

Борисав Б. МИЉКОВИЋ¹

Музичка школа „Стеван Мокрањац” у Краљеву

УЛОГА ДЕЦЕ У ЧУВАЊУ МУЗИЧКО-ФОЛКЛОРНЕ ТРАДИЦИЈЕ У СРБИЈИ У ПРОЦЕСУ РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ

Традиционална пракса, чија је презентација најразвијенија у зрелим година, почиње да се усваја у периоду одрастања. Међутим, период дечијег узраста није само доба учења, увежбавања и опонашања, већ и доба активног партиципирања у одређеним облицима традиционалне културе. Дијахронијско посматрање улоге деце у оквирима традиционалне културе указује на постојање два кључна аспекта односа младих према овим облицима. Њихова првобитна улога као активних носиоца традиције, нарочито у појединим обредним праксама, данас је у великој мери ишчезла. Промена контекста појављивања традиционалних облика културе, условила је и појаву концепта *чувања* у оквиру рада културно-уметничких друштава, при чему је улога деце пасивна. Као посебан контекстуални оквир, јавља се и школски образовни систем, у оквиру кога се радом етномузиколога едукују млађи нараштаји, чија улога постаје активнија. Без обзира на позицију у којој се деца налазе, њихова улога у очувању традиције испоставља се као незаменљива и важна, а карактер њиховог ангажмана зависи од контекстуалног модела који је у одређеним околностима активан.

Кључне речи: контекст, реконтекстуализација, активна улога деце, пасивна улога деце, деца као носиоци народне традиције, деца као чувари народне традиције

Концепт контекста заузима значајно место када су у питању традиционални облици музичког изражавања и начини њихове научне интерпретације. Чини се да традиционална музика не постоји ван оквира „природног окружења” и принципа активног конзумирања, било да је реч о интерпретацији или рецепцији. Присуство контекста обезбеђује опстанак традиционалних музичкофолклорних елемената, што је нарочито видљиво на примерима обредне праксе, чији је један од конститутивних елемената и музика. Циљ овог рада је да укаже на различите контекстуалне околности и позицију дечијег ангажовања када су у питању традиционални облици музицирања.

Испољавање уметничког текста увек функционише у одређеном контексту, чије схватање више или мање утиче на перцепцију самог дела. Схватање уметничког текста условљено је познавањем и разумевањем контекста у коме настаје, интерпретира се и конзумира. Савремена уметност замагљује границе између уметничког и неуметничког, тако да статус одређеног предмета, радње или процеса зависи од услова, актера, ситуације, простора – једном речју контекста. Дишан сматра да је на крају 20. века контекст једно од главних особености уметности: „обичан, свакодневни предмет у уметничком контексту, било да је то галерија, музеј или улица, природа, друштвена мрежа – може да има статус уметничког рада. Исти предмет ван уметничког контекста губи тај статус” (Duchamp, 1984). Са појавом постструктуралистичких метода дестабилизована је доминантна позиција формалистичких и структуралистичких приступа, који уметничко

¹ miljkovicborisav@gmail.com

дело виде као аутономан и самодовољан текст, чије је функционисање условљено формалним правилима. Методолошки заокрет настаје у социјалној историји уметности,² која анализира дело у односу на друштвене околности у којима настаје, дајући притом на значају самом контексту. Он је схваћен као спољашњи елемент у односу на сам текст пружајући информације о њему, расветљава околности у којима је дело настало, али не мења начин његовог функционисања у институционалном оквиру.

Дефинисање контекста као засебног појма везано је за лингвистику у којој има двоструко значење: околности у којима настаје текст и околности у којима се чита, односно скуп „одговарајућих околности неопходних за извођење и разумевање перформатива” (Austin 1962: 6). Остин (Austin), изједначава контекст са конвенцијом, која је кључни фактор за успостављање одговарајућих околности у којима је перформатив изводљив:

„Мора постојати прихваћена конвенционална процедура која ће омогућити да изјављивање одређених речи буде праћено одређеним околностима које ће гарантовати исправност перформатива” (Austin 1962: 14–15).

Контекст, међутим, није само конвенција – збир правила која унапред знамо – већ је и производ нашег разумевања и претпоставка о томе како их разумеју други. Синонимизација контекста и конвенције доведена је у питање у тексту „Convention and the Context of Reading”³, истицањем зависности контекста од низа чинилаца, чије се деловање не може у потпуности детерминисати. Лингвиста Теун А. Ван Дијк истиче ову разлику наглашавајући да контекст није објективно стање већ: „субјективни, партиципативни конструкт” (Van Dijk 2008: 16), дефинисан кроз интеракцију учесника. На тај начин се дате околности не само описују већ и интерпретирају указујући на њихову променљивост, али и конструктивност, нарочито када је у питању савремена уметност.

Раскид са лингвистичким тумачењем уводи се Деридином деконструкцијом контекста, који указује на његову могућност увезивања са другим контекстима ослобађајући га од „првобитног и оригиналног аутора, примаоца и контекста” (Derrida 1984). Од лингвистичког до деконструктивистичког тумачења контекст се ослобађа фиксних детерминанти и постаје ствар субјективне (ре) интерпретације, чиме се доводи у питање његов непроменљиви карактер.

