

Чланак примљен 23. септембра 2019.

Чланак прихваћен 28. новембра 2019.

**Селена Ракочевић\***

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за етномузикологију

## ПОЦУПКИВАЊЕ КАО ПРЕПОЗНАТЉИВА СТРУКТУРАЛНА КАРАКТЕРИСТИКА *СРПСКОГ КОЛА*: АСПЕКТИ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ И НОТАЦИЈЕ<sup>1</sup>

**Апстракт:** *Коло* или, у научној литератури, *коло у три*, најраширенији је плесни жанр у Србији након Другог светског рата, који последњих деценија представља витални симбол националног идентитета те, последично, добија придев *српско*. Без обзира на то што су многи истраживачи записали образац покрета *кола* Лабановом кинетографијом више пута од 1980-их година и што су његове микроструктуралне и формалне одлике биле предмет етнокоролошких анализа у Србији, извођачке посебности и захтевности записивања покрета испружања и савијања ногу који утичу на вертикалне помераје тежишта тела, тзв. поцупкивање, а који су његова препознатљива одлика, нису дискутоване до сада. Овај чланак, стога, истражује аспекте извођања и нотације поцупкивања у *српском колу*.

**Кључне речи:** *српско коло*, образац покрета, поцупкивање, идентификација, кинетографија

### Увод

*Коло* или, у научној литератури, *коло у три*, најраширенији је плесни жанр у Србији након Другог светског рата. То је колективни ланчани плес који изводе плесачи повезани за руке спуштене низ тело крећући се кружном путањом кретања. Будући да га изводе на различитим приватним, породичним и колективним светковинама једнако у сеоским и градским срединама, без обзира на социјалну и верску припадност или професионално опредељење, извођачи га сматрају виталним симболом српског националног идентитета и последично му додају придев *српско* последњих деценија, нарочито у вишеетничким срединама и ситуацијама када је потребно диференцирати га од других плесова са етничком или националном

---

\* Ауторкина контакт адреса: selena.rakocevic@gmail.com.

<sup>1</sup> Овај чланак је резултат рада на пројекту *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (ев. број 177024), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

конотацијом. На пример, да би га диференцирали од *влашког кола*, плеса различите структуре, меторитмичког устројства и стилиско-извођачких одлика који такође представља један од популарних плесова у савременој српској култури, плесачи а нарочито музичари, *коло у три* специфицирају као *српско*. Иста појава је типична и за вишеетничке средине у којима се изводе и плесови који конотирају друга етничка и национална одређења, попут словачких или румунских плесова посебно на територији данашње Војводине. Емски утемељен придев *српско*, дакле, постаје одредница којом се структуралне, извођачке и семантичке одлике овог плеса означавају као етнички дистинктивне у поређењу са одликама других плесова, што ће бити учињено и у овом раду. Због своје раширености, виталности, снажне кохезивне и интегративне социјалне функције у савременој српској култури *коло* је уписано на Унескову репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа 2017. године (<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270>).

Поред широко распрострањеног генеративног термина *коло* који уопштено означава овај плесни жанр, у току XX века је забележено више од двеста локалних назива за овај плес. Најраније верзије *кола* – *моравац* и *кукуњеш* – су, међутим, забележене на ужем подручју централне Србије још у другој половини XIX века (Васић 2011: 97; Vasić 2012: 326; Ранисављевић 2012: 559–561). Ово подручје може бити означено као центар развоја различитих верзија *кола*, одакле се оно ширило и постало најраспрострањенији плес широм Србије, али такође и међу српском популацијом у земљама региона, као и међу српском популацијом у дијаспори. Тип кружног плеса који је базиран на истом обрасцу корака је под истим називом раширен и у другим земљама југоисточне Европе након Другог светског рата, нарочито у Босни и Херцеговини (Mladenović 1968: 108; Doruđa 1971: 163; Бајић 2005: 99).

Разлози великог распрострањања *кола* су комплексни. Захваљујући једноставној основној структури обрасца корака коју изводе ланчано повезани извођачи, сви појединци се слободно могу прикључити плесању, превазилазећи друштвене разлике, без обзира на то да ли се познају или не. Вешти извођачи могу спонтано варирати основни образац корака изражавајући плесну креативност и физичку спремност, не угрожавајући мање надарене појединце поред себе. Са друге стране, развој инструменталних форми традиционалне музике у току XX века, нарочито тзв. хармоникашких *кола*, такође је допринео ширењу овог обрасца корака. Утицао је на компоновање бројних мелодија највише у ритму „двојке“ (такт 2/4) и ређе у троделној мери (тактови 3/8 или 7/16), при чему је овај образац корака могао да буде вариран на најразличитије начине и притом добијати локалне називе.<sup>2</sup> Међу мање или више познатим *коlima* као што су *кукуњеш*, *моравац*, *Жикино коло*, *Гоцино коло*, *мерцедес коло* и многа друга, једна од најраширенијих и најчешће извођених мелодија *кола*, која преовлађује у савременој пракси последњих деценија, јесте *ужичко коло*. Ову мелодију је компоновао хармоникаш Милија Спасојевић из Ваљева 1962. године

<sup>2</sup> У току XX века је забележено више од двеста локалних назива овога плеса: *старински кукуњеш*, *кукуњеш*, *моравац*, *шестица*, *у шест*, *џамбаско коло*, *Жикино коло*, *Мачванка*, *Шапчанка*, *криво куче*, *прекид коло*, *сец коло*, *народно коло*, *свињарац*, *босанчица*, *Дивчибарка*, *Врањанка*, *Крњевчево коло*, *Радојкино коло*, *ужичко коло*, *мерцедес коло* и други.

(Ранисављевић 2013: 265). Распрострањеност мелодије *ужичког кола* допринела је томе да се овај назив често користи у свакодневном говору као општи назив за читав жанр.

Без обзира на појединачне мелодије и њихово могуће варирање, парадигматске одлике музике за *коло* се огледају у темпу извођења (најчешће је то *allegro*, између 126 and 158 MM), *portato* артикулацији и мелодијској орнаментацији карактеристичној за хармонику дугметару, као и у уједначеној *forte* динамици (више у Ранисављевић 2013: 272–273). Неке верзије *кола у три*, генерално познате као *ретка кола*, могу бити, извођене и у споријем темпу (*andante*, између 76 и 108 MM, најчешће 90 MM).<sup>3</sup> Да би се диференцирала од њих, *кола* у бржем темпу се често колоквијално називају *колцита*, што потврђује разумевање *српског кола* као комплексног, обухватног и поджанровски разгранатог плесног жанра.

Парадигматске одлике инваријантног обрасца корака *кола* могу вербално бити изражене као кретање удесно (супротно од кретања казаљке на сату), играње у месту, кретање улево (у правцу кретања казаљке на сату) и играње у месту, уз континуирано поцупкивање коленима. Без обзира на то што је уочљиво симетрично кретање по кружној путањи, извођачи се више крећу удесно (супротно од казаљке на сату), јер су кораци удесно дужи.

