

ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ НЕФОРМАЛНЕ ЕДУКАЦИЈЕ У ПРАКСИ КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКИХ ДРУШТАВА У СРБИЈИ

BASIC CHARACTERISTICS OF INFORMAL EDUCATION IN THE PRACTICE OF CULTURAL-ARTISTIC ASSOCIATIONS IN SERBIA

Светлана ПЕШИЋ • Svetlana PEŠIĆ

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија
Academy of Arts, University of Novi Sad, Serbia
svetlanadjacanin@gmail.com

САЖЕТАК

Културно-уметничка друштва у Србији су правни субјекти у оквиру којих се практикују традиционални плесови у својеврсном кореографисаном облику. Ова удружења представљају важан чинилац у процесу стварања услова за очување традиционалних плесова као елемената нематеријалног културног наслеђа. Недоволна истраженост процеса неформалне едукације у културно-уметничким друштвима директно доприноси остајању ове праксе на маргинама јавног интересовања. Из наведеног разлога, неопходно је расветлити основне методе учења традиционалних плесова у датом неформалном контексту, са циљем идентификовања и дефинисања начина за јачање капацитета ове праксе у области очувања нематеријалног културног наслеђа, као и у васпитно-образовном систему у будућности. Рад доноси анализу актуелне праксе

ABSTRACT

Cultural-artistic associations in Serbia are legal entities within which traditional dances are practiced in choreographed form. These associations represent an important factor in the process of creating circumstances for the preservation of traditional dances as an element of intangible cultural heritage. Insufficient research into the process of informal education in cultural-artistic associations directly contributes to this practice remaining on the margins of public interest. Given the considerations above, it is necessary to elucidate the basic methods of learning traditional dances in the given informal context, to identify and define ways to strengthen the capacity of this practice in the area of intangible cultural heritage preservation, as well as in the educational system in the future. This paper provides an analysis of the current practice of

неформалне едукације плесача у културно-уметничким друштвима, са посебним фокусом на њеним парадигматским текстуалним и контекстуалним карактеристикама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ

традиционални плесови; трансмисија; нематеријално културно наслеђе; културно-уметничка друштва; методе; ситуирано учење;

УВОД

Културно-уметничка друштва представљају заједнице непрофесионалних плесача у оквиру којих се практикује презентациона форма традиционалног плеса (Nahachewsky 1995) у виду сценског извођења кореографија традиционалног плеса. Иако културно-уметничка друштва настају још средином XX века под утицајем социјалистичких власти (Бајић-Стојиљковић, 2016: 84), до друге деценије XXI века ова удружења нису била предмет обимнијих научних истраживања (Бајић-Стојиљковић, 2016; Njaradi, 2018; Лонић, 2018). У оквиру постојеће литературе уочава се да је недовољно пажње посвећено едукацији плесача и уметничких руководилаца у оквиру културно-уметничких друштава. Сходно наведеном, уочава се потреба да се сагледају досадашњи начина преношења знања у КУД-овима на основу којих ће се утврдити које су перспективе даљег учења традиционалних плесова у будућности. У КУД-овима у Србији, плесачи су најчешће подељени према узрасту на млађе (нижи разреди основне школе) и старије дечје групе (старији разреди основне школе),

informal education of dancers in cultural-artistic associations, particularly emphasizing its paradigmatic textual and contextual characteristics.

KEY WORDS

traditional dances; transmission; intangible cultural heritage; cultural-artistic associations; methods; situated learning;

INTRODUCTION

Cultural-artistic associations (Serbian: kulturno-umetnička društva, KUDs) represent communities of non-professional dancers within which the presentation form of traditional dance is practiced (Nahachewsky 1995) in the form of a stage performance of traditional dance choreographies. Although cultural-artistic associations were established in the middle of the 20th century under the influence of socialist authorities (Бајић-Стојиљковић, 2016: 84), until the second decade of the 21st century these associations were not the subject of extensive scientific research (Бајић-Стојиљковић, 2016; Njaradi, 2018; Лонић, 2018). Within the existing literature, insufficient attention is paid to the education of dancers and dance teachers within cultural-artistic associations. As highlighted earlier, there's a necessity to examine the current teaching approaches in KUDs. From this assessment, we can determine the future potential for learning traditional dances.

In KUDs in Serbia, dancers are most often divided by age into younger (lower elementary school grades) and older children's groups (older elementary school grades), pre-

предизвођачке ансамбле (рани средњошколски узраст) и извођачке ансамбле (старији средњошколески узраст, студенти и старији чланови) који представљају најреперзентативнију инстанцу сваког КУД-а. О едукацији плесача и уметничких руководилица који раде у КУД-овима, а потом и њиховим методама преношења знања у савременим истраживањима није посвећена већа научна пажња. Иако у оквиру Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди постоји смер Струковне студије за традиционалне игре,¹ уочава се да, бар са теорисјког аспекта, није забележен већи допринос у развоју нових метода трансмисије знања које би поспешиле првобитно рад са најмлађим дечјим групама, те потом и старијим узрастима. Увођење нових метода и оплемењивање процеса учења значајно би утицало и на квалитет извођења КТП-а, као финалног сценског представљања праксе КУД-ова.