Промене у схватању контекста јављају се у савременој уметничкој продукцији, при чему контекст није само скуп спољашњих чинилаца већ иманентан самом делу које је мишљено контекстуално. Схватање контекста се променило, проширило, тако што је „контекст постао интегрални део уметничког мишљења и при том није нужно везан за одређени уметнички поступак, медиј или начин изражавања” (Станковић 2013: 11). Аутор Маја Станковић уводи појам *флуидни контексти* као конститутивни део текста (Исто).

У односу на социјалне, политичке, историјске и друге околности, перцепција уметничког текста никада није иста, односно зависи од степена повезаности и условљености текста контекстом. Текст и контекст су узрочнопоследично везани појмови, који не функционишу независно, већ се разликују по степену умрежености. Да ли је дело самодовољно за интерпретацију и перцепцију или је

2 Најранији представници Frederick Antal и Francis Klingender – преузето из Маја Станковић, *Појам контекста и његов значај у српској уметности краја 20. и почетком 21. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету 2013. године, Београд, 2013, 2.

3 Jay Schleusener, "Convention and the Context of Reading", *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, 1980.

условљено познавањем контекста зависи од нивоа утемељености текста у контексту. Као што смо већ поменули, ниво ангажовања контекста је већи у савременој уметности, толико да готово и сам може да се поистовети са текстом. Са друге стране, постоје дела чија је контекстуална позадина мање важна за њихову интерсубјективну размену.

На основу реченог, издвојићемо три врсте контекста који се разликују по степену ангажованости у самом тексту, односно од степена учешћа контекста и његове важности за разумевање и опстанак текста.

Формалистички – чије схватање не утиче на интерпретацију и разумевање самог дела и самим тим је најмање укључен у процесе продукције. Пажња је више усмерена на структуру дела и његова естетска начела, него на околности под којима настаје, изводи се и перцепира.

Конвенционалан – у Остиновом смислу схватања, као збир правила које унапред знамо:

„Особе и околности у датом случају морају бити одговарајуће за извођење одређене процедуре; сви учесници у процедури морају је извести исправно и у потпуности. Процедуре су прилагођене особама које имају одређене мисли, емоције и интенције учесника такође морају бити укључене и учесници се морају понашати у складу са њима” (Austin 1962: 6).

У овом случају контекст има значајније везе са самим делом и ближе одређује његово разумевање у прецесу комуникације. Карактер оваквог контекста је детерминишући јер од њега у великој мери (мада не сасвим), зависи перформатив и његова перцепција. Са друге стране, оваква процедура у великој мери може утицати и на селекцију материјала, који се у контролисаним условима пласира и прихвата.

Флуидни – концепт који је у највећој мери везан за сам текст и постоји унутар њега, као његов саставни део. Дело је осмишљено преко концепта и са њим се изједначава, што је случај са модерном уметношћу.

Овај хронолошки след контекстуалних ситуација, преузет из теорије уметности, не значи да се активирањем једног искључују остала два, ни у историјском, ни у суштинском смислу, већ да је одређен контекст у највећој мери активан. Процес интерсубјективне размене није могућ без постојања одређених околности, ма колико да је њихово учешће умањено или увећано у односу на само дело. Моменат одсуства контекста значи и губитак одређених форми. Поједини инструменти изгубили су своју улогу у одређеним друштвима; вокални облици везани за одређене обредне ситуације, које се више не практикују, постаће ствар заборава; у одсуству свадбеног церемонијала неће се чути свадбарске песме и тд.

Реконтекстуализација не значи укидање предложеног тријадног концепта већ, у складу са историјским, политичким, социјалним и другим условима, редефинисање и преобликовање услова, под којима се фолклорни уметнички текст појављује, на карактер другог од понуђена три модела. У даљем току рада указаћемо на утицај који реконтекстуализација има у оквиру традиционалне музике и каква је позиција деце у том процесу.

Флуидни контекст се са правом везује са савремене тенденције уметности, међутим, у оквирима традиционалне културе он највише одговара старијим облицима музичког изражавања. Обредно певање, значајно распрострањено у прошлости, не може се замислити без природног окружења, јер оно врло често није ни схваћено као вид естетског изражавања од стране самих учесника. Самим

тим, ови вокални облици нису били извођени у другим приликама, већ искључиво у датом моменту према унапред утврђеним правилима. Синкретичност обредне форме, подразумева јаку везу између свих конститутивних елемената који се у оквиру њега појављују (плес, обредне радње, музика, реквизити, учесници и тд.). Сам контекст, на неки начин, формулише музичку форму и обрнуто, музика даје смисао целокупном контексту. У комуникационом процесу преношења поруке, сви учесници налазе се унутар контекста, без обзира на то да ли је њихово ангажовање потпуно или је у форми „публике”. Сви чланови заједнице учествују у ланцу комуникације, која се одвија искључиво тада, ту и на тај начин. Без контекста, дакле, нема ни извођења дела.

Испитујући казиваче на терену, долазимо до сазнања да су народном уметношћу почели да се баве још као деца, за овцама, гледајући и опонашајући старије. Певање једноставних мелодија, хватање на крају кола са старијима, дељање дрвчића у покушају да се направи једноставна пастирска свирала, резултат је потребе да се активно учествује у животу заједнице.