Мада су Љубица и Даница Јанковић вербално описале и записале овај образац корака својим вербално-графичким плесним писмом још 1934. године први пут (Јанковић и Јанковић 1934: 62–64),<sup>4</sup> постоји дуга традиција његове нотације у Лабановој кинетографији у етнокореологији у Србији од 1984. године, када је Оливера Васић дефинисала *коло у три* и записала осам верзија овог плеса (Васић 1984: 155). Наредних деценија, многи истраживачи су прескриптивно нотирали бројна *кола у три* (на пример Бајић 2005: 112; Карин 2018: 254) или, ређе, дескриптивно, у форми детаљне транскрипције појединачног извођења (Ракоћевић 2011: 395–398).

Основна карактеристика обрасца корака *кола* која се непосредно ишчитава из његовог записа јесте латерално симетрична осмотактна структура.<sup>5</sup> Аспекти могућег микро-структуралног и формалног обликовања овог обрасца корака су већ били предмет етнокореолошке анализе међу српским истраживачима (Бајић 2005: 101–103;

---

<sup>3</sup> Неке од популарних мелодија ретких кола је компоновала хармоникашица Радојка Живковић (*Радојкино коло*, *чарапанско коло* и *Тинетово коло*), али и други хармоникаши, као на пример Миодраг Тодоровић Крњевац (Крњевчево коло). Те мелодије, које су компоноване у темпу *andante* и имају специфичан стил фразирања и артикулације метроритмичких образаца, стекле су популарност након Другог светског рата у Србији. Иако се генерално могу третирати као врста поджанра *кола*, до сада нису посебно разматране у научној литератури са изузетком неколико уопштених коментара етномузиколога Здравка Ранисављевића (Ранисављевић 2014а: 60).

<sup>4</sup> Сестре Јанковић су у првој књизи из едиције *Народне игре* записале *Жикино коло*, *потам повам* и *кокоњеште* (Јанковић и Јанковић 1934: 62–64). Међутим, оне нису укључиле овај образац корака у прегледну студију посвећену „типовима“ традиционалних плесова (cf. Јанковић и Јанковић 1949: 45–53), вероватно због тога што су га сматрале „новијим“ у српској плесној традицији.

<sup>5</sup> Међу Србима у Румунији, нарочито у регији Дунавске клисуре, али и у другим областима попут Озрена у Босни и Херцеговини (*озренско коло*) ова осмотактна структура је асиметрична (4 такта се изводе кроз кретање у десно, 2 такта у месту и 2 такта на лево), што је регионална, а могуће је и архаична особеност извођења *српског кола*.

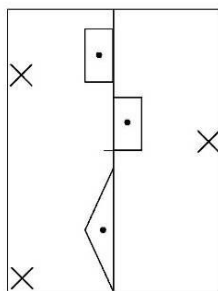
Ранисављевић 2014b: 421–439). Међутим, визуелно најпрепознатљивија одлика извођења кола – а то су покрети испружања и савијања ногу који утичу на континуирано и уједначено вертикално померање тежишта тела, до сада нису анализирани, већ само спорадично поменути. Ови покрети, познати и под називом поцупкивање, препознају се као иманентна карактеристика „српског“ начина извођења. Иако нису то повезивале са обрасцем корака *кола*, важно је истакнути да су сестре Јанковић још средином XX века тврдили да је „меко савијање колена“ јединствена карактеристика, цитирајмо их, „наше“ (а то значи српске, прим. С.Р.) „народне технике“ (Јанковић и Јанковић 1951: 7), нарочито у подручју Колубаре (централна Србија) (Ibid: 8). Описујући извођачки стил *моравца*, Оливера Младеновић је, такође, истицала да су приликом извођења овог плеса колена „покретљива и са вибрацијама тако да се добија изразито треперење тела, али не перманентно, него у таласима“ (Mladenović 1968: 106). О важности вертикалних помераја тежишта тела у идентификацији етнички специфичног, односно српског плесног стила на територији данашње Војводине, писао је и кореограф Милорад Лонић указујући на то да је: „Српско играње [је] ситно, трепераво и темпераментно, са изразито малом вертикалом“ (Лонић 1994: 89).

Иако су, као што је напоменуто, дискутовали о структуралним и формалним одликама обрасца корака *кола*, потоњи истраживачи нису разматрали могућности уобличавања, употребимо израз Дорис Хамфри (Doris Humphrey) и Милорада Лонића, „дизајна“ покрета приликом његовог извођења (Humphrey 1987 [1959]: 46; Лонић 2018: 53). Другим речима, нису анализирали могућности испољавања његове кинетике у простору и времену, а самим тим нису анализирали ни покрете испружања и савијања ногу који утичу на вертикално померање тежишта тела. Циљ овог рада је да прошири могуће приступе анализи овог плесног жанра и, стога, да истражи аспекте извођења и записивања ових покрета у *српском колу*.<sup>6</sup> Важно је истаћи, међутим, да је извођачки манир поцупкивања присутан и у извођењу других традиционалних плесова нарочито са подручја централне Србије иако они могу имати различиту структуру обрасца корака (нпр. у плесовима типа *шетње*, у *поломци*, *рудничанки* или у вишеделним градским плесовима попут *рузмарина*, *ромунке*, *гружанке*, *Србе*, *бојерке* и многих других), У том смислу, поцупкивање се испостаља као важан и препознатљив стилско-извођачки маркер традиционалног плесног наслеђа које се кроз историју обликовало као етнички диферентно, односно српско. Мада ће у овом тексту пажња бити усредсређена на облике појавности поцупкивања у *српском колу*, будући да се ради о општијем извођачком маниру, донети закључци потенцијално би могли имати и ширу примену.

<sup>6</sup> Овај рад је презентован на Четвртм скупу Подгрупе за анализу покрета Међународног удружења за традиционалну музику (ICTM, International Council for Traditional Music) који је био посвећен „вертикалним померајима центра гравитације и тзв. svikt анализи“, а предводили су га Сири Миленд (Siri Maeland) и Јанош Фугеди (János Fügedi). Скуп је организовала Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду у току викенда, 15–17. март 2019. Иницијалну анализу вертикалне пулсације која произлази из покрета савијања ногу у *српском колу*, њену нотацију и презентацију научницима из различитих земаља Европе тада сам урадила у сарадњи са етнокореологом Весном Карин и плесачем Милорадом Мирчићем.

## Аспекти идентификације покрета испружања и савијања ногу у српском колу

Као што је напоменуто, записујући образац корака *кола*, истраживачи нису поклонили пуну пажњу покретима савијања ногу, која је једна од препознатљивих карактеристика овог плеса. Најчешће су их само једноставно маркирали као покрете колена без усредсређивања на њихове посебности (правац кретања, метроритмичке обрасце и/или енергију/динамику). У записима су ови покрети најчешће означени симболом за савијено колено, знаком *x* који се пише покрај спољних линија кинетограма (Прилог 1).