Посебна врста едукације уметничких руководилица вршена је од 1990. године кроз семинаре Центра за проучавање народних игара Србије, који се од 2013. године назива Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС) (Rakočević 2013: 72). У оквиру Центра вршена су теренска истраживања, а забележена грађа је на семинарима презентована уметничким руководиоцима и/или другим полазницима (исто, 2013: 72). Оно што се у погледу едукације која је

performance ensembles (early high school age) and performance ensembles (senior high school age, students and older members) who represent the most representative instance of each KUD. The education of dancers and those involved in dance at KUDs, together with the methods used for imparting knowledge has not received significant scientific attention in modern research. Although within the College of Vocational Studies for Teacher Education in Kikinda there is a Vocational Studies course for traditional dance teachers,¹ it can be seen that, at least from the theoretical aspect, no major contribution was recorded in the development of new methods of knowledge transmission that would improve the initial work with the youngest groups of children. The introduction of new methods and refinement of the learning process would significantly affect the quality of the choreographies of traditional dance performances, as the final stage presentation of the practice of KUDs.

A special type of education of dance teachers has been carried out since 1990 through the seminars of the Center for the Study of Folk Dances of Serbia, which has been called the Center for Research and Preservation of Traditional Dances of Serbia (CIOTIS) since 2013 (Rakočević 2013: 72). Field research was carried out within the Center, and the recorded material was presented at seminars to dance teachers and/or other participants (ibid. 2013: 72). What can be characterized as a shortcoming in terms of the educational materials that

¹ Више о овој погледати на интернет страници: • See more about this on the website: <https://vaspitacka.edu.rs/studijски-program-za-smer-strukovni-vaspitac-za-tradicionalne-igre/>. (Последњи приступ • Last access on 05. 10. 2023)

била заступљена на поменути семинарима може окарактерисати као недостатак, јесте чињеница да се приликом презентовања грађе није улазило у сам процес учења и преношења знања, те је крајњи продукт био усвајање кинетичких образаца традиционалних плесова и мелодија традиционалних песама одређене географске области.² Уметнички руководиоци су стога остајали ускраћени за информације о методама рада помоћу којих би плесачи у њиховим КУД-овима лакше савладали плесове обрађене на семинарима, те су били принуђени да самостално и у складу са својим могућностима, осмишљавају начине трансмисије. Овакав процес учења заснивао се готово искључиво на демонстративној методи под којом се подразумева имитирање покрета. Иако је ова метода општеприхваћена у плесној едукацији (Fügedi 2003: 397, Smith-Autard 2002), уједно се сматра и веома ограничавајућом јер лимитира слободу покрета плесача и онемогућава развој креативности (Sims, Erwin 2012: 132).

were presented at the aforementioned seminars is the fact that, when presenting the materials, the actual process of learning and knowledge transmission was not taken into account, and the final product was the adoption of kinetic patterns of traditional dances and melodies of traditional songs in determined geographical areas.² Dance teachers were, therefore, deprived of information about work methods that would help dancers in their KUDs master the dances covered in the seminars and were forced to independently and in accordance with their capabilities, devise ways of transmission. This learning process was based almost exclusively on the demonstrative method, which indicates imitating movements. Although this method is generally accepted in dance education (Fügedi 2003: 397, Smith-Autard 2002), it is also considered very restrictive because it limits the dancer's freedom of movement and prevents the development of creativity (Sims, Erwin 2012: 132).

² Уколико се узме у обзир чињеница да је такође 1990. године етнокорееологија уведена као посебан предмет на студије Етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду, а потом и 1996. године на Академији уметности у Новом Саду (Ракочевић 2013:70), уочава се да се етнокорееологија као академска научна дисциплина развијала паралелно са развојем Центра, те је фокус др Оливере Васић (која је основала Центар и предавала етнокорееологију на обе поменутне високошколске институције) био заправо утемељење ове научне дисциплине и прикупљање што већег броја плесова са подручја Србије и региона, а не развијање метода трансмисије плесова. • If we take into account the fact that also in 1990, ethnochoreology was introduced as a separate subject in Ethnomusicology studies at the Faculty of Music in Belgrade, and then in 1996 at the Academy of Arts in Novi Sad (Rakočević 2013:70), it can be seen that ethnochoreology as an academic scientific discipline developed in parallel with the development of the Center, and the focus of Dr. Olivera Vasić (who founded the Center and taught ethnochoreology at both mentioned institutions) was actually the foundation of this scientific discipline and the collection of as many dances as possible from Serbia and the region, and not developing methods of dance transmission.

Демонстративна метода као једини вид трансмисије примењивана је и у оквиру семинара који су били осмишљени искључиво за уметичке руководиоце дечјих ансамбала, а које је организовало удружење НС Култус из Новог Сада. Традиционални плесови који су обрађивани на овим семинарима били су класификовани према географској области у којој су забележени, а њихова једноставна кинетичка структура коришћена је као аргумент да су ови плесови примерени дечјем узрасту. Ипак, изузев педагошких радионица које су реализоване са полазницима,³ нико од предавача традиционалних плесова није се бавио детаљније процесом учења и трансмисије знања.

