitet zavisi od postojanja organizovanih ansambala, pedagoga i institucionalnih mreža, što dodatno potvrđuje tezu da se ovde radi o strukturiranom polju prakse, a ne o difuznoj ili sporadičnoj kulturnoj pojavi.

Sledeće što se ističe u Konvenciji jeste značaj *prenošenja s generacije na generaciju*. Od svog konstituisanja, koreografija tradicionalnog plesa funkcioniše kroz dvostruki prenos: prenos konkretnih koreografskih dela, s jedne strane, i znanja i veština koreografisanja, s druge. Repertoari profesionalnih i amaterskih ansambala svedoče o kontinuitetu izvođenja koreografija nastalih u posleratnom periodu, pri čemu se njihova osnovna struktura u velikoj meri poštuje. Istovremeno, drugi elementi, poput muzičke pratnje, kostimografskih rešenja i produkcijskih uslova, podložni su prilagođavanju savremenim okolnostima. Primera radi, ukoliko je koreografija originalno izvođena uz orkestre, danas se vrlo često izvodi uz pomoć elektronskih nosača zvuka, novi trend *oživljavanja tradicije* unutar folklornih ansambala vraća u fokus tradicionalne instrumente, pa one mogu da se izvode i na taj zvuk, kostim u kome se izvodi regularno varira i tome slično. U tome se direktno uočava kombinacija stabilnosti forme i adaptivnosti izvedbenih aspekata nasleđa, koja odgovara njegovom tumačenju kao dinamične prakse. S druge strane, znanja i veštine kreiranja koreografije prenose se generacijski kroz praksu u kulturno-umetničkim društvima, putem seminara i radionica, kao i kroz proces mentorstva.²⁵ Dostupna literatura o

25 Govoreći o prenosu znanja u okviru kulturno-umetničkih društava, koje prepoznaje kao „zajednicu prakse“, Njaradijeva definiše ovaj sistem kao oblik „šegrtovanja“ (Njaradi 2018,

koreografisanju, ukoliko govorimo o specifičnom žanru bivše Jugoslavije, gotovo da i ne postoji, izuzev jedne reference direktno posvećene tom procesu. Stoga, budući koreografi uče kroz praksu u svojim KUD-ovima, posećujući seminare posvećene rukovodiocima folklornih ansambala i, naposljetku, vežbajući s grupama koje vode. Upravo ovaj neformalni, ali kontinuirani sistem prenosa potvrđuje da se ne prenosi samo „proizvod“, već i znanje o njegovoj proizvodnji, što je u skladu s tendencijom NKN kao skupa praksi i veština, a ne samo njihovih materijalizovanih oblika.

Ovo se direktno nadovezuje na naredni aspekt Konvencije, gde se navodi da bi element trebalo uvek *iznova da se stvara, u zavisnosti od njegovog okruženja i istorije*. Istorija KTP jasno pokazuje ovu dimenziju adaptacije. Već smo u procesu prenošenja koreografije potcrtali činjenicu da se element *de facto* menja. Premda strukturalna forma, koja je suština elementa, zadržava svoje specifičnosti, ostali elementi se jasno prilagođavaju i uklapaju u novi kontekst. S druge strane, sama istorija koreografije tradicionalnog plesa kao žanra ukazuje na to da su se i druge suštinske transformacije dešavale ne bi li element preživeo i opstao. Koreografija tradicionalnog plesa je konstituisana u okviru socijalističke Jugoslavije kao deo projekta kulturne reprezentacije multietničke države, u ideološkom ključu bratstva i jedinstva. U tom periodu, žanr je bio estetski medij političkog pluralizma unutar državnog okvira. Nakon raspada Jugoslavije i promene političkog i ideološkog konteksta, KTP nastavlja da postoji, ali u novom diskurzivnom okviru, u kome nacionalne tradicije dobijaju istaknutiju ulogu. Ova transformacija pokazuje da se element ne „zamrzava“, već prilagođava promenama društvenog i ideološkog okruženja, pri čemu osnovni strukturni principi žanra ostaju relativno stabilni.