**Прилог 1.** Уобичајени начин записивања покрета савијања ногу приликом извођења трокорака

Међутим, пошто су покрети испружања и савијања ногу ознака извођачког стила која се препознаје као маркер посебности, чини се неопходним да се аналитички идентификује њихово испољавање. Идентификација појединачних одлика ових покрета учињена је на основу анализе видео снимака многих појединачних извођења у току последњих деценија, снимака емитованих у различитим брзинама, мог сопственог извођачког и предавачког искуства плесања и записивања *кола*, али такође и из многих дискусија са етнокорезолозима, искусним плесачима и кореографима.<sup>7</sup>

Прво, покрети испружања и савијања ногу који утичу на вертикално померање тежишта тела се јављају као независни обрасци покрета. Иако се јављају искључиво на „корацима“<sup>8</sup> (односно не јављају се док је тело у ваздуху), независни су од њихове врсте и трајања.<sup>9</sup>

Друго, покрети савијања ногу првенствено произлазе из покрета колена, али пажљива анализа извођачких детаља ових покрета указује на то да у току извођења *српског кола* покрети скочних зглобова и, последично, кукова могу, такође, бити

<sup>7</sup> Коментари Весне Карин и Милорада Мирчића, бројне дискусије са кореографом Милорадом Лонићем, који је осветлио многе посебности кинетичких аспеката извођења *кола*, разговори са колегом Здравком Ранисављевићем о формалним и ритмичким испољавањима обрасца корака *кола* и његовој музичкој компоненти, као и различите рефлексije других етнокорезолога у току састанка Подгрупе за анализу покрета, веома су допринели артикулацији дилема и формирању потенцијалних закључака који су исказани у овом тексту.

<sup>8</sup> Покрети којима се преноси тежина тела у простору се у Лабановој кинетографији називају „потпорни покрети“ (Енгл: supports) (Knust 1997: 33–51).

<sup>9</sup> Савијање и пружање колена које се јавља у гестама, такође, доприноси динамичком и просторном уобличавању вертикалног померања тежишта тела (нарочито у почетним фразима обрасца корака *српског кола*), али није од пресудног значаја за њихову реализацију.

укључени. Симултани покрети колена и скочних зглобова су важни и доприносе уобличавању „српског“ извођачког стила.

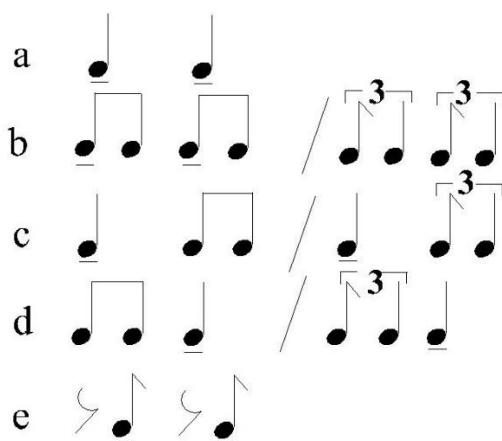
Треће, покрети испружања и савијања ногу који утичу на вертикално померање тежишта тела у *српском колу* су генерално одређени као покрети „наниже“ (Енгл: downward movements) зато што се најнижа тачка савијања која носи највећу количину енергије, јавља симултано са наглашеном добом у акцентуацији мелодијског тока, а што је подударно са преузимањем тежине тела и сагласно са музичком пулсацијом. Истовремено, то значи да се припрема за савијање, односно, испружање ноге а тако и „ослобађање“/подизање тежине тела јавља пре јединице музичке пулсације у форми анакрузе, односно „узмаха“. У старијим верзијама *кола у три* који се изводе у споријем темпу, као што су *арапско кокоњеште* или *ретка кола*, покрет наниже се не јавља на музичкој пулсацији, већ у форми „контраритма“. У тим случајевима, припрема за савијање колена се јавља на наглашеним добама музичког тока. Ова акцентуација је кореспонтна са музичком акцентуацијом и изазива специфичан извођачки манир.

Четврто, у току плесања *српског кола* покрети испружања и савијања ногу који стварају вертикално померање тежишта тела се изводе најчешће у континуираној пулсацији и они углавном имају малу амплитуду. Њихов метроритмички ток може бити реализован кроз континуирано понављање одређених метроритмичких образаца са могућим агогичком варирањима (скраћивањима и продужењима појединачних трајања). Будући да су то покрети наниже, записивање њихових метроритмичких испољавања означава најнижу тачку савијања ноге. С обзиром на чињеницу да тачке савијања нису идентичне у количини уложене енергије и степену спуштања, међу њима је најнижа тачка спуштања означена ознаком *tenuto*. (Пошто се испружање ноге јавља у форми узмаха, односно припреме за савијање веома кратког трајања која је саставни део овог покрета, нема потребе за његово метроритмичко нотирање. Уколико, међутим, желимо да назначимо метроритам оба покрета, истезање може бити означено украсном нотом.)

У парној ритмичкој пулсацији (такту 2/4) метроритмички обрасци **a** и **b** се чешће јављају у току преласка простора (на десно или лево) док се **c** и **d** јављају у току играња у месту; метроритмички образац **e** је карактеристичан за поцупкивање у „контра ритму“ (Прилог 2).<sup>10</sup>

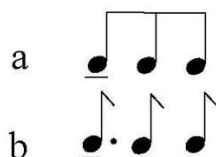
---

<sup>10</sup> Метроритмички обрасци су поређани према њиховој заступљености у традиционалној плесној пракси.



**Прилог 2.** Најзаступљенији метроритмички обрасци покрета савијања ногу у дводелној пулсацији (2/4).<sup>11</sup>

У троделној метричкој пулсацији, користе се најчешће само два метроритмичка обрасца у току преласка простора и плесања у месту (Прилог 3).



**Прилог 3.** Најзаступљенији метроритмички обрасци покрета савијања ногу у троделној пулсацији (3/8 или дактилоидном облику 7/16: дуга-кратка-кратка)

Пето, покрети испружања и савијања ногу могу бити извођени на целом или предњем делу стопала (без додиривања тла петом).<sup>12</sup>

Напоследку, али не мање важно, покрети савијања колена заједно са покретима скочног зглоба и кука се изводе сливено, меко и еластично, односно у *legato* артикулацији, што је њихов најпрепознатљивији квалитет.

<sup>11</sup> Уколико желимо да назначимо метроритмичко уобличавање оба покрета – испружања и савијања ногу – покрет испружања може бити назначен украсном нотом:



<sup>12</sup> Код врхунских плесача *српског кола*, међутим, у метроритмичким обрасцима дактилоидног склопа (четвртина–две осмине) где је акценат постављен на прву добу, кораци на осминама се увек изводе затегнутим коленима и додиром тла петом (примањем потпуне тежине тела на цело стопало). На тај начин се трептај у поцупкивању преноси на цело тело (плесач осети како му цело тело заоцилује и ослобађа се негативне енергије), а вибрације постају видљиве на раменима. У метроритмичким обрасцима анапестоидног облика (две осмине–четвртина) приликом савијања колена на осминама нема додира петом, а примање тежине тела целим стопалом се јавља тек на четвртини и у спуштеној позицији, што овај начин плесања чини „оштријим“, а тако и мање суптилним у односу на претходни.