Досадашња истраживања која су обављена за потребе писања мастер рада „Методика учења традиционалних плесова у КУД-има (дечје групе из Панчева, Бачке Паланке и Бачке Тополе)“ дала су детљнији увид у начине трансмисије плесног знања у дечјем узрасту, што је уједно указало и на недостатке и могућности развоја нових метода учења. Кроз истраживања се показало да су поменута демонстративна метода и монолошка метода учења најзаступљеније, те процес учења изгледа овако: уметнички руководилац испред деце изводи кинетички

The demonstrative method, as the only form of transmission, was also applied within the seminars, which were designed exclusively for the dance teachers of children's ensembles (these were organized by the NS Kultus association from Novi Sad). The traditional dances that were covered in these seminars were classified according to the geographical area in which they were recorded, and their simple kinetic structure was used as an argument that these dances were suitable for children's age. However, except for the pedagogical workshops that were held with the participants,³ none of the lecturers of traditional dances dealt in detail with the process of learning and knowledge transmission.

Previous research carried out to write the master's thesis "Methods of learning traditional dances in KUDs (children's groups from Pancevo, Bačka Palanka, and Bačka Topola)" gave a more detailed insight into the ways of transmitting dance knowledge in children's age, which also indicated on the shortcomings and possibilities of developing new learning methods. Research has shown that the mentioned demonstrative method and the monologue method of learning are the most common. The learning process presents like this: the dance teacher performs a kinetic pattern in front of the children, simultaneously counting

³ У оквиру поменутих семинара, педагог Олгица Пушић Угринов је реализовала радионице које су биле посвећене одређеним сегментима педагошког рада са децом на пробама у КУД-овима, нпр. правилима понашања деце у групи. Више о овоме може се пронаћи у пропратном материјалу семинара (Пушић Угринов 2015: 4). • Within the mentioned seminars, pedagogue Olgica Pušić Ugrinov realized workshops that were dedicated to certain segments of pedagogical work with children on rehearsals in KUDs, e.g., the rules of behavior of children in the group. More about this can be found in the accompanying material of the seminar (Pušić Ugrinov 2015: 4).

образац, истовремено бројећи кораке или тактове и говорећи смер кретања. Плес се пре учења дели на фразе или делове, те се сваки од њих засебно обрађује уколико је кинетички образац захтеван. Ако је, према процени руководиоца, плес кинетички једноставан, довољно је извести га одмах у целини, без рашчлањавања структуре (Ђачанин 2017: 42).

Овакво преношење плесног знања иако може бити врло ефикасно, за чланове КУД-ова, нарочито дечјих група, врло је једнолично. Управо ово може бити један од проблема све мањег броја чланова у овим удружењима.⁴ Уколико се КУД-ови посматрају као носиоци праксе нематеријалног културног наслеђа Србије, онда предствљају изузетно важну истанцу у процесу очувања и одржавања НКН (Ракочевић, Ранисављевић, 2019: 30), а стога је и питање њиховог опстајања у савременом контексту једнако битно.

steps or beats while speaking the direction of movement. Before active learning begins, the dance is divided into phrases or parts, and each of them is processed separately if the kinetic pattern is challenging. If, according to the teacher's assessment, a dance is kinetically simple, it is enough to perform it immediately in its entirety, without breaking down the structure into smaller parts (Ђачанин 2017: 42).

Although this kind of transmission of dance knowledge can be very effective, for members of KUDs, especially children's groups, it is very monotonous. This can be one of the problems of the decreasing number of members in these associations.⁴ If KUDs are viewed as carriers of the practice of intangible cultural heritage of Serbia, then they represent an extremely important element in the process of preservation and maintenance of NKN (Ракочевић, Ранисављевић, 2019: 30). Thus, their continued existence in today's context is equally significant.

⁴ Велики број КУД-ова је од 2020. године престао са радом због пандемије корона вируса. Устаљени начини рада у КУД-овима подразумевали су немогућност превазилажења социјалне дистанце, те су се стога чланови најчешће усмеравали на друге хобије у оквиру којих је ова препрека могла бити превазиђена (балет, модеран плес, различите врсте спортова). Ово наравно није једини разлог за престанак рада КУД-ова – посебну отежавајућу околност представља и чињеница да се већина ових удружења финансира из општинског и/или државног буџета, те су новчана средства која добијају за рад често врло оскудна. • Since 2020, a large number of KUDs have stopped working due to the corona virus pandemic. Established ways of working in KUDs implied the impossibility of overcoming social distance, and therefore the members most often focused on other hobbies within which this obstacle could be overcome (ballet, modern dance, various types of sports). This is not the only reason for the termination of the work of KUDs - a special aggravating circumstance is the fact that most of these associations are financed from the municipal and/or state budget, and the funds they receive for their work are often very scarce.

