

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ НЕДОУМИЦА У ТУМАЧЕЊИМА ЦРНОГОРСКЕ ПЛЕСНО-МУЗИЧКЕ ПРАКСЕ: ПОКРЕТ И ПЈЕСМА

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF DOUBTS IN THE INTERPRETATION OF MONTENEGRO DANCE AND MUSIC PRACTICE: MOTION AND SONG

Давор СЕДЛАРЕВИЋ • Davor SEDLAREVIĆ

Невладино удружење Центар за изучавање и ревитализацију традиционалних игара и пјесама (ЦИРТИП), Колашин, Црна Гора
Non-Governmental Association Center for the Study and Revitalization of Traditional Dances and songs (CIRTIP), Kolašin, Montenegro
davorsedlarevic@cirtip.me

САЖЕТАК

"Crna Gora je, uostalom, jedan veliki arhiv i muzej starina u etnografskom pogledu, mada, s obzirom na njenu izolovanost s jedne i konzervativnost s druge strane, ništa drugo ne možemo ni očekivati." (Kuba, 1996: 104)

Велики проблем у изучавању и примјени традиционалног плеса у Црној Гори представља неуврштавање црногорских аутохтоних плесова и пјесама у програме средњих и нарочито музичких школа и Музичке академије.¹ Само примјери ауторских издања, углавном напјева, дају помак

ABSTRACT

„After all, Montenegro is a huge archive and museum of antiquities in the ethnographic sense, so, considering its isolation, on the one hand, and conservatism, on the other, nothing else can be expected.“ (Kuba, 1996: 104) One of the main problems in the study and application of traditional dances in Montenegro is that indigenous dances and songs are not included in the programs of secondary schools, especially music schools and the Academy of Music.¹ Only a few examples of author's editions, mainly songs, represent a step forward in this sense,

¹ За програме основних школа и вртића постоје прилози са пјесмама и аудио снимцима прилагођеним урастима, а *зетско коло* је урађено према снимку КУД-а "Мијат Машковић" из Колашина а на захтјев Министарства просвјете. Ипак, ни ти снимци нијесу довољно доброг квалитета и нијесу промовисани на прави начин. • For elementary school and kindergarten programs, there are attachments with age-appropriate songs and audio recordings. The *zetsko kolo* was made according to the video of the KUD "Mijat Mašković" from Kolašin and at the request of the Ministry of Education. However, those recordings are not of good enough quality and are not promoted in the right way.

напријед, а неадекватно третирање музичке пратње плеса (пјесме) од већине плесних група (Културно умјетничких друштава)², медија, па чак и надлежних министарстава ствара проблеме свима који би жељели да се са научне стране баве традиционалним плесом. Произволна и квазинаучна третирања црногорско насљеђе готово систематски удаљавају од онога што је оно суштински било у контексту са ношњом у којој је практиковано (крај XIX и почетак XX в.).³ Сценске адаптације које се приказују као „традиционалне“, најмање су „традиција“ већ је ријеч углавном о „кичастим“ прерадама.⁴ Увјерења о црногорским плесовима руше се као „кула од карата“ што је последица вишедеценијских заблуда и лаичких тумачења. То је реакција на дискриминацију: а) аутохтоне музичке пратње плесу и б) метроритмичког односа покрета и музике која га прати. Црногорске архаичне плесове никада у забиљеженој прошлости није пратила инструментална или вокално-инструментална музика.

for the reason that the inadequate treatment of the musical accompaniment of the dances (songs) by most dance groups (Cultural and Artistic associations)², the media, and even the competent ministries, creates problems for all those who would like to scientifically deal with traditional dance. Arbitrary and quasi-scientific treatments of Montenegrin musical and dance heritage almost systematically distance it from what it essentially meant in the past in the context of the costume in which it was practiced (end of the 19th and beginning of the 20th century).³ Stage adaptations that are presented as "traditional" are almost not "tradition" in the true sense of the word, but mostly "kitschy" alterations.⁴ We have a situation where beliefs about Montenegrin dances are collapsing like a "house of cards", which is the result of decades of misconceptions and unprofessional interpretations. The aforementioned also represents a reaction to the discrimination of: a) autochthonous musical accompaniment to the dance and b) the metrorhythmic relationship between the motion and the music that accompanies it. In the recorded past, Montenegrin archaic dances were never accompanied by instrumental or vocal-instrumental music.

² У даљем тексту КУД-ова. • Cultural and Artistic Association, hereinafter referred to as KUD.

³ Под овим се не оспоравају савремене прераде и обраде које задовољавају минимум естетских и етичких критеријума, али се оне све више у медијима представљају као „старо насљеђе“. • This does not dispute the contemporary adaptations of dances and songs that meet the minimum aesthetic and ethical criteria; however, the problem is that they are increasingly presented in the media as "old heritage".