Прва подела приликом класификације игара, коју је извршио Тихомир Ђорђевић с почетка 20. века, подразумевала је две категорије: „дечије и људске” (Ђорђевић 1907: 12). Иако не даје опис дечије категорије, свакако закључујемо да су оне постојале, у супротном Ђорђевић их не би ни помињао. Проучавајући народне игре Србије, Даница и Љубица Јанковић остављају податке о томе да су деца била учесници приликом плесних догађаја и то на крају кола (Јанковић 1939: 190). То је био начин да деца науче да играју, а да притом не сметају старијима. Осим задовољства и части, играње у колу било је и нека врста обавезе и прилике за комуникацију са супротним полом. Учење се обављало кад год се за то укаже прилика, а деца су најчешће „стајала иза кола и гледајући учила кораке од старијих” (Големовић-Васић 1989). Бележење плесне праксе формулисано је на основу интерпретације зрелих, старијих и добрих извођача, али не заборавимо да је овај статус последица активног учествовања у млађем животном добу.

Међутим, период дечијег узраста није само доба учења, увежбавања и опонашања, већ и доба **активног** партиципирања у одређеним облицима традиционалне културе. У првом реду мисли се на комплексан обредни циклус календарске године, за који се веровало да обезбеђује егзистенцију читаве заједнице. Овако одговорна улога поверавана деци, представљала је често и моменат иницијације. Илустрације ради, издвојићемо два момента који показују активну улогу деце као *носиоца* музичке народне традиције у моменту када је контекст њеног испољавања био актуелан.

Лазарице⁴

Припремне фазе лазаричког обреда вршене су у кући „Лазара”, а односе се, пре свега, на учење песама и драмске радње, која је морала бити изведена по већ

⁴ Драгослав Девић, Народна музика, у: Сретен Петровић (ред.), *Језик, култура и цивилизација*, Просвета Ниш – Народни универзитет Сврљиг, Сврљиг, 1992, 429–462; Сања Радиновић, *Стихоро двојласно певање Заплања*, (магистарски рад одбрањен на ФМУ у Београду), Београд, 1992; Петар Костић, „Лазарице у селу Сурлици (прилог разматрању порекла и суштине женских обредних поворки)”, *ГЕМ у Београду*, књ. 46, 1982, 9–40; Мирјана Закић, Реконструкција лазаричког опхода у Србији, *Сунце – старешина словенског народа (Зборник „Конференције у словенском наслеђу)*, ЕЕКЦ „Сфера”, Нови Сад, 2007, 98–103; *Обредне песме зимског полугођа, системи звучних знакова у традицији Југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1/2009, Факултет музичке уметности, Београд, 2009; Јелена Тодоровић, *Лазаричко и краљичко*

утврђеном систему. На Лазареву суботу, девојчице су обилазиле сеоске домове певајући песме посебне намене, са циљем благосиљања домова и укућана, за шта су биле и награђиване. Време њиховог извођења, након пролећне равнодневице на Лазареву суботу, реферира на јачање сунчеве моћи од које зависи вегетација природе. Ова идеја плодности указана је и на персоналном плану преко иницијацијске компоненте, која уводи девојчице у период зрелости. Бела боја њихових костима може се протумачити као „симбол хтонске и лунарне митологије, али и чистоте девојака у иницијацији” (Закић 2007), док венчићи на главама главних актера симболизују буђење вегетације. Број девојчица које су учествовале варира од 4 до 10, а њихов узраст је могао бити од 9 до 15 година, у зависности од улоге коју су имале у обреду. У селу Сурлици (околина Трговишта – јужно Поморавље), учествовале су старије девојчице, које ће ускоро бити спремне за удају (Костић 1982: 11). Учеснице које формирају две певачке групе одликовале су се израженијим гласовним способностима, док је корпу са даровима носила најмлађа међу њима.

Поетска структура стиха је симетрични осмерац (4, 4) или седмерац (4, 3), реализована преко хетерофоног, антифоног извођења две групе певачица. Песме су почињале карактеристичним оквирним стихом *Ој, убаве, мале моме или Ој, Лазаре, Лазаре*, који можемо тумачити и као рефрен на нивоу читавог обредног жанра, са функцијом сигнала преласка из домена профаног у домен сакралног (Закић 2007: 101). Узак тонски низ подразумева кретање у обиму мале терце, са карактером једноставне мелодије и силабичног интерпретирања текста изражене кроз дводелну форму. Овај једноставан музички израз представља својеврсни општи принцип дечијег стваралаштва.

Јеремије⁵

Од свих обредних поворки, *јеремије* су се најдуже задржале, па их и данас можемо наћи у приградским насељима широм Србије. Одржава се 14. маја, а смисао и функција овог обреда јесте профилакса од змија, на шта указује и садржај иницијалног стиха: *Јеремије у поље, беж'ше змије у море*. Акциони план није много измењен у односу на некадашњи: једно за другим, деца обилазе око куће три пута, певајући песме чија је структура стиха седмерац (4, 3). Својеврсну инструменталну пратњу чини ритмичка компонента добијена на импровизованим инструментима, односно најразличитијим предметима о које се удара или који звецкају (кутије напуњене камењем, канте, шерпе, варјаче, шипке и слично). Даривање учесника по завршеном кружењу око куће кључни је аспект данашњих учесника, а био је саставни део овог опхода и у прошлости. Музичка реализација ближа је речитативном, силабичном декламавању текста, чији ритмички пулс одговара дечијим системима, а бука потпомогнута ударачким предметима треба да отера змије од куће.