ТЕОРИЈСКИ ОКВИР ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ НЕФОРМАЛНЕ ЕДУКАЦИЈЕ У КУД-ОВИМА

За дефинисање досадашње праксе учења традиционалних плесова у КУД-овима може се користити теорија ситуираног учења, коју су осмислили антрополог Жан Лејв (Jean Lave) и теоретичар едукације Етјен Венгер (Etienne Wenger), у оквиру које се учење посматра као процес који је интегралан и неодвојив од социјалне праксе (Lave & Wenger 1991: 31). Овакав приступ подразумева да се не поставља питање који когнитивни процеси и концептуалне структуре учествују у процесу учења, него се пажња усмерава на социјалне везе које омогућавају стварање одређеног контекста у оквиру кога се учење дешава спонтано (Hanks 1991: 14). Примена ове теорије врло је погодно за разумевање неформалне едукације у КУД-овима, јер плесачи у оквиру ових удружења, нису професионалци (а често се ово односи и на уметничке руководиоце). Стога се уочава да се трансмисија знања не одвија увек намерно путем инструкције, него је врло често у питању спонтано учење, које у великој мери зависи од односа између уметничког руководиоца и деце (Pešić 2022: 275). Ове социјалне везе аутори даље објашњавају кроз процес легитимне периферне партиципације (ЛПП), који пружа оквир за разумевање односа између нових и старијих, искуснијих чланова заједнице који путем „шегртовања“ усмеравају нове чланове ка потпуној партиципацији у социокултурној пракси заједнице (Lave & Wenger 1991: 29). „Шегртовање“ је, према

THEORETICAL FRAMEWORK FOR INFORMAL EDUCATION RESEARCH IN KUDs

To define the current practice of learning traditional dances in KUDs, the theory of situated learning, devised by anthropologist Jean Lave and education theorist Etienne Wenger, can be used. Within this theory learning is seen as a process that is integral and inseparable from social practice (Lave & Wenger 1991: 31). This method suggests that instead of questioning which cognitive processes and conceptual structures are involved in learning, the focus is on the social ties that foster a unique environment where learning happens naturally (Hanks 1991: 14). The application of this theory is ideal for understanding informal education in KUDs, because the dancers within these associations are not professionals (and this often applies to dance teachers as well). Therefore, it can be observed that the transmission of knowledge does not always take place intentionally through instruction, but very often it is spontaneous, which largely depends on the relationship between the dance teacher and the children (Pešić 2022: 275). These social relationships are further explained by the authors through the process of legitimate peripheral participation (LPP), which provides a framework for understanding the relationship between new and older, more experienced community members who, through "apprenticeship", guide new members towards full participation in the community's sociocultural practices (Lave & Wenger 1991: 29). According to the authors, "apprenticeship" is the basic

ауторима, основни модел учења у процесу ЛПП-а и валидна едукативна форма која има своје утемељење у различитим културама (исто, 1991: 31).

Поменути социјални односи између тзв. мајстора (старијих чланова КУД-ова и/или уметничких руководилаца) и шегрта (нових чланова) реализују се у оквиру заједница праксе. Заједнице праксе или *community of practice* Етјен Венгер дефинише као групе људи које деле заједничко интересовање и учествују у процесу колективног учења било каквог људског деловања, а посредством редовне интеракције усавршавају своје знање. Према мишљењу Венгера, не може свака заједница бити заједница праксе, те он одређује три круцијалне карактеристике према којима се ова разлика може препознати и које су уједно конституивни елементи заједнице праксе⁵: област (чланови КУД-ова деле иста интересовања у вези са традиционалним плесом, музиком и костимима), заједница (подразумева преношење знања у оквиру заједница, дакле између чланова) и пракса (плесачи међусобно развијају алате усавршавања свог извођења).⁶ Посматрано кроз призму наведене дефиниције, може се установити да се у оквиру КУД-ова испољавају сва три елемента, што потврђује да ова удружења заиста јесу својеврсне заједнице пракси, те да се стога у оквиру њих одвија ситуирано учење кроз процес ЛПП-а.

model of learning in the LPP process and a valid educational form that has its foundation in different cultures (ibid. 1991: 31).

The mentioned social relations between the so-called masters (senior members of KUDs and/or dance teachers) and apprentices (new members) are realized within the framework of communities of practice. Etienne Wenger defines *communities of practice* as groups of people who share a common interest and participate in the process of collective learning of any human action, and through regular interaction improve their knowledge. According to Wenger, not every community can be a community of practice, and he determines three crucial characteristics according to which this difference can be recognized and which are also constitutive elements of a community of practice⁵: area (members of KUDs share the same interests in connection with traditional dance, music and costumes), community (implies the transfer of knowledge within communities, that is, between members) and practice (dancers mutually develop tools to improve their performance).⁶ Considering the aforementioned definition, it can be established that all three elements are manifested within KUDs, which confirms that these associations are a kind of community of practice and that situated learning takes place within them through the LPP process.

⁵ Информације преузете са интернет странице: • Information taken from the website: <https://www.wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>. (Последњи приступ • Last access on 28. 09. 2023)

⁶ Више о овоме погледати у: • See more about this in: Pešić 2022: 278.