⁴ Музичко и плесно насљеђе се прилагођава ограниченим могућностима ансамбала, те се до те мјере поједностављује да то поприма облике бизарности. • The musical and dance heritage is adapted to the limited possibilities of the ensembles, and is simplified to such an extent that it takes the forms of the bizarre.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ

плес; пјесма; музичка пратња; неодумице; кораци;

KEY WORDS

dance; song; musical accompaniment; doubts; steps;

ПОЧЕТАК ПЛЕСАЊА

Да би се неко групно плесање уопште започело – обично је потребно да постоји импулс, знак или сигнал за почетак. Тај звук (пјесма, свирка, узвик) или гест (покрет главом, очима, руком и сл.) иницијатор је и препознатљив групи која плеше. Да ли неко најави коло или се оно препозна по почетним тактовима музике, зависи од региона. У већинском дијелу Црне Горе (углавном православне вјероисповијести), црногорске плесове пратила је само пјесма или ритам корака.⁵ Пјесма је често била неусклађена са ритмом и тактом обрасца корака. Ти напјеви који су, између осталих плесова, пратили и најпопуларнији национални плес *по црногорски*⁶ употребљавани су, а често и смишљани, у самом трену плесања у складу са карактером плесача и датим околностима. Стога зачуђује појава да свака верзија или варијанта плеса *по црногорски* у сценској примјени у већини фолклорних ансамбала као и у значајном раду др Владимира Шоћа (Šoć, 1987) има „своју“ пјесму која је прати. Постављају се једноставна питања:

START OF DANCING

In order for some group dancing to start - there usually needs to be an impulse, a sign or a signal to start. That sound (song, music, exclamation) or gesture (motion with the head, eyes, hand, etc.) is the initiator for the beginning of the dance and recognizable to the dancing group. It depends on the region if someone announces the dance or if the players recognize it by the opening beats of the music. In the majority of Montenegro (mainly Orthodox), Montenegrin dances were accompanied only by songs or rhythm of steps.⁵ The song was often inconsistent with the rhythm and beat of the step pattern. Those chants that, among other dances, accompanied the most popular national dance *po crnogorski*⁶ were used, and often invented, at the very moment of dancing, in accordance with the character of the dancer and given circumstances. Therefore, it is a surprising phenomenon that each version or variant of the *po crnogorski* stage dance performed by folklore ensembles, as well as in the important work of PhD Vladimir Šoć (Šoć, 1987), has "its own" song that accompanies it. Simple questions could be asked:

⁵ Крај XIX и почетак XX вијека. • End of 19th and beginning of 20th century.

⁶ *Играње по црногорски, црногорско, скоке, подвоје, пролета, скакање* – што су све различити називи једног истог плеса, у овом случају паровног без физичког контакта партнера сем на самом крају плеса у смислу руковања или пољупца. • *Igranje po crnogorski, crnogorsko, skoke, podvoje, proleta, skakanje* – which are all different names of the same dance, in this case bouncing in pair without physical contact of the dancers, except at the very end of the dance when they shake hands or kiss.

1. Како пар који плеше зна коју ће пјесму пјевачи који га прате започети?
2. Како пјевачи знају коју ће варијанту пар извести?
3. На који знак започињу плес и пјесма у истом моменту?

Једино што може овако детаљно да одреди и усклади поменути (синхронизовани) начин плеса и пјесме јесу: а) сценско прилагођавање, б) увјежбаност парова и пјевача из истог краја, в) „измишљање традиције“. Како немамо навода који би потврдили опцију под б) и она није реално пронађена ни на једном теренском истраживању већ је избор партнера углавном произвољан или случајан, стиче се утисак да је временом дошло до прожимања „паралелних традиција“⁷ и такозваног „измишљања традиције“.⁸ Дефинитивно је утврђено да су старији обрасци корака плеса *по црногорски* били тачније одређени и извођени су „нијемо“, дакле без свирке и пјесме већ само уз ритам корака (Јанковић, 1934: 133, 134). Временом тај плес почиње да прати пјесма, обично јуначког – епског карактера којој главна функција није пратња кинетичког сегмента плеса и није везана за само дешавање у плесној формацији

1. How does a dancing pair know what song the back-up singers will start?
2. How do back-up singers know which variation the dance pair will perform?
3. At what sign do the dance and the song start at the same time?

The only things that can determine and harmonize (synchronize) the aforementioned way of dancing and singing in such detail are: a) stage adaptation, b) training of dance pairs and singers from the same region, c) "inventing tradition". Given that we have no evidence to confirm the option under b) and it was not actually found in any field research, but the choice of dancing partners is mostly arbitrary or random, one gets the impression that over time there was a permeation of "parallel traditions"⁷ and the so-called "inventing of tradition".⁸ It has been definitively established that the older *po crnogorski* dance step patterns were more precisely defined and were performed "silently", that is, without music and song, but only with the rhythm of the steps (Јанковић, 1934: 133, 134). Over time, the dance becomes accompanied by a song, usually of a heroic-epic character, the main function of which is not to accompany the kinetic segment of the dance and is not related to the event itself in the dance formation

⁷ Синтагма Антони Шеја (Shay, 1999) паралелна традиција / parallel tradition преузета је из докторске дисертације Весне Бајић (2016: 5) и овдје се односи на истовремено постојање сценског или кореографисаног плеса и оног у свакодневној пракси ван сцене (град, село). • The term "parallel tradition" by Anthony Shay (Shay, 1999) was taken from the doctoral dissertation of Vesna Bajić (2016: 5) and here it refers to the simultaneous existence of stage or choreographed dance and dance in everyday practice off stage (in the city, village).

⁸ Више о термину „измишљање традиције“ погледати у: • See more about the term "Invention of Tradition" in: Hobsbom & Rejndžer (2011).