Naredni aspekt govori o tome da bi element trebalo da proizvodi *osećaj identiteta i kontinuiteta*. Koreografija tradicionalnog plesa proizvodi višeslojni osećaj identiteta i kontinuiteta. Na nivou malih grupa – KUD-ovi, profesionalni i amaterski ansambli – ona oblikuje idiokulturne obrasce u Fajnovom smislu (Fine 1979), stvarajući specifične interne norme, stilove, hijerarhije i narative o poreklu i tradiciji. Osim u dugotrajnosti postojanja ansambala, kontinuitet se ogleda i u ritualizovanom ponavljanju repertoara, ponovnom izvođenju koreografija i održavanju estetskih standarda koji se doživljavaju kao „naši“. Kontinuitet se, naime, proizvodi performativno – kroz praksu izvođenja. Na širem društvenom planu, kroz praksu izvođenja, gledanja i javnog diskursa, KTP funkcioniše kao simbolički resurs u konstrukciji kolektivnog identiteta. Ona omogućava artikulaciju pripadnosti – nacionalne, regionalne, pa i transnacionalne – ali ne kao fiksne esencije, već kao stalno obnovljivog narativa. U skladu sa savremenim teorijama nasleđa, identitet je ovde rezultat kontinuiranog društvenog angažmana s praksom, a ne puka datost (Smith 2006). Baš zbog

85–86). Kako kaže: „[...] svaki od plesača u kontekstu samog učenja plesa [...] učio je metodom *šegrtovanja*, gde se talenat učenika 'prepoznavao', a talentovani učenici bi često učili zanat i postajali rukovodioci ansambala ili koreografi“ (Njaradi 2018, 86).

naznačene kombinacije performativnog ponavljanja i diskurzivnog prepoznavanja, KTP je praksa koja reprezentuje identitet i aktivno učestvuje u njegovoj proizvodnji.²⁶

Poslednji aspekt člana 2 odnosi se na to da bi element trebalo da promoviše *poštovanje prema kulturnoj raznolikosti i ljudskoj kreativnosti*. Ovaj aspekt je, zapravo, u srži samog žanra, a ne sporedna ili naknadna funkcija. Od njenog konstituisanja u okviru socijalističke Jugoslavije, koreografija tradicionalnog plesa oblikovana je kao medij reprezentacije pluraliteta kulturnih tradicija. Repertoarska logika profesionalnih i amaterskih ansambala podrazumevala je uključivanje plesnih tradicija različitih naroda i narodnosti, čime je estetski model žanra utemeljen na ideji kulturne raznolikosti kao normativne vrednosti. U tom smislu, raznolikost nije bila spoljašnji dodatak žanru, već princip njegove unutrašnje organizacije. Važnija od istorijske ideološke matrice jeste činjenica da je žanr i nakon raspada Jugoslavije zadržao strukturalnu otvorenost prema različitim etničkim i regionalnim tradicijama. Profesionalni i amaterski ansambl i dalje grade repertoare koji uključuju plesove različitih manjinskih zajednica, čime KTP funkcioniše kao prostor simboličke koegzistencije različitih kulturnih izraza. Ovaj aspekt posebno dolazi do izražaja u činjenici da i same nacionalne manjine i etničke grupe koriste isti koreografski model kao sredstvo prezentacije sopstvenog identiteta, čime žanr postaje platforma za artikulaciju više paralelnih kulturnih narativa. Jednako važan segment odnosi se na ljudsku kreativnost. Proces koreografisanja ne podrazumeva mehaničko prenošenje terenski zabeleženog materijala, nego njegovu selekciju, transformaciju i komponovanje plesnih elemenata u skladu s estetskim, dramaturškim i produkcionim zahtevima scene. Ovaj proces uključuje kompleksnu saradnju koreografa, muzičkih aranžera, izvođača i kostimografa, pri čemu se tradicionalni materijal reinterpreтира u savremenom kontekstu. Kreativnost se, dakle, ne ispoljava kao radikalna inovacija izvan tradicije, već kao sposobnost da se unutar normiranog žanrovskog okvira proizvede nova estetska celina. Drugim rečima, KTP, slično drugim elementima NKN, nije suprotstavljena kreativnosti, već kroz kreativne procese ostaje živa i relevantna.