Оваква теоријска поставка не само што дефинише досадашњи начин трансмисије традиционалних плесова у КУД-овима, него истовремено пружа и перспективу у погледу развоја нових метода. Уколико се читав процес учења посматра као социјална пракса, онда је да плесачи често међусобно размењују знања и искуства (како је и објашњено раније у тексту), што даје нову димензију самом процесу учења. Стога се поставља питање: ако извођачи често сами проналазе алате за усавршавање свог извођења, зашто се онда (и да ли се онда) процес учења заснива искључиво на демонстрацији традиционалних плесова и имитирању покрета руководиоца и/или старијих чланова? Уколико се приступи решавању овог проблема, јавља се следеће питање: ако би се у оквиру КУД-ова практиковала индивидуалност и креативност у извођењу традиционалних плесова, како би се онда постизала уједначеност и усаглашеност плесача током сценског извођења КТП?

Једно од могућих решења проналази се у књизи *Уметност плеса у едукацији (The Art of Dance in Education 2002)* познатог истраживача плесне едукације и наставника плеса Жаклине Смит-Аутард (Jacqueline Smith-Autard). Ауторка у поставци свог модела учења плесова критикује два приступа плесној едукацији – едукативни и професионални. Основа ових дијаметралних модела учења лежи у различитим исходима – у оквиру едукативног модела фокус је стављен на сам процес учења кроз који плесачи стичу креативност и слободу, те сами осмишљавају

Such a theoretical setting not only defines the present method of transmitting traditional dances in KUDs, but at the same time provides a perspective regarding the development of new methods. If the entire learning process is viewed as a social practice, then the dancers often exchange knowledge and experiences with each other (as explained earlier in the text), which gives a new dimension to the learning process itself. Therefore, the question arises: if performers often find the tools to improve their performance on their own, then why (and should) the learning process be based solely on demonstrating traditional dances and imitating the movements of teachers and/or senior members? If one contemplates the solution to this problem, the following question arises: if individuality and creativity were practiced within the framework of KUDs in the performance of traditional dances, how would the uniformity and conformity of the dancers be achieved during the stage performance of choreography of traditional dances?

One of the possible solutions is found in the book *The Art of Dance in Education (2002)* by the well-known dance education researcher and dance teacher Jacqueline Smith-Autard. The author criticizes two approaches to dance education - educational and professional - in the setting of her dance learning model. The basis of these wholly dissimilar learning models lies in different outcomes - within the educational model, the focus is on the learning process itself, through which dancers gain creativity and freedom, and design kinetic structures themselves

кинетичке структуре помоћу утврђених принципа, уз наставника који је само усмерава ученике у оваквом процесу (Smith-Autard, 2002: 6).⁷ Насупрот томе, у оквиру тзв. професионалног модела акценат се ставља на извођење плеса, односно на финални продукт – представљање публици, а не на процес учења. Ово подразумева да се учење одвија путем шегртовања, стога је наставник главни у овом приступу (исто 2002: 27). Из наведеног се може закључити да би учење плесова у оквиру КУД-ова одговарало другом, професионалном моделу. Истичући и критикујући обе стране ових

using established principles, with the teacher only guiding the students in this process (Smith – Autard, 2002: 6).⁷ In contrast, in the so-called professional model, the emphasis is placed on the performance of the dance, that is, on the final product - presentation to the audience, and not on the learning process. This implies that learning takes place through apprenticeship, therefore the teacher is in charge in this approach (ibid. 2002: 27). Based on the above, it can be concluded that learning dances within the framework of KUDs would correspond to the second, professional model. Highlighting and

⁷ Зачетник тзв. едукативног плеса био је Рудолф Лабан који је заправо критикујући традиционалне плесне форме као „застареле“ и стога неусклађене са модерним светом, осмислио принципе креирања плеса кроз четири елемента: тежиште тежине тела (weight), простор (space) у коме се развија покрет, време (time) које је потребно да се изведе покрет, проток (flow) односи се на ниво енергије која је уложена у извођење покрета (Laban 1963: 8). Иако је овај приступ и даље актуелан у плесној педагогији (Joyce 1993, Gilbert 2015) главни проблем у његовој примени, према мишљењу Жаклин Смит-Аутард, јесте у томе што се на овај начин уче различите врсте покрета које се комбинују слободно, при чему се акценат ставља на развој експресије, спознаје и креативности појединца (Smith-Autard, 2002: 6). Како оваква „романтичарска“ идеологија не подразумева сценско извођење плесова које су ученици осмислили, ауторка наводи мишљење Дејвида Беста који сматра да се креативност појединца може евалуирати само кроз представљање финалног продукта. То би у овом случају значило да би изостављено сценско извођење плеса било неопходно за крајње признавање ове праксе (Smith-Autard, 2002: 6 према Best 1985). • The founder of the so-called of educational dance was Rudolf Laban, who actually criticized traditional dance forms as "outdated" and therefore incompatible with the modern world, devised the principles of dance creation through four elements: center of gravity of the body's weight, space in which the movement develops, time required to perform a movement, and flow that refers to the level of energy invested in performing the movement (Laban 1963: 8). Although this approach is still current in dance pedagogy (Joyce 1993, Gilbert 2015), the main problem in its application, according to Jacqueline Smith-Autard, is that in this way different types of movements are taught that are combined freely, whereby emphasizes the development of expression, cognition, and creativity of the individual (Smith-Autard 2002: 6). As this "romantic" ideology does not include the stage performance of dances designed by the students, the author cites the opinion of David Best, who believes that the creativity of an individual can only be evaluated through the presentation of the final product. This would mean in this case that the omitted stage performance of the dance would be necessary for the ultimate recognition of this practice (Smith-Autard 2002: 6 according to Best 1985).