(Иванишевић, 1900: 535, Вујовић, 1933: 36). Из тога долази до неподударана обрасца корака и пјесме која се чује током плеса. Једна од хипотеза коју постављам на основу теренских истраживања јесте да је у једном историјски неутврђеном трену, али вјероватно између два свјетска рата или на Двору краља Николе, почело са пјевањем бржих напјева који би се покушали ускладити са обрасцем корака, али то није довело до коначног ритмичко-метричког усклађивања плеса (кинетики) и музике уз плес (пјесма).⁹ Међутим, на игранкама ван сцене (забаве „у народу“, вернакуларне праксе) и даље током плесања у формацији круга са паром плесача у средини остали плесачи у колу пјевају различите напјеве који се не могу подвести искључиво као пратња одређеном обрасцу корака већ су произвољни, често „отегнути“ и, иако им је функција пратња плесу, то ипак није у потпуном смислу пратња као у неким другим плесовима. (нпр. у плесовима *маглица*, *Вукић*, *Стамбол* итд.) Дешавале су се и паузе у пјевању које су последица смишљања пјесама, али плес не би престајао и у тој „тишини“ и то није представљало сметњу плесачима.

(Иванишевић, 1900: 535, Вујовић, 1933: 36). This leads to a mismatch between the pattern of dance steps and the song heard during the dance. One of the hypotheses that can be put forward on the basis of field research is that, at a historically undetermined moment, but probably between the two world wars or at the Court of King Nikola, the singing of faster tunes began with the aim of harmonizing it with the pattern of dance steps, but this was not led to the final rhythmic-metric harmonization of dance (kinetics) and music with dance (song).⁹ However, at off-stage dances (folk parties, vernacular practices) and further during dancing in a circle formation with a pair of dancers in its middle, the other dancers in the circle sing different tunes that cannot be accompanied solely as an accompaniment to a specific step pattern, but are more arbitrary, often "lengthened" and, although their function is to accompany the dance, it is still like in some other dances. (for example, in the dances *maglica*, *Vukić*, *Stambol*, etc.). There were also pauses in the singing that were a consequence of the momentary inventing of songs, but the dancing would not stop even in that "silence" and this did not disturb the dancers. Dr. Šoć emphasizes that the *po crnogorski* dance with singing is

⁹ Према информатору из села Крња Јела (општина Колашин) такво брже пјевање називали су „на прескоке“ јер су покушавали да ускладе ритам плеса и пјесме. Међутим, на практичном примјеру та усклађеност се конкретно не види. Плесачи и даље не синхронизују до краја плесни и музички метрички образац, осим понекад у смислу темпа и скокова у ритму нпр. четвртина. • According to an informant from the village of Krnja Jela (Kolašin municipality), the villagers called such faster singing „na preskoke“ („on jumps“) because they were trying to harmonize the rhythm of the dance and the song. However, in a practical example, this compliance is not specifically observed. Dancers still do not completely synchronize the dance and music metrical pattern, except sometimes in terms of tempo and rhythmic jumps for example quarter notes.

Др Шоћ наглашава да је плес *по црногорски* уз пјевање „новијер датума“ (Šoć, 1987: 53) али одмах отвара нову недоумицу тврдњом да „takvih poskočica ima više varijanti i one se igraju u zavisnosti od teksta pjesme.“ (Šoć, 1987: 53)¹⁰ Наиме, поставља се поново сасвим логично питање како плесачи знају које су то текстуалне варијанте и како тако брзо ускладе образац корака са њима ако ни једно ни друго не знају који је плес у питању – јер га нико није најавио?!

ПАРАЛЕЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ?

Паралелне традиције нијесу, како би се дало очекивати, довеле до значајне метроритмичке еволуције плеса у вернакуларној заједници, док је код сценске примјене у ансамблима која почиње након Другог свјетског рата дошло до поједностављивања које је беспотребно упростило плесно наслеђе. Тај отпор архаичним елементима директна је последица комунизма у бившој Југославији и прихваћеног правца такозване, колоквијално назване, „руске балетске школе“ која је тежила да „оплемени“ плесове и музику забиљежене на теренским истраживању јер су сматрани неатрактивним и заосталим (што је теза коју брани и данашња доминирајућа струја руководиоца плесних ансамбала у Црној Гори).¹¹

of a "newer date" (Šoć, 1987: 53) but immediately opens a new doubt by asserting that "there are several variants of such bouncing and they are played depending on the text of the song." (Šoć, 1987: 53)¹⁰ Therefore, the logical question arises again: how do the dancers know which are the current text variants and how do they so quickly match the step pattern with them if neither of them knows which dance it is - because no one has announced it?!

PARALLEL TRADITIONS?

Parallel traditions did not, contrary to expectations, lead to a significant metrorhythmic evolution of dance in the vernacular community, and in their stage application in Montenegrin dance ensembles that began after the Second World War, there was a presence of simplification that needlessly impoverished the Montenegrin dance heritage. This resistance to archaic elements is a direct consequence of communism in the former Yugoslavia and the accepted trend of the so-called, or colloquially called, "Russian ballet school" which tended to "ennoble" dances and music recorded during field research for the reason that they were considered unattractive and backward (this is the thesis which today's dominant stream of managers of dance ensembles in Montenegro defends).¹²

¹⁰ Он уводи термин *поскочица* као плесни, иако је *поскочица* према мојим истраживањима и на примјер Велимиру Вујовићу (Вујовић, 1933: 26) пјесма која прати игру у скоковима, тј. *по црногорски*. • Šoć introduces the term "poskočica" (bounce) as a dance term, although according to my research and according to the research of Velimir Vujović (Vujović, 1933: 26), bounce is a song that follows the dance in jumps, i.e. *po crnogorski dance*.