Све поменуте одлике покрета испружања и савијања ногу који утичу на вертикално померање тежишта тела у току извођења *српског кола* би требало да буду записиване на одговарајући начин. Упоредо са дефинисањем њихових идентификацијских одлика, такође би требало истаћи да су ови покрети видљивији (често са већом амплитудом помераја) на корацима дужег трајања (половинама и четвртинама), али да се јављају и на корацима краћег трајања (осмине, па чак и шеснаестине).

## Терминолошки аспекти

Будући да терминологија за анализу плеса није стандардизована у етнокореологији у Србији, најчешћи колоквијални израз за покрете испружања и савијања ногу који утичу на вертикално померање тежишта тела у *српском колу* је „поцупкивање“. С обзиром на чињеницу да у техничком смислу оно произлази из метроритмички континуираних покрета – испружања и савијања колена, односно „ослобађања“ тежине тела/подизање тежишта) и његовог последичног спуштања – може се генерално одредити као тип вертикалне пулсације (Енгл. vertical pulsation) коју је дефинисао Јанош Фугеди (János Fügedi) (Fügedi 2016: 73; 2019).<sup>13</sup> Према овом концепту, вертикална пулсација је „ритмичка вертикална промена висине тела (центра тежишта) који пулсира са откуцајима пратеће музике“<sup>14</sup> (Fügedi 2019). Она укључује два типа пулсације – наниже и навише. У пулсацији наниже „центар тежине тела се помера на почетку музичког откуцаја, након чега се враћа на виши ниво да би секвенца покрета била поновљена“ (Ibid).<sup>15</sup> Са друге стране, разматрајући вертикалне помераје тежишта тела, Албрехт Кнуст (Albrecht Knust) и Ен Хатчинсон (Ann Hutchinson) користе термин поцупкивање. Кнуст је ове покрете нотирао као „знакове мерења снаге“<sup>16</sup> још 1956. године (cf. Knust 1997: Part I, 280–281),<sup>17</sup> док их Хатчинсон дефинише као „поновљене покрете навише и наниже“,<sup>18</sup> који се „у већини случајева појављују кроз опуштене покрете зглобова, колена и кукова“ (Hutchinson and Kolff 2003: 42).<sup>19</sup>

Сва три концепта, Фугедијева за вертикалну пулсацију, као и Кнустова и Хатчинсонова за поцупкивање, кореспондирају са покретима испружања и савијања

<sup>13</sup> У својим ранијим радовима Фугеди је такође предложио широки концепт „скока“ (Енгл: spring) као „дуални и недовојиви феномен од феномена опуштања и преузимања тежине тела“ (Енгл: a dual and inseparable phenomena of releasing and taking weight) (Fügedi 1999: 160). Према овом аутору, скокови могу бити реализовани са или без напуштања пода и могу бити класификовани у три категорије (Ibid: 180–181). Без обзира на чињеницу да покрети савијања ногу у српском колу кореспондирају са неким типовима скокова које је дефинисао Фугеди, изгледа да је он у каснијим радовима ипак предложио одређенији генерални термин за помераје центра тежишта тела, а то је вертикална пулсација.

<sup>14</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „the rhythmic vertical change of level of the body (or center of gravity) that pulsates with the beats of the accompanying music“ (Fügedi 2019).

<sup>15</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „the center of weight moves at the beginning of the musical beat then it returns to a higher level to be able to repeat the sequence“ (Fügedi 2019).

<sup>16</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „strength measurement signs“.

<sup>17</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „strength measurement signs“.

<sup>18</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „repeated up-down movements“ (Hutchinson and Kolff 2003: 42).

<sup>19</sup> У оригиналу ова формулација гласи: „mainly take place through relaxed reactions in the ankles, knees and hip joints“ (Hutchinson and Kolff 2003: 42).



ногу у *српском колу*. Међутим, пошто је основна одлика ових покрета у *српском колу* сливено (еластично) *legato* извођење, које је нотирано као генерални динамички квалитет поцупкивања (Szentpál 1978, Fügedi 2016: 99; Knust 1997: Part I, 280; Hutchinson 2005: 428), као и с обзиром на чињеницу да се овај термин већ колоквијално користи на српском језику последњих година, термин поцупкивање може бити коришћен и као етнокоролошки утемељен израз, упоредо са термином вертикална пулсација. С обзиром на чињеницу да концепт вертикалне пулсације обухвата шири спектар вертикалних помераја тежишта тела и да се не односи на њихов динамички квалитет, термин поцупкивање је прецизнији за именовање покрета савијања колена у *српском колу*.

### Аспекти записивања

#### Кратак преглед досадашњих решења <sup>20</sup>

Као што је већ напоменуто, коришћење кинетографије има неколико деценија дугу историју у етнокорологији у Србији (више у Карин 2018: 830–833). Према Весни Карин, оно је било мешавина две струје система: традиције записивања у Европи, тзв. Лабанове кинетографије коју је аутор представио јавности 1928. године, а коју је наредних деценија надоградио и развио Албрехт Кнуст (Albrecht Knust), и „америчког“ стила записивања плесних покрета – лабанотације, коју је Ен Хатчинсон представила у Америци 1954. године и од тада развијала (Ibid: 830). Ова чињеница је важна, јер је у оквиру те две струје система приступ поцупкивању другачији. Као што је напоменуто, док је према Кнусту то врста понољеног покрета који се нотира „знаком за означавање снаге“ (Прилог 4) за „различите типове еластичности“ <sup>21</sup> поред знакова за кораке (Knust 1997: Part I, 281, fig. 716), Ен Хатчинсон их третира као помераје тежишта тела (Hutchinson and Kolff 2003: 42–43) и нотира их са десне стране кинетограма комбинованим знаковима за центар тежишта тела (Прилог 5а). За означавање еластичности у покретима поцупкивања, Хатчинсон је такође развила специјални знак (Hutchinson 2005: 428) (Прилог 5b).

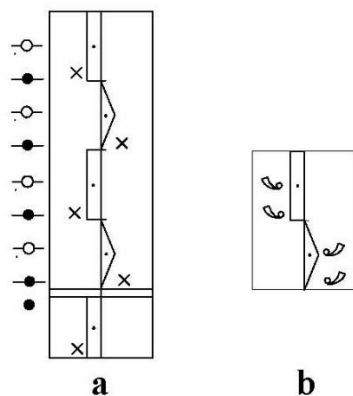


Прилог 4. Знаци за „различите типове еластичности“ према Албрехту Кнусту (Knust 1997: Part I, 281, figure 716).

---

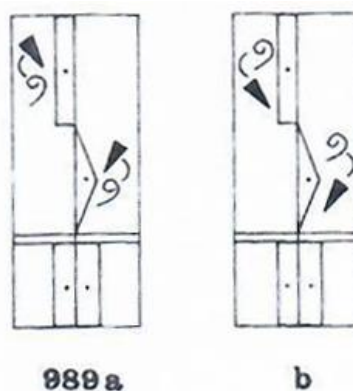
<sup>20</sup> Опширније о историјату приступа записивању писао је Јанош Фугеди (Fügedi 2019).