Важност магијског учинка, који се огледа у свим овим обредима и веровање у снагу управо дечије чистоте, говоре о истакнутој улози коју су имали учесници. Поклањање пажње деци за време припремања опхода и за време његовог

Певање у лесковачком Поречју (дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду), Београд, 2004, Марта Гајић, *Лазаричко певање у централном делу Добрича* (дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду), Београд, 2003.

5 Јелена Мартиновић, *Јеремијске песме у Србији*, семинарски рад, Факултет музичке уметности, Београд, 2000.

одржавања, указује на постојање свести о важности младих учесника и поштовању њихове улоге. Из описаних момената календарског циклуса, видимо да су одређени елементи традиционалне културе били саставни део живота деце, која су својом активном улогом у њима добијала одређени друштвени статус. У овом контексту, деца су имала, пре свега, улогу *носиоца* традиције, чије је даље преношење и чување било обезбеђено све док су постојали услови испољавања оваквог начина живота. Посматрање обредне праксе одвија се искључиво у моменту извођења и унутар заједнице, тако да и „публика”, на неки начин, учествује у перформативу. Иако је улога деце доминантна, посматрачи заокружују обредни систем својим активним деловањем, што се најбоље може видети у облику даривања учесника. Певање обредних песама се не спроводи ван контекста обрета, осим у случају припремних фаза, које су неопходне за правилно извођење читаве процедуре. То, са једне стране, говори и о прихватању одговорности и увођењу равноправности међу све чланове заједнице, без обзира на године. У прилог чињеници да су деца активни носиоци читавог једног система, говори и чињеница да је обред, а самим тим и музички системи унутар њега, увек извођен на исти начин, али и то да је укидањем овог контекста онемогућено постојање свих појединачних елемената. Учествовање у чувању и преношењу ове музичке праксе, која је у тесној вези са самим контекстом, била је ствар друштвене обавезе и свакодневног функционисања, а не питање естетског уживања и избора. Најзад, из свега реченог, намеће се закључак да се активна улога деце, као носиоца одређених облика музичкофолклорне грађе, изједначава са самим контекстом, који условљава постојање и саму форму текста. Другим речима текст, контекст и активна улога деце стоје у истој равни обредног система, као подједнако зависни елементи, чије одвајање значи и губитак ових блика музицирања.



Промена услова друштвених система, развој свести и схватање народне религије, условиле су промене на плану поимања утицаја обредне праксе на живот човека, чиме се овај облик дечијег стваралаштва готово у потпуности изгубио. Самим тим, улога деце у традиционалним облицима културног деловања бива сведена на забаву, са све мањим упливом музичких елемената, као што се може видети на примеру опхода јеремија.

Прве контекстуалне промене уочавају се почетком 20. када се, у циљу очувања традиционалне музике, формирају културно-уметничка друштва, чији принцип је заснован на стилизацији и сценском приказивању народних игара, песама и инструменталне музике. Деловање ових институција везано је за градске средине, као подручје на које је „пресађен” сеоски музички фолклор. Кроз историјску перспективу гледано, појава институционализације, стилизације и

подизање традиционалне музике на ниво уметности, односно издвајање текста као аутономног дела, везује се за процес индустријализације. Нагле демографске промене дешавају се на релацији село – град, када велики број становништва напушта сеоске и настањује градске средине. Ово пресељење значило је промене и у начину живота нове грађанске масе, која, са једне стране, прихватајући нов начин функционисања одбацује све оно што се у ту слику не уклапа (у првом реду мисли се на обредну праксу), док, са друге стране, има потребу да поједине елементе своје традиције задржи. Културно-уметничка друштва јављају се као платформа компромиса између сеоске и градске средине, пружајући неку врсту новог контекста у оквиру кога ће се чувати традиционална музика. Њихов рад интензиван је у другој половини 20. века са експанзијом друштава и кореографа, чија теренска истраживања, у великој мери, доприносе очувању традиционалне баштине. Униформност, као једна од битних карактеристика овог типа удружења, под утицајем је културолошких, али и политичких покретача, чије је основно начело суживот различитих етничких групација под идејом „братства-јединства”. Коло, као вид заједничког деловања у коме су сви чланови једнаки без обзира на верске, политичке, старосне, полне, социјалне и друге разлике, одговара оваквој идеолошкој позадини. Свака градска средина негује најмање по један КУД, именован предузећем у оквиру кога функционише или именом истакнутих политичких личности, а основани су и бројни савези, такмичења, фестивали и смотре као вид њихове презентације.

Иако су услови који су до ових институција довели ишчезли, друштва задржавају свој статус, начин рада, па, чак и назив, чиме се јасно указује на то да разумевање контекста не игра битну улогу у самом перформативу, који се одиграва на сцени. Аутор, извођач, место извођења, па, чак ни костими, не морају бити познати за само извођење и перцепцију, а подизање традиционалне музичкофолклорне грађе на ниво уметничке форме, нарочито је илустративно у раду националног ансамбла „Коло”. Контекст, као што смо видели, није у великој мери везан за сам текст и не утиче на његову перформативност, тако да ћемо овај вид позадине окарактерисати као формалистички.

Иако је рад ових кућа базиран на филтрирању, стилизацији и обликовању за сценско извођење, он, ипак, представља вид очувања материјала прикупљеног на терену. Осим тога, овај простор је још једном пружио шансу за наставак децијег стваралаштва, дајући им улогу *чувара* народне традиције.