¹¹ Више о самом историјском развоју кореографисаних плесова на простору бивше Југославије (фолклора) и критичким освртима на сценске обраде погледати у:
40

Црна Гора је по угледу на остале чланице Југославије формирала свој Државни ансамбл 1951. године, али се он расформирао већ 1954. године због инцидента које је ансамбл претходно направио током турнеје у Француској.¹² Чак и тада су руководиоци ансамбла увидјели да им недостаје „аутентичног“ црногорског репертоара па су започета теренска истраживања (Мартиновић, 2006: 178–179). Вокално инструментална аранжирана пратња црногорским плесовима почела је свој живот на сцени након Другог свјетског рата и тиме додатно осиромашила црногорско наслеђе. До тада, како је већ речено, пратња плесовима била је само пјесма (*a cappella*) или ритам корака (године 1935. информатор Раде Даниловић из Мораче (Колашин) даје интервју за Милман Пери колекцију и на питање шта је музичка пратња плесу одговара: „Имали смо тако је ли, показивања, тим смо ми свирали коло. Нама су инструменти били само језик, руке, ноге...“ (Danilovic, 1935)

Распадом Југославије и обнављањем државне независности Црне Горе дошло је до потпуног дисбаланса у репертоарском смислу црногорских ансамбала јер је практично 70 година извођен једноличан програм гдје су најатрактивнијим сматране корео-

In 1951, Montenegro, following the example of the other republics of the former Yugoslavia, formed its State Ensemble, but it was disbanded in 1954 due to an incident made by the ensemble on its previous tour in France.¹³ Even then, the ensemble leaders realized that they lacked an "authentic" Montenegrin repertoire, so field research was started (Мартиновић, 2006: 178–179). After the Second World War, the arranged vocal-instrumental accompaniment of Montenegrin dances was started, which further impoverished the Montenegrin dance heritage. Until then, as already mentioned, the accompaniment to dances was only a song (*a cappella*) or the rhythm of the steps (In 1935, the resource person Rade Danilović from tribe Morača (Kolašin) gave an interview for the Milman Perry collection and when asked what the musical accompaniment to the dance was, he answered: "We had our indicators, that's how we played the *kolo*. For us, during the dance, the instruments were only our tongue, hands, and feet..." (Danilovic, 1935)

Following the disintegration of Yugoslavia and the restoration of the state independence of Montenegro, there was a state of complete imbalance in terms of the repertoire of Montenegrin ensembles, because practically for 70 years a uniform program was performed where

„Традиционалне народне игре у савременој пракси и кореографисаном фолклору“ (Рогановић, 2018) • See more about the historical development of choreographed dances in the area of the former Yugoslavia (folklore) and critical reviews of stage performances in: “Traditional folk dances in contemporary practice and choreographed folklore” (Рогановић, 2018)

¹² Сматра се да су отуђили вриједни есцајг током вечере на неком од пријема. • It is believed that members of the ensemble stole valuable cutlery during dinner at one of the receptions.

графије из некадашњих југословенских република Македоније и Србије. Није било истраживања, издата је практично само једна књига крајње дискутабилних података (Šoć, 1987) којом се руководило доста кореографа не доводећи у питање њену релевантност и разлог те плесне филозофије. Иако је потребно поштовати рад др Шоћа, врло је вјероватно да он није имао превише теренског искуства и да је једноставно кореографска рјешења некадашњег државног ансамбла чији су му бивши играчи били сарадници или информатори прихватио као вернакуларна и тиме трасирао пут лаицизму и значајном опонирању каснијих научних истраживања и критикама такозваних „изворних“ ансамбала.¹³ Тиме аутохтони плес због своје архаичности постаје „непожељно насљеђе“ и не уклапа се у слику „савременог и модерног Црногорца“.¹⁴

choreographies from the former Yugoslav republics of Macedonia and Serbia were considered the most attractive. There was no research in the field of dance, practically only one book of highly debatable data was published (Šoć, 1987) which was guided by many choreographers without questioning its relevance and the reason for that dance philosophy. Although it is necessary to respect the work of Šoć, it is very likely that he did not have too much field experience and that he simply accepted the choreographic solutions of the former state ensemble, whose former players were his collaborators or informants, as vernacular and thus paved the way for laicism and significant opposition to later scientific research and criticism of the so-called "native" ensembles.¹³ Thus, due to its archaic nature, the autochthonous dance becomes an "undesirable heritage" and does not fit into the picture of a "contemporary and modern Montenegrin".¹⁴

¹³ Под „изворним“ ансамблима овдје се мисли на оне ансамбле који стилем плеса и пјесме остају најдоследнији аутохтоним извођењима добијеним од информатора. • The term "native" ensembles refers here to those ensembles whose style of dance and song remain the most consistent with the autochthonous performances obtained from the resource persons.

¹⁴ То сам осјетио и на свом примјеру јер су у политичко-лаичким круговима који су доносили важне одлуке резултати мојих истраживања као и кореографије оцијењени као „недовољно национално црногорски“ и често сам био мета политичких прогона и цензуре. Временом се ситуација промијенила па су плесови које сам већином прикупио на терену са члановима КУД-а „Мијат Машковић“ проглашени за Нематеријално културно добро у Црној Гори. • I personally experienced this because in the political and non-professional circles that made important decisions, the results of my research and choreography were assessed as "not sufficiently nationally Montenegrin" and I was often the target of political persecution and censorship. Over time, the situation changed, so the dances that I mostly collected on the field with the members of the KUD "Mijat Mašković" were declared an Intangible Cultural Heritage in Montenegro.