<sup>21</sup> У оригиналу ове формулације гласе: „strength measurement signs“ и „various types of elasticity“ (Knust 1997: Part I, 281, fig. 716).



**Прилог 5.** а) „Поцупкивање наниже“ према Ен Хатчинсон (Hutchinson and Kolff 2003: 43);  
б) Дупло поцупкивање еластично изведено на сваком кораку (Hutchinson 2005: 428).

Упоредо са предложеним знацима за еластичност, Кнуст такође помиње решења записивача традиционалних мађарских плесова Марије Сентпал (Maria Szentpál) за „поцупкивање“ (Knust 1997: Part I, 391, fig. 989) (Прилог 6).<sup>22</sup>



**Прилог 6.** Акцентовани покрети савијања колена наниже и навише према Марији Сентпал (Knust 1997: Part I, 391, fig. 989).

Решење Марије Сентпал је прихваћено у савременој кинетографији коју промовише Јанош Фугеди, који третира ове покрете као, као што је већ напоменуто, вертикалну пулсацију (Fügedi 2016: 173) (Прилог 7).

<sup>22</sup> О теоријским концептима Марије Сентпал писао је Јанош Фугеди (више у Fügedi 2019).

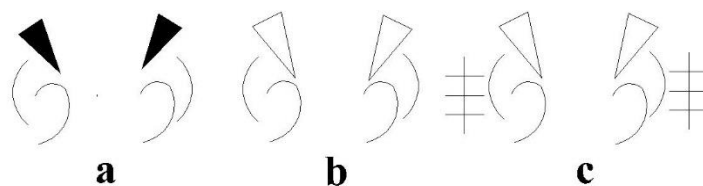


**Прилог 7.** Знак за померај вертикалне пулсације наниже према Јаношу Фугедију (Fügedi 2016: 173).

### Предлог нотације

Без обзира на чињеницу да сви поменути приступи могу бити коришћени, чини се да предлог Марије Сентпал, који пружима и Јанош Фугеди, више одговара записивању поцупкивања у *српском колу*, због тога што су помераји тежишта тела у току његовог извођења (решење Ен Хатчинсон) само последица покрета испружања и савијања ногу, који би примарно требало да буду забележени у кинетограму. Насупрот Кнусту, предлог Марије Сентпал и Јаноша Фугедија диференцира двојност ових покрета (испружање и савијање) у оквиру самога знака, што је такође важна одлика поцупкивања коју би требало записати.

Међутим, у циљу аналитичке идентификације мање или веће амплитуде поцупкивања, која настаје као последица различитог улагања енергије у покрета, као иновација може бити предложено коришћење два различита знака (Прилог 8а и б). Упоредо са диференцирањем различитог степена поцупкивања, помераји мањег опсега у поцупкивању се често доминантно јављају из покрета скочног зглоба (иако је и колена укључено) (више о томе у Fügedi 2019), што би такође требало да буде означено (Прилог 8с).



**Прилог 8.** Предлог записивања поцупкивања у *српском колу*: а) акцентовани покрет са већим степеном савијања; б) савијање мањег опсега; с) савијање мањег опсега доминантно из скочног зглоба.<sup>23</sup>

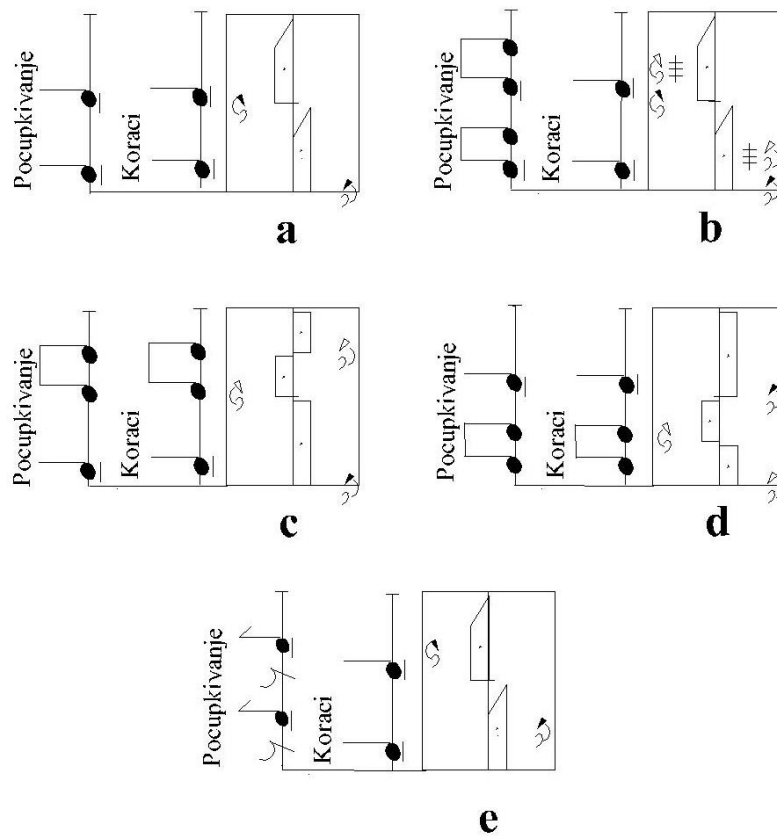
Уз означавање различитог степена савијања колена и различите енергије која је у то уложена, неходно је да се прецизно запише метроритам ових покрета према методи кинетографије која је позната под називом специфично записивање ритмичког

<sup>23</sup> Предложене графичке ознаке кореспондирају знацима Марије Сентпал и Јаноша Фугедија.

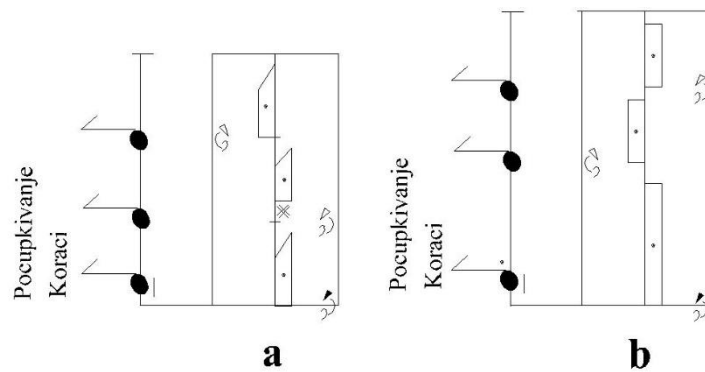
тока (Енгл. *specific timing*). Наиме, Лабанова кинетографија је од свога настајања базирана на тзв. јединичном записивању ритмичких откуцаја (Енгл. *unit timing*) према којима је метроритмички проток покрета у кинетограму поједностављен у циљу усаглашавања са музичким откуцајима (Knust 1997: Part I, 295–296). Албрехт Кнуст и Ен Хатчинсон су овај однос према метроритмичкој компоненти покрета најпре подржали, али га је Кнуст значајно надоградио увођењем тзв. специфичног записивања ритмичког тока још 1956 године (cf. Fügedi and Misi 2009: 34), што је накнадно прихватила и Хатчинсонова (Hutchinson 2005: 183–184). Традиција записивања традиционалних плесова у Србији је базирана на мешавини та два приступа плесном ритму – јединичном и специфичном – што и Јанош Фугеди предлаже као најадекватнији начин записивања (Fügedi and Misi 2009: 34).