приступа, ауторка наводи да би идеалан модел био заправо „средишњи модел“ у оквиру кога би се комбиновале позитивне стране оба претходно описана процеса учења. Такав модел би изгледао овако: подједнако би се обрађала пажња и на процес учења и на коначно извођење плеса; истовремено би се неговала креативност и индивидуалност, али и усаглашеност плесача; субјективност и осећања током извођења комбиновала би се са објективношћу и вештинама; утврђени принципи слободног обликовања плеса, постављени у оквиру едукативног приступа, могли би се искористити заједно са утврђеним плесним техникама професионалног модела; истовремено би се давао одређени степен слободне ученицима у оквиру процеса учења, али би ипак наставник/уметнички руководиоца водио процес (исто 2002: 27).

Све наведено би, према мишљењу ауторке, кроз познавање плесне композиције (разумевање структуре и форме плеса), извођење и учење плеса кроз шегртовање довело до уметничке, естетске и културне едукације (исто 2002: 27), што би значило да се у оквиру овог модела тежи холистичком приступу плесној едукацији.⁸

criticizing both approaches, the author states that the ideal model would be a "midway model" within which the positive sides of both previously described learning processes would be combined. Such a model would look like this: equal attention is paid to both the learning process and the final performance of the dance; at the same time, the creativity and individuality, but also the harmony of the dancers, would be nurtured; subjectivity and feelings during performance would be combined with objectivity and skills; established principles of free dance creation, set within the educational approach, could be used together with established dance techniques of the professional model; at the same time, a certain degree of freedom would be given to the students within the learning process, but still the teacher would lead the process (ibid. 2002: 27).

According to the author, through knowledge of dance composition (understanding the structure and form of dance), performance and learning of dance through apprenticeship would lead to artistic, aesthetic, and cultural education (ibid. 2002: 27), which would mean that this model strives for a holistic approach to dance education.⁸

⁸ Холистички приступ у плесној едукацији обухвата развијање широког спектра вештина и способности: поред учења самог плеса, пажња се обраћа и на плесне технике, кореографске принципе и процесе, соматска искуства, историју плеса, културу и филозофију (Gilbert, 2005). • A holistic approach in dance education includes the development of a wide range of skills and abilities: in addition to learning the dance itself, attention is paid to dance techniques, choreographic principles and processes, somatic experiences, dance history, culture, and philosophy (Gilbert, 2005).

МОГУЋНОСТИ ИМПЛЕМЕНТАЦИЈЕ НОВИХ МЕТОДА ТРАНСМИСИЈЕ ПЛЕСА

Практиковање оваквог модела у КУД-овској пракси у Србији са једне стране би оплеменило досадашње начине трансмисије традиционалних плесова, док би са друге стране омогућило задржавање шегртовања, односно учења путем демонстрације, што се у досадашњим истраживањима показало као валидна и ефикасна метода. Оно на шта би посебно требало обратити пажњу јесте како би се онда процес учења могао употпунити, тако да и плесачи активно учествују у њему, развијају креативност и саморегулацију. Један од могућих начина јесте имплементирање кинетографије у процесу неформалног учења плеса у КУД-овима. Плесна едукација подржана кинетографијом присутна је у оквиру часова етнокорееологије на студијским програмима Етномузикологија на ФМУ у Београду и на Академији уметности у Новом Саду од увођења овог курса. Важно је напоменути и да је др Оливера Васић у оквиру поменутих семинара ЦИОТИС-а организовала и курсеве у оквиру којих су се уметнички руководиоци КУД-ова упознавали са овим системом записивања покрета. Упркос томе, кинетографија до сада није коришћена у циљу побољшања трансмисије плесова у КУД-оваим. Ипак, бројне могућности нотирања плеса у едукативном смислу увидели су мађарски етнокорееолози Јанош Фугеди (János Fügedi) и Петар Леваи (Peter Lévai). Према њиховим истраживањима, нотирање плеса омогућава рашчлањивање структуре плеса, захваљујући чему се сваки покрет изолује, вербализује и савладава, те

POSSIBILITIES OF IMPLEMENTATION OF NEW DANCE TRANSMISSION METHODS

Practicing such a model in KUD's practice in Serbia would, on the one hand, refine the current ways of transmitting traditional dances. On the other hand, it would enable retention of apprenticeship, i.e., learning through demonstration, which has been shown to be a valid and effective method in previous research. What should be paid special attention to is how the learning process could be dignified, so that the dancers also actively participate in it, and develop creativity and self-regulation. One of the possible ways is to implement kinetography in the process of informal dance learning in KUDs. Dance education supported by kinetography has been present in ethnochoreology classes in the Ethnomusicology study programs at the Faculty of Music in Belgrade and at the Academy of Arts in Novi Sad since the introduction of this course. It is also important to note that Dr. Olivera Vasić, within the aforementioned seminars of CIOTIS, also organized courses in which dance teachers of KUDs were introduced to this movement notation system. Despite this, kinetography has not been used so far to improve the transmission of dances in KUDs. Nevertheless, Hungarian ethnochoreologists János Fügedi and Peter Lévai saw numerous possibilities of notating dance in an educational sense. According to their research, notating the dance allows for analyzing the structure of the dance, thanks to which each movement is isolated, verbalized, and mastered, and accordingly, students

сходно томе, ученици лакше и ефикасније усвајају плес (Fügedi 2003, Lévai 2011).