ОДНОС ПЈЕСМА – ИГРА

„У досадашњем истраживању врло ријетко сам наилазио на примјер да пар плеше у ритму и такту напјева. Оно што је занимљиво је да се, ако се поклапања корака и пратње дешавају, онда иду у том смјеру да прате четвртине у такту пјесме – а врста такта су најчешће 2/4, 5/4 и 3/4. То је највише случај код млађих играча/ица.“ (Седларевић, 2014: 103)

Примјер паровног плеса *по црногорски* који се данас највише изводи у кружном кретању је варијанта са два скока са укрштањем десне ноге преко лијеве и два скока са ноге на ногу „кроз простор“. Супротно томе – варијанту плесања у 3/4 такту који биљежи др Шоћ и тврди да је настала између два свјетска рата *Ђевојко, ђевојко златна јабуко* (Џоћ, 1987: 66) нигдје нијесам пронашао на терену и њега чак и професионални плесачи тешко усклађују са пјесмом, трудећи се да што висоије скоче и тиме употпуне метрику, што довољно говори о неоправданом „измишљању традиције“. Жаргонски, аматерски плесачи у КУД-овима ово називају „ДИФ-овско“ плесање, алудирајући тиме на то да су га осмислили студенти физичког васпитања и да наликује спортском такмичењу, а не плесу. Поново и за плес *Младо момче* (такође по мом мишљењу варијанта плеса *по црногорски*, а не посебан плес) наводи се да је настала у истом периоду. (Џоћ, 1987: 63-65.)

Нова недоумица настаје када погледамо описе др Шоћа о томе

SONG-DANCE RELATIONSHIP

„In my research so far, I have very rarely come across an example of a couple dancing to the rhythm and tempo of the song. What is interesting is that, if there is matching of steps and accompaniment, then the dance couples go in that direction to follow the fourths of the time of the song - and the time signature is usually 2/4, 5/4 and 3/4. This is mostly the case with younger dancers.“ (Седларевић, 2014: 103)

An example of the *po crnogorski* pair dance in a circular movement that is most often performed today is a variant with two jumps with the right leg crossing over the left and two jumps "through space" from leg to leg. Contrary to that - the variant of dancing in 3/4 time recorded by Šoć and claimed to have originated between the two world wars - *Đevojko, đevojko, zlatna jabuko* (Šoć, 1987: 66), I could not find anywhere in the field. In addition, even professional dancers find it difficult to harmonize this variant of the dance with the song, trying to jump as high as possible and thus complete the metric, which speaks clearly enough about the unjustified "inventing of tradition". Jargonically, amateur dancers in KUDs call this "DIF" (State Institute of Physical Education in the former Yugoslavia) dancing, alluding to the fact that it was designed by students of physical education and that it resembles a sports competition, not a dance. Also, the *Mlado momče* dance (which, in my opinion, is a variant of the *po crnogorski* dance, not a separate dance) is said to have been created in the same period. (Šoć, 1987: 63-65.)

A new doubt arises when we look at Šoć's descriptions of how the dancers

како плесачи изводе *зетско коло* у ком нема подударања играчког и музичког обрасца: "Poskočica i pjesma u kolu nijesu ritmične (ne poklapaju se jedinice muzičke pratnje i igre)." (Šoć, 1987: 32-36) И за ово бих дао такође прилично једноставно објашњење – то је старији начин плеса на који је временом народ придодео пјесму без оптерећења о усклађености са скоковима. Како се очигледно није уклапало у сценска кореографска рјешења и „естетику“ само је „одстрањено“ као грешка – иако није била у питању грешка! Ипак, нејасно је како играчи у кругу око пара, који притом и пјевају, плешу „изван ритма“ своје пјесме, а пар у колу плеше у „ритму“!? Да ли је то назнака *биритмичности* црногорског плесача – јер он друге плесове попут *труса*, *Стамбола*, *маглице*, плеше у савршеном складу са ритмом и метриком?¹⁵

До вернакуларног покушаја синхронизације корака и пјесме која их прати долазимо управо код Велимира Вујовића (Вујовић, 1933: 40) кога др Шоћ цитира у опису *зетског кола* у седам тактова (Šoć, 1987: 35) и покушава да вербални Вујовићев приказ појасни, притом правећи превид (могуће и штампарски) у опису седмог такта: „prva četvrtina – korak desnom nogom nazad ulijevo, druga četvrtina – izbačaj desne noge ispred lijeve.“ (Šoć, 1987: 36) што је физички практично неизводљиво (напро-

perform the *zetsko kolo*, in which there is no matching of the dance and musical patterns: "The bounce and the song in the kolo are not rhythmic (the units of the musical accompaniment and the dance do not match)." (Šoć, 1987: 32-36) I would also give a fairly simple explanation for this statement - it is an older type of dancing to which over time the people added a song without worrying about its synchronisation with the jumps. As it obviously did not fit into the stage choreographic solutions and "aesthetics", it was only "removed" as a mistake - although it was not a mistake at all! However, it is unclear how the dancers in the circle around the couple, who are also singing, dance "out of rhythm" of their song, and the couple in the circle dances to the "rhythm"!? Is this an indication of the *bi-rhythmic nature* of the Montenegrin dancer – because he/she dances other dances such as *trusa*, *Stambol*, *maglica*, in perfect synchronization with rhythm and metric?¹⁵

A vernacular attempt to synchronize the steps of the dance and the song that accompanies them can be found precisely in the work of Velimir Vujović (Vujović, 1933: 40), which Šoć cites in the description of the *zetsko kolo* in seven measures (Šoć, 1987: 35) and tries to clarify Vujović's explanation, while making an oversight (possibly a typographical one) in the description of the seventh measure: „first quarter - step with the right foot back to the left, second quarter - throw the right foot in front of the left.“ (Šoć, 1987: 36) which is