Gore izneta analiza pokazuje da KTP ispunjava ključne operativne kriterijume definisane članom 2 Konvencije o zaštiti nematerijalnog kulturnog nasleđa: prepoznata je od strane zajednice, prenosi se generacijski, kontinuirano se reinterpreтира u odnosu na istorijski kontekst, te proizvodi osećaj identiteta, kontinuiteta i kreativnosti. U tom smislu, pitanje njene formalne valorizacije u okviru sistema NKN nije stvar normativne želje za zaštitom, nego analitički uvid da ovaj žanr već uveliko funkcioniše kao oblik živog kulturnog nasleđa.

26 Više o načinima na koje koreografija tradicionalnog plesa konstruiše i reprezentuje identitet u različitim društvenim i istorijskim kontekstima videti u: Maners 1995; Rašić 2022; Petkovski 2024.

Zaključak

Kroz analizu istorijskog razvoja, strukture i mehanizama prenosa koreografije tradicionalnog plesa, u ovom radu sam ukazao da je tu reč o stabilizovanom i institucionalno konsolidovanom žanru, koji ima jasne unutrašnje kriterijume vrednovanja i razvijenu profesionalno-amatersku zajednicu nosilaca prakse. Premda se ovaj fenomen često kako u naučnom tako i u diskursu prakse percipira kao sekundarna, stilizovana ili scenska forma u odnosu na vernakularnu plesnu praksu, KTP nije njena suprotnost, već jedan od načina njenog savremenog postojanja i reprodukcije, koji je zapravo i čini vitalnom.

Ako uzmemo u obzir član 2 Uneskove Konvencije, koji je najrelevantniji za prepoznavanje potencijalnih elemenata, KTP pokazuje niz karakteristika koje je približavaju konceptu nematerijalnog kulturnog nasleđa. Tu pre svega mislim, a kako je i pokazano u radu, na to da se ona prenosi generacijski kroz institucionalne i neformalne pedagoške mreže, prepoznata je kao relevantna od strane zajednice prakse, neprestano se obnavlja u odnosu na društveni kontekst, te proizvodi osećaj identiteta i kontinuiteta. Drugim rečima, normativnost i institucionalnost ove prakse predstavlja njen osnovni mehanizam trajanja.

U radu sam, uzimajući nemački moderni ples kao osnovni primer i inspiraciju, pokazao da su granice između umetničkog i tradicionalnog suštinski diskurzivne i političke. Upis modernog plesa na listu pokazuje da institucionalizovana, profesionalna i estetski refleksivna praksa može biti prepoznata kao živo nasleđe ukoliko se oko nje formira zajednica prakse koja je doživljava kao deo sopstvenog identiteta i kontinuiteta. Osim toga, status nasleđa je rezultat kulturnopolitičkih odluka i institucionalnih okvira koji određuju granice legitimnosti elemenata. Iz tog razloga, moderni ples se može razumeti na istovetan način – kao oblik kroz koji se tradicija stabilizuje, reinterpretira i prenosi u savremenim institucionalnim okvirima. Stoga, pitanjem da li KTP može biti NKN ne idem ka jednostavnom administrativnom odgovoru, već otvaram širu teorijsku raspravu o tome šta uopšte podrazumevamo pod nasleđem. Ipak, u duhu zaključka, na prethodno pitanje dajem i odgovor – da, koreografija tradicionalnog plesa je refleksivna i dugotrajno konstruisana praksa koja ispunjava ključne uslove da bude razmatrana unutar savremenih politika nematerijalnog kulturnog nasleđa. Njeno razumevanje kao potencijalnog elementa NKN znači i proširivanje definisanja nasleđa, ali i njeno jasnije unutrašnje određenje, gde se perspektiva pomera s „očuvanja forme“ na očuvanje režima znanja, zajednice prakse i kontinuiranog performativnog angažmana.