Могућа имплементација кинетографије у учење плеса у КУД-овима свакако се не би заснивала на целовитом нотирању плеса. Један од начина коришћења овог система могао би се направити према узору на Леваијеве вежбе осмишљене баш за дечији узраст, а приказане у књизи *Плес и креативни покрет. Елементи (A tánc és a kreatív mozgás. Alapjai)*. У оквиру ових вежби, а по узору на кинетрографију, подним шаблонима се раздваја лева и десна страна тела, те се обрађују неки од најједноставнијих локомоторних корака: скок са обе ноге на десну ногу, скок са обе ноге на леву ногу, скок са десне ноге на обе ноге, скок са леве ноге на обе ноге, наизменична промена тежине тела итд.

Развијање ових вежби у КУД-овској пракси било је могуће захваљујући мом ангажовању у КУД-у „Вук Караџић“ из Темерина, где активно радим са полазницима школе фолклора, односно, најмлађом дечјом групом. Узраст деце у овој групи креће се од пет до осам година, а поменуте вежбе су се у практичном раду показале као изузетно корисне. Вештине и способности које би деца требало да савладају кроз ове вежбе јесу распознавање леве и десне стране тела, стицање стабилности и равнотеже приликом извођења вежби и савладавање различитих начина преноса тежине тела. Овакво усвајање основних елемената плесова, доводи би до њиховог освешћивања и вербализовања, те и до лакше имплементације тих

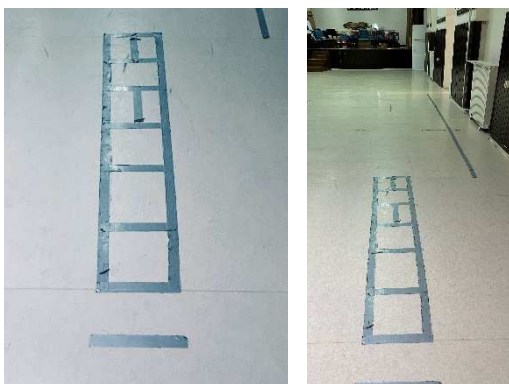
learn the dance more easily and efficiently (Fügedi 2003, Lévai 2011).

The possible implementation of kinetography in dance learning in KUDs would certainly not be based on the complete notation of the dance. One of the ways to use this system could be modeled after Lévai's exercises designed specifically for children's age and shown in the book *Dance and Creative Movement. Elements (A tánc és a creative movement. Alapjai)*. As part of these exercises, modeled on kinetography, the left and right sides of the body are separated with floor patterns, and some of the simplest locomotor steps are worked on: jumping from both legs to the right leg, jumping from both legs to the left leg, jumping from the right leg to both legs, jumping from the left leg to both legs, shifting the body's weight from one leg to the other, etc.

The development of these exercises in the KUD's practice was possible thanks to the author's involvement in the KUD "Vuk Karadžić" from Temerin, where this author actively worked with the students of the folklore school, that is, the youngest children's group. The age of the children in this group ranges from five to eight years, and the mentioned exercises proved to be extremely useful in practical work. The skills and abilities that children should master through these exercises are identifying the left and right side of the body, gaining stability and balance when performing exercises, and mastering various methods of shifting body weight. Such adoption of the basic elements of dances would lead to their awareness and verbalization, and to the easier implementation of those elements into kinetic structures.⁹ To

елемената у кинетичке структуре.⁹ За потребе овог рада издвојићу један од шаблона који се користи у оквиру проба школе фолклора КУД-а „Вук Караџић“ из Темерина. У питању је вежба која се назива „школица“. Шаблон помоћу којег деца уче, а који се налази на поду сале, изгледа овако:

illustrate with an example, let us reproduce one of the templates used in the rehearsals of the folklore dance school of the KUD "Vuk Karadžić" from Temerin. It is an exercise called "hopscotch". The template with which the children learn, which is on the floor of the dancing hall, looks like this:



Примери број 1 и 2: шаблон за извођење вежбе *школица* на поду плесне сале (Пешић, 20. 10. 2023.)

Examples 1 and 2: pattern for performing hopscotch exercise on the dance hall floor (Pešić, 20. 10. 2023.)