У том смислу, у циљу прецизности записивања поцупкивања важно је користити методу специфичног записивања ритмичког тока у којој је приступ трајању покрета у графичкој реализацији физички „реалан“ (више у Hutchinson 2005: 183–184; Fügedi and Misi 2009: 34). Према овој методи, приликом записивања поцупкивања симбол за испружање ноге (закривљена линија) се пише у форми узмаха у моменту када покрет заиста започиње, дакле пре откуцаја, односно пре почетка такта, а симбол за акцентовано савијање ноге (троуглић) се записује у тренутку када је оно финализирано и у реалности, дакле на откуцају, односно на почетку такта. Као што је већ напоменуто, испружање ноге се увек јавља у форми узмаха, који је интегрална припрема за савијање без обзира на то на којој ће се нози наставити. Коришћење специфичног записивања метроритмичких образаца поцупкивања кореспондира са специфичним записивањем метроритма корака, што је изузетно важно због тога што ти покрети у току извођења чине недељиву интегралну целину.

Метроритмички обрасци поцупкивања могу бити специфицирани и у опционој додатој нотној линији на којој метроритам корака или било којих других покрета такође могу бити нотирани (Прилози 9 и 10).



**Прилог 9.** Прескриптивна нотација поцупкивања у најзаступљенијим мотивима српског кола у специфичном записивању ритмичког тока дводелне мере (2/4)<sup>24</sup>



**Прилог 10.** Прескриптивна нотација поцупкивања у најзаступљенијим мотивима српског кола у специфичном записивању ритмичког тока троделне мере (3/4 и 7/16)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Делови стопала нису назначени зато што могу бити различито коришћени: кораци могу бити изведени на целом стопалу, његовом предњем делу или у комбинацији, а пета такође може бити коришћена.

<sup>25</sup> Делови стопала нису назначени зато што могу бити различито коришћени: кораци могу бити изведени на целом стопалу, његовом предњем делу или у комбинацији, а пета такође може бити коришћена.

## Анализе појединачних извођења

Као што је већ напоменуто, метроритмички обрасци поцупивања, њихова динамичка артикулација и степен савијања су независни од трајања и врсте корака, што све заједно може бити разноврсно зависно од многих разлога: регионалног извођачког стила, квалитета музичке компоненте, старости извођача, њиховог рода и извођачких вештина и искуства, а такође, и тренутне мотивације. У циљу сагледавања поцупкивања у *српском колу* у конкретној плесној ситуацији, неопходно је начинити дескриптивну нотацију појединачног извођења. Овога пута ће бити анализирано извођење *моравца* (Прилог 15) у току надигравања које је организовао Савез културно-уметничких друштава Србије (СКУДС), као део манифестације *Светски дан српског кола*, у новембру 2018. године у Новом Саду. Финални наступ најбољих извођача ће бити третиран као најрепрезентативнији. Међу десет плесача, два мушкарца су се издвојила разноврсношћу варирања. То су Коста Јоцић и Милош Лукић, чланова Фолклорног ансамбла „Вила“ из Новог Сада.<sup>26</sup>

Будући да су и Коста Јоцић и Милош Лукић дугогодишњи извођачи традиционалног плеса,<sup>27</sup> њихове извођачке способности и креативност у варирању основног обрасца корака *српског кола* је веома висока.<sup>28</sup> У циљу указивања на разноврсност у могућем структурисању овог обрасца, записано је неколико Костиних и Милошевих варирања: уводни одсек (А) Костиног извођења уз водећу мелодију изведену на виолини и варијанту (Av) уз фрулу као водећи инструмент у музичком аранжману (Прилог 11), и Милошево плесање уз гајде (Прилог 13).<sup>29</sup> У свим случајевима, образац кола је изведен у латерално симетричној структури.

<sup>26</sup> У плесању српског кола извођење мушкараца је често изразитије и богатије у варијацијама од извођења жена.

<sup>27</sup> Коста Јоцић (рођен 1995) је почео да плеше када је имао седам година. Био је члан неколико културно-уметничких друштава пре него што се прикључио Ансамблу „Вила“ 2015. године. Милош (рођен 1995) је почео да плеше прилично касно, када је имао 17 година. Његова каријера је везана само за Ансамбл „Вила“ где је почео 2012. године.

<sup>28</sup> Видео примери су доступни онлајн на званичном јутјуб каналу *Новог звука*: <https://youtu.be/Onp3iEgJcGQ>, <https://youtu.be/F-q32coEpmU>

<sup>29</sup> Без обзира на чињеницу да сви сегменти музичке компоненте плеса (ритам, мелодија, темпо, динамика, форма, фразирање, аранжман и др.) имају велики утицај на плесање, овога пута ће само водећа мелодија *моравца* у верзији познатог српског виолинисте Властимира Павловића Царевца (1895–1965) бити предочена (Прилог 15). Хармоникаш Драган Нарачић, вођа Народног оркестра "Виле" је за потребе надметања у *колу* начинио аранжман у којем водећу мелодију изводе различити инструменти (виолина, фрула, гајде и хармоника) и у којем се темпо постепено повећава у циљу иницирања различитог плесања. Нажалост, однос између музичке и кинетичке компоненте плеса овога пута неће бити анализиран због ограниченог обима овог рада.

Metroritmički obrazac posupkivanja

Metroritmički obrazac koraka

Metroritmički obrazac posupkivanja

Metroritmički obrazac koraka

**A**  
— cca 80

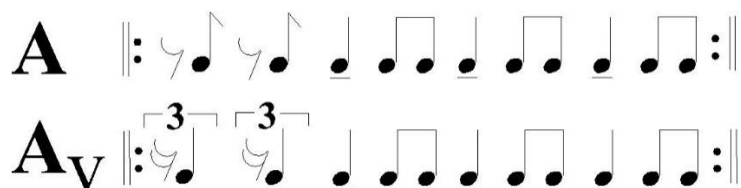
**mf**  
— cca 15cm

**Av**  
— cca 96

Прилог 11. Дескриптивна нотација моравца у извођењу Косте Јоцића, Нови Сад, новембар 2018.