Деца се од малих ногу уводе у свет фолклора (најмлађе групе су од пет до седам година старости), преко учења једноставних покрета и песама које прате овај покрет. Рад је организован по групама дефинисаним у односу на узраст, а пробае су углавном два пута недељно по сат времена. Пробе се одржавају под руководством уметничког руководиоца, који уједно и креира кореографије и наступе секције. За млађи узраст предвиђено је учење једноставнијих играчких образаца, чије је порекло, углавном, нека област Шумадије.

Процес учења своди се на опонашање руководиоца и праћење његових вербалних инструкција, а на тај начин креирају се и кореографске замисли. Једина сврха партиципирања деце у овом процесу је сценско извођење у оквиру бројних манифестација. Готово сва такмичења која се организују у земљи и иностранству подразумевају и категорију за децу. Осим што се појављују као играчи, често се издвајају и они који су солисти, било да је реч о вокалној музици или неком инструменту (најчешће фрули). Рад у оркестарским секцијама подразумева предзанање, у виду владања неким инструментом, које се у оквиру КУД-а оријентише

на форме потребне приликом пратње плесу. Из тог разлога, чланови оркестара су углавном деца узраста старија од 12 година, која имају завршену обуку свирања на инструменту, било у оквиру музичке школе или код приватног наставника. Талентованија деца се неретко издвајају и као солисти.

Костимографија је обавезан део сценског приказивања, а народна ношња зависи од географске целине која се приказује. Осим тога, у саставу кореографске замисли могу се наћи и обичаји, чији је смисао обогаћивање програма. Сценски контекст је, управо због најмлађих учесника, постао простор чувања појединих елемената, који немају музичку подлогу, односно представљају облике некадашњих чобанских, забавних игара, попут *клиса*, *јуре*, и слично. Садржај и форма кореографије, као и репертоар игара зависе од узраста, те се тако праве разлике у односу на секције. Рад на детаљима и сложенијим формама, комплексност и трајање сценског приказа усложњава се код ансамбла тинејџера. У раду са старијом децом уводе се и музичкофолклорни елементи других крајева, нарочито југоисточне и североисточне Србије, који важе за комплексније и ефектније за сценско приказивање.

Сам уметнички текст, који је у фокусу оваквог типа приказивања, састављен је од низа игара – сплет – које су поређане према некаквом току (од једноставних ка сложеним, од спорих ка бржим, од статичних ка динамичним просторним решењима и тд.). Инструментална оркестарска пратња доминира у односу на вокалну или инструменталну солистичку.

Иако деца нису свесна своје улоге и односа према традицији, евидентно је да се данас у великој мери приказују као *чувари* традиције и да је њихов број на овом пољу све већи. Готово да нема туристичке презентације, али ни значајног политичког догађаја, који не ангажује децу у ношњи, било као извођаче или као статисте у визуелној слици приказа националног. Захваљујући ангажману најмлађих, поједини елементи традиције настављају да се преносе са генерације на генерацију, који у каснијем добу више не побуђују нарочиту пажњу. Поједине игре, инструментални или вокални комади, па и читаве кореографије добијају епитет дечијих, јер се обрађују управо у овом узрасту.

Међутим, основна разлика у односу на претходно описан контекст у коме деца имају активну улогу као носиоци традиционалне музике, у случају формалистичког контекста њихова улога се у великој мери пасивизује. Иако велико, њихово учешће условљено је спољним факторима почев од самог почетка, када одлуку о томе да ће се бавити традиционалном музиком не доносе они сами, већ њихови родитељи. Треба напоменути и то да је ова одлука најмање потакнута односом према традиционалној музици, већ према социјализацији детета и могућности путовања и сценског приказивања, што је срж кореографисаног фолклора. Учешће у традиционалним облицима музичког изражавања није, дакле, иманентно свакодневном животу детета, већ представља хоби и то мањег дела популације. Деца, такође, не доносе одлуку ни о томе које ће елементе фолклорне традиције учити и презентовати, већ то у њихово име ради уметнички руководица. Они само спроводе ове одлуке у складу са сопственим могућностима и талентом. Пасивна улога деце ограничава постојање музичкофолклорне грађе само у оквиру датог контекста – ван пробе или наступа текст не функционише. Такође, битни аспекти традиције – варирање и природна селекција – не зависе од самих актера, већ од спољашњих фактора који детерминишу овај процес унапред. Редослед понављања фраза, темпо, распоред играча у колу, костимографија и сви други елементи нису избор оних који учествују у перформативу, већ су ствар договора уметничког руководиоца, корепетитора и свих оних који раде

на припреми материјала за сценско приказивање. Иако у овом случају имамо збир унапред припремљених правила, које чине неку врсту конвенције, карактер улоге коју имају деца говоре у прилог чињеници да познавање ових контекстуалних околности нису значајне за сам текст, јер ових околности учесници комуникационог процеса углавном нису свесни, односно само дело припремљено је према формалним правилима уметничког текста. Из тог разлога овај контекст посматрамо као формалистички, а улогу коју деца имају у процесу чувања традиције карактеришемо као пасивну.