¹⁵ О поимању ритма и теоретским разматрањима погледати више у: „Психолошка разматрања о ритму у музици и плесу“ (Рогановић, 2015) • See more about the concept of rhythm and theoretic considerations in: “Psychological considerations on rhythm in music and dance” (Рогановић, 2015)

тив, мора се направити корак лијевом ногом да би се десна избацила испред ње што је касније исправљено у кинетограму који такође даје Шоћ. (Šoć, 1987: 39). Овакав примјер усклађивања обрасца корака и пјесме пронашао сам и код своје информаторке (рођене 1924. г.) из Горње Мораче (Колашин) која се, након што је једном одиграла *црмничко коло*¹⁶ у складу са пјесмом, вратила на старији тротактни образац корака који је устаљенији и није у складу са врстом такта пјесме. Ту се сада јавља још једна врло важна недоумица: ако дјевојке, према др Шоћу, дословно понављају текст који отпјевају мушкарци, онда је могуће играти седмотактни образац. Међутим, ни у кореографијама др Шоћа, као ни у казивању Рада Даниловића из 1935. (Danilović, 1935) дјевојке дословно не понављају оно што прво пјевају мушкарци, већ то чине понављајући половину текста:

М: Коло, коло, хватајмо се, коло, коло, хватајмо се!

*Ж: Хватајмо се, коло, коло, хватајмо се!*¹⁷

Ако се тако изводи, онда се на мушком дијелу пјесме игра седмотактни образац, а на женском дијелу тротактни образац – и све се метрички подудара као у демонстрацији моје информаторке која је плесала управо као да жене понављају мушки стих од половине!?

physically practically impossible (on the contrary, one must take a step with the left foot in order to throw the right foot in front of it, which was later corrected in the kinetogram also provided by Šoć). (Šoć, 1987: 39) I discovered this example of harmonizing the step pattern and the song from my resource person (born in 1924) from tribe Gornja Morača (Kolašin) who, after dancing the *crmničko kolo*¹⁷ once in accordance with the song, returned to the older three-measure step pattern which more established and not in line with the time signature of the song. There is now another very important doubt: if the girls, according to Šoć, literally repeat the text sung by the men, then it is possible to dance a seven-measure pattern. However, neither in Šoć's choreographies, nor in Rade Danilović's narration from 1935 (Danilović, 1935), the girls do not repeat literally what the men sing first, but repeat half of the text:

M: Kolo, kolo, let's hold hands / kolo, kolo, let's hold hands!

*F: Let's hold hands, kolo, kolo / let's hold hands!*¹⁷

If it is performed like this, then a seven-measure pattern is danced on the male part of the song, and a three-measure pattern on the female part – and everything matches metrically as in the demonstration of my resource person (woman) who danced exactly as if the women were repeating the male verse of half of the song!?

¹⁶ Извела га у благим скоковима на мелодију *зетског кола*, или данашње црногорске химне. • The resource person performed a dance in gentle jumps to the tune of *zetsko kolo*, i.e. today's state hymn of Montenegro.

¹⁷ Једна од верзија текста. • One of the text versions.

Вујовић такође наводи да дјевојке понављају текст пјевања које прво излажу мушкарци, али не наглашава да је то од половине стиха, нити даје такав музички запис. Потом, у опису обрасца корака *зетског кола* остаје крајње недоречен: „Сви играчи под ритмом песме праве два корака десно, један лево; два десно, два лево и опет два десно, а један лево. Тако се то понавља. Женске играју на исти начин као и мушкарци.“ (Вујовић, 1933: 40) У овом опису јавља се следећа недоумица: Ако саберемо број корака и претворимо га у тактове плесања добијамо десет тактова што би значило да је последњи дио цитата „и опет два десно, а један лево“ или сувишан или су дјевојке понављале пјесму од половине мушког стиха и сви плесачи у колу усклађивали корак са тим па га враћали у тротактни образац, а Вујовић напрасно прекинуо даљи опис подразумијевајући да се плес наставља у складу са ритмом пјесме. Овдје изражавам приличну скептичност у могућности да се у Црној Гори било који образац играо у тринаест тактова (ако плесачице понављају стих од половине то је још три такта) јер то једноставно није у складу са једноставним обрасцима какви су били у пракси, али свакако требало би даље размотрити ту могућност. Др Шоћ није у кинетограм унио додатна три такта које наводи Вујовић.

Од изузетног значаја је Вујовићево препознавање промјене у метроритмичком односу пјесме и корака гдје он биљежи старије и новије начине пјесме у колу: *иза гласа* – отегнуто пјевање при чему се прст

Vujović also states that the girls repeat the text of the song that the men present first, but he does not emphasize that they sing from half the verse, nor does he provide such a musical notation. Furthermore, Vujović remains extremely vague in the description of the step pattern of the *zetsko kolo*: „All dancers take two steps to the right, one to the left to the rhythm of the song; two to the right, two to the left and again two to the right, and one to the left. And it repeats like that. Women dance in the same way as men“ (Vujović, 1933: 40) The following doubt arises in this description: If we add up the number of steps and turn it into dance beats, we get ten beats, which would mean that the last part of the quote "and again two to the right, and one to the left" is either redundant or the girls repeated the song from half of the male verse, and all the dancers in the *kolo* were harmonizing their step with it and returning it to the three-measure pattern. Vujović suddenly interrupted the further description, implying that the dance continues in accordance with the rhythm of the song. Here I have to express my considerable skepticism about the possibility that any pattern was danced in thirteen measures in Montenegro (if female dancers repeat a half verse, that's another three measures) because it is simply not in accordance with the simple patterns as they were in practice, but this possibility should definitely be further considered. Šoć did not enter the additional three measures that Vujović mentions in the kinetogram.