У уводном сегменту извођења *моравца* (А) Коста је користио његову „основну“ варијанту типичну за почетни темпо (*Andante*, 80 ММ): кретање удесно је изведено „шетајућим“ корацима, док је уобичајено додиривање тла у гести у току играња у месту обogaћено ротацијом стопала (Прилог 12). Захваљујући убрзавању темпа (на 96 ММ) у следећој варијанти (А<sub>v</sub>) кретање надесно је изведено кратким корацима у јампском триолском покрету (кратка–дуга) након чега је у месту следило коришћење тзв. преплета (Прилог 12).<sup>30</sup> У овој варијанти у кретању налево је најпре изведен тзв. поскок одозго након којег су за време играња у месту коришћени трокораци. Преплети и трокораци у току играња у месту су изведени уз поновљене окрете према партнерки с лева са којом је Коста све време комуницирао.

Сви кораци су изведени уз континуирано поцупкивање колена и скочног зглоба. У сегментима преласка простора метроритмички образац њиховог покретања је у обе варијанте био изведен у „контраритму“, иако у различитим метроритмичким обрасцима: у уводној варијанти поцупкивање је изведено из скочног зглоба у осминском покрету, а у следећој варијанти кроз мекше триолске покрете. У сегменту играња у месту у обе варијанте понављање дактилоидног облика четвртина–осмина–осмина (дуго–кратко–кратко) у савијању колена се испољавало као најупечатљивији визуелни утисак Костиног плесања.



Прилог 12. Метроритмички образац поцупкивања у извођењу Косте Јоцића.

<sup>30</sup> Класификацију типичних мотива у српским традиционалним плесовима су начинили Оливера Васић и Здравко Ранисављевић (Vasić and Ranisavljević 2011: 81–85).



Metronimski obrazac pocuplivanja

Metronimski obrazac koraka

*mf*

□ = cca 15cm

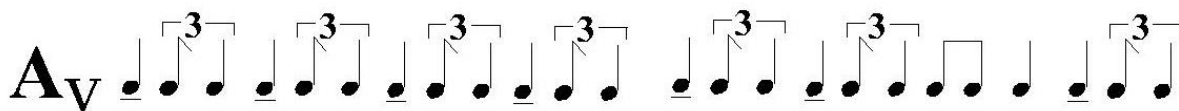
**Av**

$\text{♩} = 120$

2  
4  
...

Прилог 13. Дескриптивна нотација *моравца* у извођењу Милоша Лукића, Нови Сад, новембар 2018.

Сегмент Милошеве варијанте (Прилог 14) је различит у коришћеним мотивима и стилу извођења од Костине. Бржи темпо (120 ММ) иницирао је веће скокове и више подизање колена у гестама. Изабрани мотиви су у првој фрази уобичајени за *српско коло*: након поскока одозго, који је типичан иницијални мотив у обрасцу корака кола, уследили су трокораци. Међутим, Милошево плесање је јединствено у извођачком стилу због скокова (тзв. наскока), који су били обогачени окретима и изразитијим забацивањем ноге назад у гести. У другој фрази Милош је користио поскок одозго као иницијални и финални мотив (пети и осми такт), а међу њима је изводио ниске трокораче у позицији укрштених ногу који су типични у традиционалном плесном наслеђу Бачке и Баната. Оно што уједињује ове две различите варијанте *српског кола* је метроритам корака и поцупкивања: иако Милошево сливено и меко плесање произлази из коришћења триола, дактилоидна структура (дуго–кратко–кратко) преовлађује у оба извођења



Прилог 14. Метроритмички образац поцупкивања у извођењу Милоша Лукића.

### Завршна размишљања

Једноставност основног обрасца корака *српског кола* омогућава разноврсно варирање за време плесања, а поцупкивање је несумњиво иманентна и визуелно најпрепознатљивија одлика његовог извођења. Упоредо са могућношћу изражавања индивидуалних емоција, као кружни плес извођача повезаних за руке, *српско коло* тактилним путем обезбеђује преношење вибрација произведених поцупкивањем на суиграче, што се манифестује кроз осећај заједништва и припадања. Док врсте, трајања и динамичка артикулација корака заједно са могућношћу употребе окрета могу бити различите, зависно од многих фактора у току појединачног извођења, уједињујући параметар је несумњиво покрет поцупкивања којим се изазива синхронизовано вертикално пулсирање, као и заједничко осциловање учесника у плесу. Уз осмотактну структуру обрасца корака, поцупкивање уједињује све плесаче у процесу заједничког плесања и као ритмички синхронизован и поновљен покрет (који настаје због начина повезивања у кружној формацији), омогућава њихово, употребимо израз Вилијема Мекнејла (William McNeil), „мишићно усаглашавање“ (Енгл. muscular bonding) (app.

Grau 2015: 239). Пошто метроритмички образац поцупкивања може бити различит, уједињујућа тачка за све плесаче јесу почеци латерално симетричних фраза. Ова уједначена пулсација је подударна са музичким ритмом, што извођачима обезбеђује осећај моторичности и континуитета плесног тока. Без обзира на метроритмичке разлике у индивидуалним интерпретацијама, ова периодичност синхронизације покрета њихових ногу у складу са музичким ритмом представља феномен познат под називом „усклађивање“ (entrainment) између појединаца / унутар групе (Clayton 2012: 51), што подразумева дубоко повезивање између различитих појединаца (Clayton, Sager и Will 2004: 21). Поновљено и ритмички синхроно поцупкивање целе групе (које можемо посматрати и кроз феномен резонанце) отвара даље могућност за еуфорично осећање заједништва и заједничко уживање. Пошто је то удружена и синхронизована кретња групе плесача, поцупкивање је и визуелно најочљивија и најпрепознатљивија одлика *српског кола*, која омогућава посебност и јединственост овог плесног жанра. У том смислу, оно је не само иманентна и најпрепознатљивија, већ и једна од његових фундаменталних одлика.

Allegro  $\text{♩} = 130$  Обрадио и аранжирао:  
Властимир Павловић - Царевац

D.S. poi Coda

**Прилог 15. Моравац, Властимир Павловић Царевац**

## Цитирана дела

Бајић, Весна: „Коло у три као заједнички именованитељ у играчком репертоару Босне и Херцеговине и Србије“, у: Димитрије Големовић (ур.), *Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2005, 95–113.

Васић, Оливера: „Коло у три Крстивоја Суботића“, у: *Истраживања I*, Ваљевска Колубара, Ваљево: Народни музеј, 1984, 155–182.

---: „Играчки дијалекти српских сеоских игара у колу“, у: Димитрије Големовић (ур.), *Србија. Музички и играчки дијалекти*. Факултет музичке уметности, Београд, 2011, 91–178.

Карин, Весна: *Плесна пракса Динараца у Војводини*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, 2018а.

---: „Нове тенденције развоја кинетографије у Србији и региону“, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 13, св. 3, 2018б, 825–840.

Лонић, Милорад: „Сачувајмо од заборава српске игре подвоје“, у: *Циганчица. Српске игре подвоје у Војводини*. Нови Сад: Пчеса, 1994, 87–90.

---: *Кореографија. Традиционални плес на сцени*. Нови Сад: Матица српска, 2018.