Још једна значајна контекстуална промена десила се 1995. године, када је традиционална музика формално укључена у образовни систем у музичкој школи „Мокрањец“ у Београду. Касније је етномузиколошки одсек формиран и у другим музичким школама (у Краљеву, Сомбору, Смедереву, Суботици и Крагујевцу), а од ове године промењен је назив у „одсек за традиционалну музику“. Овој одлуци претходили су бројни педагошки напори да се традиционално наслеђе пренесе школској омладини широм Србије, преко публиковања мелографске грађе од стране композитора.⁶ Садржај ове грађе представља прераду народних младија хармонизованих за глас и клавир, виолину, хор итд. са циљем популаризације народне музике. На потребу укључивања традиционалне музике у оквиру школског система указивао је касније Миодраг Васиљевић, који је и предавао музички фолклор на ФМУ у Београду. Циљ његових записа са Космета био је да „пружи етнографски материјал ученицима музичких школа за успешно савлађивање фолклорне интонације; да пружи материјал нашим студентима високих школа који се баве музичком фолклористиком као главним предметом; да наше композиторе упозна с народним музичким благом...“ (Васиљевић 1950: 8). Тенденција да се у школски систем укључи народна игра провејава кроз читав опус Данице и Љубице Јанковић: „То интересовање, као што је познато, потиче не само из тежње да се наше народне игре проучавају са етнографске, психолошке, кореографске и музичке тачке гледишта, него и из жеље да се уче и примењују у разним приликама нашег школског, друштвеног и уметничког живота“ (Јанковић 1937: 5). Традиционална музика је спорадично део музичког образовања у основним школама (упор. Ћирић, Стојановић 2006), са минималним утицајем на свест о њеном настанку и наставку. Тек званичним укључивањем у образовни систем остварени су услови за промену контекстуалних околности, чиме је преношење, чување, а самим тим и даља судбина традиционалне музике дефинисана планом и програмом, односно националном стратегијом.

Главни предмет је *српско традиционално певање/свирање*, у оквиру кога се на практичан начин овладава различитим техникама, примерима, жанровима и стилима певања и свирања на различитим инструментима – фрула, двојнице, окарина, кавал, гајде, гусле, тамбура (Службени гласник 2009). Предвиђено време трајања основне музичке школе је четири године, а поред главног предмета обавезно је похађање солфеђа, теорије и упоредног клавира (уколико је главни предмет *традиционално певање*), док свирачи на традиционалним инструментима имају као обавезан предмет и *групо свирање*. Наведена

⁶ Алојз Калауз, *Србски напеви. Збирка песама за фортепијано* (Клеопатри Карађорђевићевој), издано у Бечу, св. I 1850. и св. II 1855. године; Корнелије Станковић, *Србске народне песме удешене за певање и клавир* (Српкињама), Беч, 1859; *Српске народне песме сакупио и у ноше за певање и клавир написао* (М. Обреновићу) књ. I Беч 1862; (Балабину) књ. II Беч, 1863; Владимир Ђорђевић, *Народна певанка*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1926; *Збирка одабраних песама у један, два, три и четири гласа за школску омладину*, Пето издање, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1927; *Српске игре за виолину*, Београд, 1933.

литература, као и материјал који се користи у настави ових предмета, подразумева етномузиколошке записе и снимке са терена. Вештина извођења у оквиру традиционалне музике не сме бити заснована на обрадама и стилизацији, већ на репродукцији аутентичних традиционалних мелодија. Иако теоријска предавања нису предвиђена, наставнику се сугерише да деци говори о значају и улози традиционалне музике у патријархалној заједници.

У оквиру предвиђеног фонда из предмета *традиционално певање*, који на годишњем нивоу износи укупно 70 часова, ученици овладавају основним техничким аспектима певања: дисање, импостација гласа, вежбе распевавања итд. Осим тога, након завршеног првог циклуса подразумева се да су ђаци савладали 12 примера од чега осам једногласних, два бордунска и два примера „на бас”, чиме се у великој мери обухвата стилски фонд вокалне музике. Репертоар може да се односи како на обредне, тако и на песме опште намене, обухватајући простор читаве Србије. Други циклус уводи и старије двогласно певање, које због своје специфичности, као и комплексности захтева знатно више напора, те је тако и захтев на крају године пет једногласних примера, три старијег стила и четири новијег стила певања.⁷ Облик рада на настави је индивидуалан, али се предлаже спајање више певача у групе, како би вишегласни примери били адекватно обрађени.

На предмету *традиционално свирање*, предвиђен фонд часова је, такође, 70 на годишњем нивоу, у оквиру којег ученици овладавају техником свирања на различитим инструментима. Број предложених инструмената обухвата све дувачке и жичане инструменте са простора Србије, чиме је знатно отежан рад у настави. Пракса је показала да овакав предлог знатно превазилази могућности детета, наставног кадра, литературе и самих инструмената, те се настава усмерава на један инструмент са могућношћу похађања још неког, уколико је дете талентовано, мотивисано и у могућности да приушти још један инструмент. Осим технике свирања, начина добијања тона, тонског низа, апликатуре, орнамената и артикулације, обавезан минимум програма је десет традиционалних мелодија на крају сваког циклуса. Рабацијске и путничке мелодије импровизационог карактера уводе се у трећем циклусу, када је предвиђено да ученик влада свим аспектима традиционалне музике: орнаментима, различитим метро-ритмичким системима, динамиком, итд. Поред главног предмета, инструменталистима традиционалне музике на нивоу трећег и четвртог разреда основне музичке школе, додаје се и предмет *жрујно свирање*, у оквиру кога је предвиђено спајање инструмената онако како су спајани и у традиционалном контексту, без обраде и стилизације.