Literatura:

- Antonijević, Dragana, Miloš Rašić i Ana Banić Grubišić. 2020. „Šta mladi u Srbiji i dijaspori (ne) znaju o nematerijalnom kulturnom nasleđu Srbije?“. *Etnoantropološki problemi* 15 (4): 1037–1058. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i4.4>
- Bajić, Vesna. 2006. „Od originalnog zapisa i tradicionalne muzike i igre ka preradi, obradi i kompoziciji (muzičko i igračko nasleđe u kulturno-umetničkim društvima i obrazovnim institucijama u Srbiji)“. Diplomski rad. Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Bajić Stojilković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika. Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Bakka, Egil. 2020. „Multi-Track Practices and Linearisation: Safeguarding Variability or Authorized Version“. *Musikk og Tradisjon* 34 (21): 37–37. <https://doi.org/10.52145/mot.v34i.1921>
- Buckland, Theresa. 1999. „(Re)constructing Meanings: The Dance Ethnographer as Keeper of the Thruth“. In *Dance in the Field*, edited by Theresa Buckland, 196–207. New York: St. Martin's Press.
- Ćuković, Jelena. 2019. *Nematerijalno kulturno nasleđe iz antropološke perspektive: Reprezentativnost, selektivnost i instrumentalizacija*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet – Univerzitet u Beogradu i Dosije studio.
- Ćuković, Jelena. 2023. *Diskursi kulturnog nasleđa u Vojvodini*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet – Univerzitet u Beogradu i Dosije studio.
- 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.
- Đurić, Bogdanka. 2023. *Olga Skovran. Kolo s ljubavlju*. Beograd: Ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“.
- Fine, Gary Alan. 1979. „Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams“. *American Sociological Review* 44 (5): 733–745. <https://doi.org/10.2307/2094525>
- Fine, Gary Alan and Brooke Harrington. 2004. „Tiny Publics: Small Groups and Civil Society“. *Sociological Theory* 22 (3): 341–356. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2751.2004.0223.x>
- Gavrilović, Ljiljana i Ivan Đorđević. 2016. „Sjениčki sir kao nematerijalno kulturno nasleđe: Antropološki pristup problemu“. *Etnološkoantropološki problemi* 11 (4): 989–1004. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i4.2>
- Gavrilović, Ljiljana i Dragana Radojičić. 2019. „Bottom-Up modeli valorizacije“. U *Nematerijalna kulturna baština Paštrovića. Budućnost tradicije, tradicija za budućnost*, 95–111. Petrovac na Moru, Budva, Beograd: Društvo za kulturni razvoj BAUO, JU Muzeji i galerije Budve i Etnografski institut SANU.
- Hafstein, Vladimir. 2018. *Making Intangible Heritage: El Condor Pasa and Other Stories from UNESCO*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hameršak, Marijana i Iva Pleše. 2013. „Uvod u proizvodnju baštine“. U *Proizvodnja baštine. Kriitičke studije o nematerijalnoj kulturi*, uredile Marijana Hameršak, Iva Pleše i Ana-Marija Vukušić, 7–28. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Hofman, Ana. 2012. *Socijalistička ženskost na sceni*. Publish: Beograd.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1934. *Narodne igre I*. Beograd: Prosveta.
- Kampfe, Vicky. 2025. „Modern Dance Created in Germany: The Safeguarding and Creative Practice of Dance Heritage“. In *Handbook on Intangible Cultural Practices as Global Strategies for the Future*, edited by Christoph Wulf, 417–429. Cham: Springer.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1995. „Theorizing Heritage“. *Ethnomusicology* 39 (3): 367–380. <https://doi.org/10.2307/924627>
- Kuutma, Kristin. 2012. „Between Arbitration and Engineering Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes“. In *Heritage Regimes and the state*, edited by Regina F. Bendix, Aditya Eggert and Arnika Peselamnn, 21–36. Göttingen Studies in Cultural Property, Volume 6. Universitätsverlag Göttingen.
- Maners, Lynn. 1995. „The Social Lives of Dance in Bosnia and Herzegovina: Cultural Performance and the Anthropology of Aesthetic Phenomena“. PhD dissertation. University of California.
- Milenković, Miloš. 2016. *Povratak nasleđu. Ogleđi iz primenjene humanistike*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za antropologiju javnih i praktičnih politika.
- Nahachewsky, Andriy. 1992. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“. *Dance Research Journal* 27 (1): 1–15. <https://doi.org/10.2307/1478426>
- Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. McFarland & Company: North Carolina.
- Njaradi, Dunja. 2018. *Knjiga o plesu: Tradicije, teorije i metodi*. Beograd: Ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“.
- Njaradi, Dunja, Miloš Rašić i Krešimir Dabo, ur. 2024. *The Choreography of Traditional Dance on Stage: Crises, Perspectives and Global Dialogues*. Belgrade: Ensemble “Kolo” and Institute of Ethnography SASA.
- Njaradi, Dunja. 2025. *Između umetnosti i tradicije: debate o nematerijalnom kulturnom nasleđu u 21. veku*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pavis, Patris. 2021. *Rečnik izvođenja savremenog pozorišta*. Beograd: Clio.
- Petkovski, Filip. 2023a. *Od seljaštva do čovječanstva: ples kao nematerijalna kulturna baština*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Petkovski, Filip. 2023b. „How ‘modern’ has German Modern Dance remained? – The case with the 2022 UNESCO Inscription“. *Dance Chronicle* 46 (2): 1–24. <https://doi.org/10.1080/01472526.2023.2248851>
- Rakočević, Selena. 2004. „Šta je to igra? Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna pitanja određenja pojma“. U *Dani Vlade S. Miloševića*, uredio Dimitrije Golemović, 96–116. Banja Luka: Akademija umjetnosti Banja Luka & Vedes Beograd.
- Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.