Vujović's recognition of the change in the metrorhythmic relationship between the song and the steps, where he notes the older and newer ways of performing the song in the *kolo*, is of exceptional importance: *behind the voice (iza glasa)* – lengthened singing

држи у уху¹⁸ (Вујовић, 1933: 36) и брже, новије, у осмерцу, које тежи синхронизацији са ритмом корака. (Вујовић, 1933: 40)

Чак 33 године прије Вујовића Јован Иванишевић (1900) описује *играње по црногорски* „Уз ову игру се пјевају само јуначке пјесме и то двојица пјевају два стиха једне пјесме, а она друга двојица понављају двапут задњи стих, што су прва већ отпјевала. Без тог пјевања ова се игра не игра, јер је уз такво пјевање у власт играње играчима, те, кад престану пјевачи пјевати, свршава се и игра. Овакво напрезно пјевање управо је музика играња у ору. Пјевачи на пр. овако пјевају: Прва двојица у један глас: „Вино пију до три по-о-бра-а-а-т-и-и-и-и-м-а-а-а... У Ровине у То-о-ма-а-а-но-о-о-ви-и-хи-хи-хи-хи-и-не-е-е-е...“ час спуштају, а час дижу глас, а на оно и, гдје је акценат, ту ударе гласом и спуште.“. (Иванишевић, 1900: 535) Иако се мора узети у обзир прилично романтичарски опис Иванишевића, свакако је да се уз овакав начин пјевања није могло плесати у метроритмичком складу.

На крају, не смије се запоставити чињеница о веома богатим активностима на музичкој едукацији на Двору црногорског краља Николе које су могле условити и потребу за синхронизовањем покрета и ритма музике услед тадашњих, али и данашњих, важећих музичких

with the finger held in the ear¹⁸ (Вујовић, 1933: 36) and faster, more recently singing, in eight syllables („osmerac“), which tends to synchronize with the rhythm of the steps. (Вујовић, 1933: 40)

As much as 33 years before Vujović, Jovan Ivanišević (1900) describes the *Po crnogorski* dance: „With this dance, only heroic songs are sung, and two people sing two verses of one song and the other two repeat the last verse twice, which the first two have already sung. Without this singing, this dance is not performed, because with such singing, the dancers enjoy dancing, and when the singers stop singing, the dance ends. This kind of strained singing is exactly the music of dancing in *oro* (The same dance as *po crnogorski*: explained by D. Sedlarević). Singers sing like this, for example: The first two in unison „Vino piju do tri po-o-bra-a-a-t-i-i-i-m-a-a-a... U Rovine u To-o-ma-a-a-no-o-o-vi-i-hi-hi-hi-hi-i-ne-e-e-e...“

(“Three brothers drink wine in Rovine and Tomanovine”), sometimes they lower and sometimes raise their voice, and on the “i”, where there is an accent, they hit their voice and lower it“. (Иванишевић, 1900: 535) Although we have to take into account the rather romantic description given by Ivanišević, it is certain that with this type of singing it was not possible to dance in metrorhythmic synchronization. Finally, we must not neglect the fact about the very rich activities in music education at the Court of the Montenegrin King Nikola, which could have caused the need for synchronizing the motion and rhythm of the music due to the valid musical “rules” of the time, as well

¹⁸ Самим тим не може бити у ритму корака. • Therefore, the singing cannot be in the rhythm of the steps.

„правила“. На примјер: принц Мирко Петровић у литератури важи за *првог црногорског композитора*. (Ivanović, онлајн), а више о музичком животу на Двору може се пронаћи, између осталих, код Ивана С. Вукчевића. (Vukčević, 2010)

ЭПИЛОГ

У Црној Гори данас (2023), према подацима доступним на интернету и страницама водећих ансамбала у Црној Гори, само два ансамбла изводе плесове по угледу на стил забиљежен од информатора, притом не пјевајући у фалшу. Три ансамбла покушавају да на репертоар уврсте и плесове по узору на аутохтоне, али је ниво пјевања врло лош, док се кинетички и даље углавном руководе „балетским техникама“, играјући претежно „на прстима“. Остали ансамбли редом играју уз плејбек гдје је наснимљена и оркестарска пратња и гласови при чему је оркестар састављен од „нетрадиционалних“ инструментата, често и електричних, пјесме су хармонски банализоване и убрзане, тако да све, нажалост добија конотацију кичастиг „фејклора“.

Циљ овог рада није традиционализација и спутавање савремених третирања плеса и музике, већ указивање на врло једноставан детаљ који се превиђа: аутохтоно црногорско пјевање и плесање управо своје богатство и „атрактивност“ требало би да црпи из архаичности, што аутоматски имплицира и то да је такав вид умјетничког сценског израза и најтежи. Црногорски плес никада у својој историји није био на нижим

as today. For example: Prince Mirko Petrović is considered *the first Montenegrin composer* in literature. (Ivanović, online), and more about musical life at the Dvor can be found, among others, in the work of Ivan S. Vukčević. (Vukčević, 2010)

EPILOGUE

According to data available on the Internet and on the websites of leading domestic ensembles, in Montenegro today (2023) there are only two ensembles that perform dances based on the style recorded by the informants, without singing in dissonance. Three dance-singing ensembles are trying to include dances modelled on autochthonous ones in their repertoire, but the level of their singing is very poor, while kinetically they are still mostly guided by "ballet techniques", playing mostly "on their toes". All other ensembles dance to music playback where the orchestral accompaniment and voices are recorded, while the orchestra is made up of "non-traditional" instruments, often electric, the songs are harmonically banalized and sped up, so that everything, unfortunately, acquires the connotation of kitschy "fakelore".