У средњој школи, на одсеку за традиционалну музику укључени су и предмети *народна игра*, *етномузикологија*, *етнологија*, и *народни ансамбли*, чиме је едукација деце усмерена и на теоријаска знања и разумевање принципа функционисања из области традиционалне културе. Самим тим, овај облик педагогије битно се разликује од поменутог имитирања старијих у контексту „природног” окружења ове врсте музике. Фонд часова из главног предмета *традиционално певање/свирање*, повећан је на 105 часова на годишњем нивоу. Репертоарски опсег не разликује се у великој мери у односу програм основне школе, са том разликом да је предвиђено стилско усмеравање извођача. Предметом *народна игра* заокружен је систем практичне наставе из области традиционалних облика културе. Основни облик рада на овом предмету је практичне природе, а предвиђено је савладавање великог броја плесних образаца, који на тај начин имају

7 У моменту писања рада у процесу је промена система школовања традиционалног певања са две на четири године, али план и програм још увек није урађен.

обезбеђен пут и опстанак, без обзира на њихово нестајање у народу. Теоријско утемељење практичног знања наставља се на нивоу студија етномузикологије, при чему је практична настава од другостепеног значаја.

У оквиру образовног система сценски наступ је обавезна активност у виду интерних, јавних часова и концерата. Концепција самих наступа условљена је планом и програмом, одлуком наставника, али и одабиром самих учесника и њиховим залагањем, чиме се овај контекст у неку руку поново приближава тексту. Треба нагласити и то да су концерти углавном допуњени прорпатним материјалом у виду штампаног програма или најављивањем, које ближе одређује извођење и приближава га публици. Број наступа на коме се појављују деца са овог одсека у великој мери превазилази све остале облике концертирања, чему у великој мери треба захвалити организаторима бројних дешавања који ангажују музичке школе ради употпуњавања програма.

Утицај образовног система на очување и преношење традиционалне музике видљив је у великој популарности фолклорног наслеђа у последње две деценије, нарочито међу младима, како у Србији, тако и у дијаспори. Постепено се увећава број музичких школа у којима се отвара овај одсек, а све је већи и број музичких састава који негују „етно” звук, а чији су чланови управо некадашњи полазници овог одсека. Комерцијализација и потреба да се архаичан звук пренесе на светску сцену резултирају и новим неотрадиционалним облицима сврстаних под капу *World Music* жанра, а звук традиционалне музике залази и у домен популарне, али и класичне музике.

За разлику од претходног аспекта, у образовном систему не може учествовати било ко, већ квалификовани наставни кадар, али и одређени број деце. Практично знање, лишено стилизације и субјективно одређене селекције, у великој мери утемељено је и теоријски, што овај контекст чини значајнијим за живот саме традиционалне музике, која постоји независно од сцене, као део свакодневног живота и професионалне оријентације детета. Самим тим, овај контекст чини велики број детерминанти, који у већој мери одређују сам текст, што га чини конвенционалним. Кроз образовни систем не само да се обезбеђује чување фолклорних узорака, већ се и улога деце као *носиоца*, поново активира. Иако је контекст испољавања ових узорака другачији, лазаричке, додолске, краљичке и друге мелодије, још једном су поверене деци на чување. Осим тога, концертна активност, која у музичким школама представља један од обавезних задатака, обезбеђује преношење и ширење акумулираног знања.

Од типа контекста у коме се традиционална музика испољава (флуидни, формалистички и конвенционалан), зависи и карактер улоге коју деца имају у процесу чувања и преношења знања. Повезаност контекста са текстом, односно степен условљености текста контекстом, одређује и ниво активности коју деца имају. Флуидни контекст, који одговара најприроднијем окружењу испољавања, подразумева и најјачи степен активности деце (али и најмањи уметнички дојам), дајући им улогу носиоца народне традиције. Насупрот томе, формалистички контекст у први план ставља само дело са најмањим утицајем који деца имају на њега, што нужно доводи до пасивизације учесника, који су препознати као чувари народне традиције. Конвенционалан контекст образовног система прави неку врсту компромиса ова два, при чему је улога деце нешто активнија од формалистичког. У зависности од активног или пасивног партиципирања, деци се додељује улога носиоца односно „чувара” традиције, премда ова два аспекта не искључују нужно један други, већ је један од њих присутнији у зависности од контекстуалних околности.

Закључак

Контекст „природног” појављивања традиционалне музике готово да више и не постоји, тако да њена судбина зависи од рада институција и националне стратегије на овом пољу. Дијахронијско посматрање учешћа деце на пољу традиционалне културе указује на чињеницу да је њихова улога од кључног значаја за очување ових облика, који, без обзира на контекст појављивања, успевају да одоле бројним изазовима модерног друштва. Сходно томе, чини се да је активна улога деце као носиоца, у оквиру конвенционалног контекста, од кључног значаја за даљи развој традиционалне музике, јер управо едукацијом младих преко школског система можемо указати на значај који има културно наслеђе. Морамо напоменути и то да је овај систем рада још увек неразвијен и да ће његови резултати бити видљиви са једне веће временске дистанце. Унапређивање плана и програма, израда уџбеника, дигитализација аудио и видео материјала, усавршавање инструмената и њихова стандардизација у односу на теоријске оквире, допринеће квалитетнијом едукацијом деце, која је суштинска у процесу разумевања, преношења и чувања традиције.