- Rakočević, Selena. 2013. „Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia“. *New Sound* 41 (1): 58–86. <https://doi.org/10.5937/newso1341058R>
- Rašić, Miloš. 2016. „‘Praznovanje sopstva’: Evropska smotra srpskog folklor kao mesto konstrukcije i komoditizacije identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 11 (4): 1005–1026. <https://doi.org/10.21301/EAP.V11i4.3>
- Rašić, Miloš. 2022. *Zamišljena domovina: klubovi, identitet i integracija srpskih gastarbajtera u Beču*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Rašić, Miloš. 2024a. „Konstituisanje ansambla „Kolo“ i koreografija tradicionalnog plesa – antropološka interpretacija i društveno-politički kontekst“. *Etnoantropološki problemi* 19 (2): 483–501. <https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.7>
- Rašić, Miloš. 2024b. „The Choreography of traditional dance in Serbia in artistic crisis: towards an anthropological interpretation“. In *The Choreography of Traditional Dance on Stage: Crisis, Perspectives and Global Dialogues*, edited by Dunja Njaradi, Miloš Rašić and Krešimir Dabo, 195–181. Beograd: Etnografski institut SANU. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10997614>
- Reineck, Janet Susan. 1992. „Wedding Dance from Kosovo, Yugoslavia: A Structural and Contextual Analysis“, Master thesis. University of California.
- Rubidge, Sarah. 1996. „Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in the Performing Arts“. In *Analyzing Performance: A Critical Reader*, edited by Patrick Campbell, 219–233. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Smith, Laurijane. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Shay, Anthony. 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Supek, Rudi. (1974). „Sociološki značaj amaterizma“. *Kultura* 26: 8–16.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Vasić, Olivera. 2004. *Etnokoreologija. Tragovi*. Beograd: Art grafik.

Miloš Rašić

The Choreography of Traditional Dance as Intangible Cultural Heritage

Abstract: This paper examines the possibilities of defining the choreography of traditional dance as a potential element of intangible cultural heritage in light of the 2003 UNESCO Convention. Although this genre is most often perceived as a staged, artistic, or stylized form that departs from vernacular dance traditions, I argue that it represents a specific mode of articulation, transmission, and institutionalization of dance heritage in contemporary society. By analyzing the historical development of this genre within the framework of cultural policies in socialist Yugoslavia, as well as its subsequent professionalization and amateur institutionalization, I suggest that it constitutes a stabilized genre characterized by developed norms, mechanisms of transmission, and a clearly articulated community of practitioners. The theoretical framework of the paper draws on contemporary heritage and performance studies, while a comparative example – one that also served as the initial inspiration for this research – is provided by German modern dance, inscribed in 2022 on UNESCO's Representative List of the ICH.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Choreography of Traditional Dance, Modern Dance, UNESCO, Serbia

Primljeno/Received: 1. 3. 2026.

Prihvaćeno/Accepted for publication: 3. 5. 2026.