The aim of this work is not to traditionalize and hinder contemporary treatments of dance and music, but rather to point out a very simple detail that is often overlooked: autochthonous Montenegrin singing and dancing should derive its richness and "attractiveness" from its archaic nature, which automatically implies that such a form of artistic stage expression is the most difficult. Montenegrin dance has never in its history been at a lower artistic and

умјетничким и естетским гранама управо због квазинаучног третмана, банализације и девастације веома комплексне плесно-музичке грађе. Тежина његове интерпретације очигледно је превише захтјевна за хобистички приступ ансамбала и потребна је много већа вјежба. Промјена односа почиње промјеном свијести и прихватањем истине: црногорски плесови, ма како били рурални и архаични, не представљају срамоту, већ је то њихова предност и неоткривен потенцијал.

Финишираћемо са повратком на Лудвика Кубу и његов, вјероватно романтичарски, али изгледа и визионарски став: „[...] *Baš zato ne treba odbacivati ovaj melos, već naprotiv, cijeniti. Možda će mu jednom pripasti sasvim druga uloga: umjesto da mi njega objasnimo, on će osvijetliti naše nepotpuno znanje.*” (Kuba, 1996: 103–104)

aesthetic level precisely because of the quasi-scientific treatment, banalization and devastation of this very complex dance-music structure. The difficulty level of Montenegrin dance interpretation is obviously too demanding for the ensemble's hobbyist approach and in this sense much more practice is needed. A change in attitude begins with a change in consciousness and acceptance of the truth: Montenegrin dances, no matter how rural and archaic, are not something to be ashamed of. On the contrary, these characteristics are their advantages and undiscovered potentials.

We will end this paper by returning to Ludvik Kuba and his, probably romantic, but apparently also visionary attitude: „[...] This is precisely why this melos should not be rejected, but on the contrary, should be appreciated. Perhaps one day it will have a completely different role: instead of us explaining it, it will illuminate our incomplete knowledge.” (Kuba, 1996: 103–104.)

ЛИТЕРАТУРА • REFERENCES

- Бајић, В. (2016). *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Докторска дисертација, Београд, Србија: Факултет музичке уметности
- Вујовић, В. (1933). *Црногорско оро у Црмници*. Београд, Србија: Штампарија „Привредник“
- Иванишевић, Ј. (1900). Оро (Црногорска народна игра). *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини*, 533–541. Сарајево, Босна и Херцеговина: Земаљска штампарија
- Јанковић, Д. и Љ. (1934). *Народне игре I књига*. Београд, Србија: Ауторско издање, Штампарија Д. Грегорића.
- Мартинковић, Д. (2006). *Пјевачка друштва Црне Горе са посебним освртом на КУД „Његош“ Цетиње*. (ЦАНУ, Посебна издања, књ. 48. Одјелјење друштвених наука књ. 13), Подгорица, Црна Гора: ЦАНУ.
- Рогановић, Г. (2015). Психолошка разматрања о ритму у музици и плесу. *Зборник радова ВШССОВ 1*. (година X број 1), 61–77. Кикинда, Србија: ВШССОВ

- Рогановић, Г. (2018). Традиционалне народне игре у савременој пракси и кореографском фолклору. *Зборник радова Статуси перспективе аматеризма у култури Војводине*. (ур. Кавежди и Ђурић), 45–64. Нови Сад: Завод за културу Војводине.
- Седларевић, Д. (2014). *Да ли знамо шта играмо? (истраживања и проблеми у примјени црногорских игара)*. Специјалистички рад, Кикинда, Србија: ВШССОВ.
- Hobsbom, E. & Rejndžer, T. (2011). *Izmišljanje tradicije*. Beograd, Srbija: Biblioteka XX vek.
- Kuba, L. (1996). *U Crnoj Gori (putevi preduzeti sa namjerom sakupljanja narodnih pjesama 1890-1891)*. Podgorica, Crna Gora: CID
- Shay, A. (1999). Parallel traditions: state folk dance ensembles and folk dance in „The Field“. *Dance research journal* 31(1). University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance, 29–56.
- Šoć, V. (1987). *Starocrnogorske narodne igre*. Zagreb, Hrvatska: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Danilovic, R. (1935). PN 6783 *Danilovic Rade, Mirkov Pricanje*. Kolasin. June 25, 1935. Parry Collection. Milman Parry Collection of Oral Literature. Harvard University – Center for Hellenic Studies.
Retrieved from <https://curiosity.lib.harvard.edu/milman-parry-collection-of-oral-literature/catalog/30-PN6783>
Audio URL <https://mps.lib.harvard.edu/sds/audio/462474740>
- Ivanović, V. (2023, May 11) *Žene i muzika u Crnoj Gori*.
Retrieved from https://www.montenegrina.net/pages/pages1/muzika/zene_i_muzika_u_crnoj_gori_vesna_ivanovic.html
- Vukčević. S. I. (2010) *Muzički život Cetinja druge polovine XIX vijeka*.
Retrieved from <https://www.maticacrnogorska.me/files/44/06%20ivan%20s.%20vukcevic.pdf>