Ранисављевић, Задрвако: „Симболичко значење жанра коло у три у плесној пракси Срба“, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2012, 557–570.

---: „Основни принципи обликовања музике за игру плесног жанра *коло у три* (на примеру најпопуларнијих кола у хармоникашкој пракси Срба)“, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2013, 264–280.

---: „Традиционална играчка и вокална пракса Новог Пазара“, у: Оливера Васић и Здравко Ранисављевић (ур.), *Семинар традиционалних игара и песама Мачве, Јадра и Рађевине, Поткозарја и Новог Пазара. Приручник*. Крупањ: Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије, 2014а, 65–71.

---: „Основни принципи формалног обликовања играчке компоненте плесног жанра *коло у три*“, у: Соња Маринковић и Санда Додик (ур.), *Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2014б, 426–442.

Bakka, Egil: „Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries“, in: Adrienne L. Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin (eds.). *Dance structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akademiai Kiado, 103–112.

Blom, Jan-Petter: „Diffusjonsproblematikken og studietavdanseformer“, in: A. M. Klausen (ed.). *Kultur og Diffusjon, Foredrag pa Nordisk etnografmote*. Oslo: Univeritets-forlaget, 101–114.

Clayton, Martin: „What is entrainment? Definitions and applications in musical research“, *Empirical Musicology Review*, Vol. 7, No 1-2, 2012, 49–56.

Clayton, Martin, Rebecca Sager and Udo Will: „In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology“, *ESEM CounterPoint*, Vol. 1, 2004, 1–45.

Dopuđa, Jelena: „Prenošenja i uticaji narodnih igara iz drugih područja na igre teritorije Bosne i Hercegovine“, y: *Rad XVIII Kongresa saveza folklorista Jugoslavije (Bovec 1971)*. Ljubljana: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 1973, 162–167.

Fügedi, János: „Springs in traditional dances: An analysis and classification“, *Studia musicologies academeae scientiarum Hungariae*, T. 40, Fase 1/3, 1999, 159–188.

Fügedi, János: *Basics of Laban kinetography for traditional dancers*. Budapest: Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, 2016.

Fügedi, János: „Vertical pulsation of the body: An overview and preliminary discussion“, Presented at *4th meeting of the International Council for Traditional Music Sub-Study Group of Movement Analysis*, Faculty of Music, Belgrade, 2019. unpublished article.

Fügedi, János and Gabor Misi: „Ways of notating floor touching gestures with the foot“, in: *Proceedings of the twenty–sixth biennial conference of the International council of kinetography Laban*, Mexico City:International council of Kinetography Laban, 2009, 33–48.

Grau, Andrée: „Why people dance – evolution, sociality and dance“, *Dance, movement & spiritualities*, Volume 2, Number 3, 1 December 2015, 233–254.

Humphrey, Doris: *The art of making dances*, Princeton: Princeton book company, 1987 [1959].

Hutchinson Guest, Ann: *Labanotation. A system of analyzing and recording movement*. New York and London: Routledge, 2005.

Hutchinson Guest, Ann and Joukje Kolff: *Center of weight*. London: Dance books Ltd. 2003.

Janković, Ljubica and Danica Janković: *Narodne igre [Folk dances]*, I, Beograd: Prosveta, 1934.

Janković, Ljubica and Danica Janković: „Tipovi naših narodnih igara", in: *Narodne igre*, V, Beograd: Prosveta, 1949, 45–53.

Knust, Albrecht: *A dictionary of kinetography Laban (Labanotation)*. Poznań: Instytut choreologii, 1997.

Mladenović, Olivera: „Razvitak moravca za poslednje dve decenije“, у: *XII Kongres saveza udruženja folklorista Jugoslavije (SUFJ)*. Celje: Udruženje folklorista Slovenije, 1968, 105–111.

Rakočević, Selena, *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

---: „Sestre Janković i Labanova kinetografija“ [The Janković sisters and Kinetography Labana], *Musicology*, 24, 2018, 151–171.

Vasić, Olivera: „Kolo – a natural stage in the development of the folk dance or a case of laying the emphasis on national affiliation", in: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Mladenović and Mirjana Veselinović-Hofman (eds.), *Between nostalgia, utopia, and realities. The Proceedings of the Tenth International Conference of the Department of Musicology*. Belgrade: University of Arts. Faculty of Music, Belgrade, 2012, 325–331.

Vasić, Olivera and Zdravko Ranisavljević: „The specificities of Labanotation of typical motives of Serbian traditional dances", in: Marion Bastien, János Fügedi and Richard Allan Ploch (eds.), *ICKL Proceedings of Twenty-seventh biennial conference*. Budapest: institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences, 81–85.

### Интернет извор

<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270> (accessed July 10th 2019)

### Summary

*Kolo* or *kolo in three*, as it is termed by scholars, is the most widespread dance genre in Serbia since WWII, which is considered as a vital symbol of Serbian national identity in recent decades. The invariant structure of its movement pattern verbally described as moving to the right (counterclockwise), hopping at the same spot, moving to the left (clockwise) and hopping at the same spot, while constantly bending the knees slightly. No matter the fact that it has been notated in Kinetography Laban system many times by various researchers since 1984 and that its microstructural and formal shaping has been the subject of ethnochoreological analysis, the performing and notational particularities of knee movements has not been discussed previously. Based on analysis of video recordings, performing and teaching experience of notating and dancing it, but also from many discussions with colleagues, identification features of bending leg movements in *Serbian kolo* can be briefly summarized in following: they are vertical motions of lifting-lowering the weight; they arise from knee and/or ankle movements; they are mostly downward movements congruent with

the musical beat; they are continuous movements; they are independent from types of supports and usage of the feet; they are performed smoothly in *legato* articulation.

Although bending leg movements in *Serbian kolo* can be generally signified as vertical pulsation motions (which is the term proposed by János Fügedi), they can be scholarly termed with the particular expression – bouncing (Serbian: *poscupkivanje*), since this later term indicates the dynamic quality of its smooth (elastic) *legato* performance and is already colloquially used in Serbian. As an immanent characteristic of performing *Serbian kolo*, bouncing should be adequately notated in kinetography Laban both prescriptively and descriptively, which is proposed in this article.

Since types, duration and dynamical articulation of supports together with possible usage of turns and feet can be versatile depending on various factors during particular performance, the unifying parameter among linked dancers in *Serbian kolo* is undoubtedly a bouncing movement. It is a continuous movement which is congruent with the musical beat and as such the most visually recognizable feature of this dance, which provides the dancers a sense of motoricity and continuity of a dance flow.

### **Захвалница**

Као што је у тексту напоменуто, многи појединци су допринели уобличавању идеја и аналитичких промишљања исказаних у овом раду. Посебну захвалност, међутим, дугујем Јаношу Фугедију и Милораду Лонићу који су готов текст поново ишчитали и још једном допринели његовој прецизнијој артикулацији у теоретском и графичком смислу (Фугеди), односно ширем и потпунијем разумевању структуралних и семантичких аспеката кинетике *српског кола* (Лонић).