Литература

- Austin 1962: J. L. Austin, *How do things with words*, Oxford: University Press.
- Васиљевић 1950: М. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор I, народне мелодије које се певају на Косметићу*, Београд: Просвета издавачко предузеће Србије.
- Vasić, Golemović 1989: D. Golemović, O. Vasić, *Muzička tradicija Azbukovice*, Ljubovija: Samoupravna interesna zajednica kulture i fizičke kulture opštine Ljubovija,
- Vasić, Golemović 1994: D. Golemović, O. Vasić, *Takovo u igri i pesmi*, Gornji Milanovac: Tipoplastika.
- Dijk 2008: T. A. Van Dijk, *Discourse and Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Гајић 2003: М. Гајић, *Лазаричко певање у централном делу Добрича*, дипломски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду.
- Девих 1992, Д. Девих, Народна музика, у: Сретен Петровић (ред.), *Језик, култура и цивилизација*, Сврљиг: Просвета Ниш – Народни универзитет Сврљиг, 429–462.
- Derida 1984: Ž. Derida, Potpis, događaj, kontekst, *Delo*, XXX, 6, Beograd.
- Duchamp 1984: M. Duchamp, Apropos „ready-mades”, iz Gavrić, Z. (ed.), *Marcel Duchamp – Izbor tekstova*, Beograd: Muzej Savremene umetnosti.
- Ђорђевић 1907: Т. Ђорђевић, *Srpske narodne igre*, Beograd: SEZb IX, Beograd: Srpska kraljevska akademija, 1–87.
- Ђорђевић 1926: В. Ђорђевић, *Народна певанка*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Ђорђевић 1927: В. Ђорђевић, *Збирка одабраних песама у један, два, три и четири гласа за школску омладину*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, пето издање.
- Ђорђевић 1933: В. Ђорђевић, *Српске игре за виолину*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
- Закић 2007: М. Закић, Реконструкција лазаричког опхода у Србији, *Сунце – старешина словенског народа*, Зборник Конференције у словенском наслеђу, Нови Сад: ЕЕКЦ „Сфера”, 98–103.

- Закић 2009: М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа, системи звучних знакова у традицији Југоисточне Србије*, Етномузиколошке студије – дисертације, св. 1/2009, Београд: Факултет музичке уметности.
- Јанковић 1937: Д. Јанковић, Љ. Јанковић, *Народне игре II књижа*, Београд: Просвета.
- Јанковић 1939: Д. Јанковић, Љ. Јанковић, *Народне игре III књижа*, Београд: Просвета.
- Калауз, Алојз, *Србски најевеи. Збирка песама за фортепијано* (Клеопатри Карађорђевићевој), издано у Бечу, св. I 1850. и св. II 1855. године
- Костић 1982: Петар Костић, Лазарице у селу Сурлици (прилог разматрању порекла и суштине женских обредних поворки), *ГЕМ у Београду*, књ. 46, 9–40.
- Мартинковић 2000: Ј. Маринковић, *Јеремијске песме у Србији*, семинарски рад, Београд: Факултет музичке уметности.
- Радиновић 1992: С. Радиновић, *Старо двојгласно певање Заплања* (магистарски рад одбрањен на ФМУ у Београду), Београд.
- Службени гласник РС број 72/09.
- Станковић 1859: К. Станковић, *Србске народне песме удешене за певање и клавир (Српкињама)*, Беч – друго издање;
- Станковић 1862: *Српске народне песме сакупио и у нотне за певање и клавир написао* (М. Обреновићу) књ. I Беч; (Балабину) књ. II Беч, 1863.
- Станковић 2013: М. Станковић, *Појам контекста и његов значај у српској уметности краја 20. и почетком 21. века*, Докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету 2013. године, Београд.
- Schleusener 1980: J. Schleusener, Convention and the Context of Reading, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, 669–680.
- Тодоровић 2004: Ј. Тодоровић, *Лазаричко и краљичко певање у лесковачком Поречју*, дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду, Београд.
- Ђирић, Стојановић 2006: Н. Ђирић и Г. Стојановић, *Музичка култура за 5. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

THE ROLE OF CHILDREN IN THE CONSERVATION OF MUSIC-FOLKLORE TRADITION IN SERBIA IN THE PROCESS OF RECONTEXTUALIZATION

Summary

Traditional practice, which presentation is the most developed at the age of maturity, begins to be adopted during the period of youth. However, the children's age is not just the time of learning, training and imitation, but also the period of active participation in certain forms of traditional culture. Diachronic observation of the role of children in the framework of traditional culture points to the existence of two key aspects of youth attitudes towards these forms. Their original role as active bearer of tradition, especially in certain ritual practices, has largely disappeared today. Changing the context of the appearance of traditional forms of culture also caused the emergence of the concept of preservation, with a significant place occupied by children's dance ensembles, in which the role of children is passive. As a special contextual framework, there is also a school education system, where young people are educated through the work of ethnomusicologists, whose role becomes more active. Regardless of the position of the children, their role in preserving the tradition turns out to be irreplaceable and important and the character of their engagement depends on the contextual model that is active in certain circumstances.

Key words: context, recontextualization, active role of children, passive role of children, children as bearers of folk tradition, children as guardians of folk tradition.

Boris B. Miljković