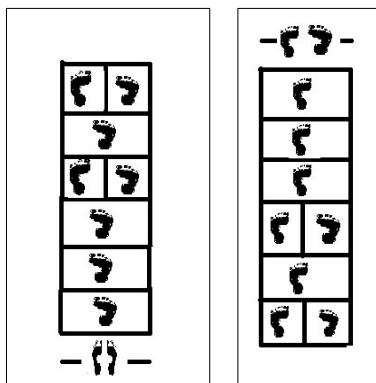
Вежба се изводи на следећи начин: на почетној линији деца стоје са обе ноге на земљи. У прва три поља скачу на десној ноzi, док у четвртог пољу стају на обе ноге, те стога постоји гранична линија која означава која је десна, а која лева страна тела по узору на кинетограме. У пето поље деца опет скачу на десну ногу, док у шестом доскоче на обе ноге након чега се окрећу у скоку за 180

The exercise is performed as follows: at the starting line, children stand with both feet on the ground. In the first three fields, they jump on the right foot, while in the fourth field, they stand on both feet. There is a boundary line that indicates which is the right and which is the left side of the body according to the kinetograms. In the fifth square, the children jump again on the right foot, while in the sixth, they land on both feet, after which they turn around in a 180-

⁹ Ментално и вербално освешћивање покрета доприноси развијању корелације између тела и мозга, што је изузетно битно јер истраживања показују да људски покрети заправо могу бити независни – свесност о извођењу неког покрета је независна од информације о контроли покрета (Fügedi 2003: 395). • Mental and verbal awareness of movement contributes to the development of the correlation between the body and the mind, which is extremely important because research shows that human movements can be independent - the awareness of performing a movement is independent of the information about movement control (Fügedi 2003: 395).

степени, како би се припремили за враћање на почетну позицију. Приликом повратка, у пољима у којима се скакало на десној ноzi, сада долази до промене, те се скаче на левој ноzi. Поред савладавања леве и десне стране тела, деца у оквиру ове вежбе савладавају и следеће локомоторне кораке: скок са обе ноге на десну ногу, скок са десне ноге на десну ногу, скок са десне ноге на обе, скок са обе ноге на обе ноге, скок са обе ноге на леву, скок са леве ноге на леву и скок са леве ноге на обе ноге.

degree jump, in order to prepare for returning to the starting position. On the way back, in the fields where they used to jump on the right leg, there is now a change and a jump on the left leg. In addition to mastering the left and right side of the body, children also master the following locomotor steps in this exercise: jump from both legs to the right leg, jump from the right leg to the right leg, jump from the right leg to both, jump from both legs to both legs, jump from both legs to the left, jump from the left leg to the left and jump from the left to both legs.



Примери број 3 и 4: графички приказ шаблона вежбе са назначеним локомоторним корацима

Images 3 and 4: a graphic representation of the pattern exercises with indicated locomotor steps

Иако на први поглед ови локомоторни кораци изгледају једноставни, кроз практичан рад са децом поменутог узраста показало се да постоји проблем са освешћивањем свих ових елемената, а посебно са равнотежом приликом извођења истих. Из ових разлога, деца су по потреби држана за руку док нису довољно извежбала стабилност. Након савладавања вежбе, посебна пажња је била усмерена и на синхронизовано

While these locomotor steps may appear straightforward initially, hands-on experience with children of the specified age has revealed challenges in understanding all these components, particularly in maintaining balance while executing them. Due to these factors, instructors held by the hand as needed until they had sufficiently practiced stability. After mastering the exercise, special attention was focused on the synchronized performance, in which the children in pairs performed

извођење, у оквиру кога су деца у пару на два шаблона изводила вежбу заједни. Овакав начин извођења посебно је користан због каснијег усклађивања покрета које је потребно за извођење КТП.

ЗАКЉУЧАК

Неопходност истраживања неформалне плесне едукације у КУД-овима је вишеструка. Утврђивањем досадашњих начина трансмисије плесова, стиче се увид у недостатке који се јављају у процесу учења, што доводи до могућности развијања нових метода помоћу којих би уочени недостаци могли да буду превазиђени. Оплемењивање процеса учења свакако би допринело и развоју комплетне личности плесача, а не само развијању његовог соматског искуства. Кроз укључивање креативности и саморегулације, сами плесачи би били активни у процесу учења, што би променило досадашње начине учења које се одвијало кроз процес шегртовања у оквиру којег су плесачи пасивни учесници.

Амбивалентна позиција КУД-ова у савременом друштву веома је проблематична: са једне стране, уметнички руководиоци КУД-ова истичу је њихова пракса маргинализована, те да због овакве идеологије са сваком новом генерацијом имају све мање чланова (нарочито мушких), што доводи до потешкоћа у раду, па чак и до гашења ових удружења; са друге стране, КУД-ови се истичу као важни носиоци праксе нематеријалног културног наслеђа, те је њихов опстанак у том контексту изузетно важан.

the exercise together on two templates (one next to the other). This way of performing is especially useful because of the subsequent coordination of movements that is required to perform a choreography of traditional dances.

CONCLUSION

The necessity of researching informal dance education in KUDs is multifaceted. By determining the current methods of transmission of dances, one gains insight into the deficiencies that occur in the learning process, which leads to the possibility of creating new techniques to address the identified shortcomings. Enhancing the educational journey would undoubtedly foster the holistic growth of the dancer, beyond just their bodily experience. Through the inclusion of creativity and self-regulation, the dancers themselves would be active in the learning process, which would change the previous methods of learning that took place through the apprenticeship process in which the dancers are passive participants.

The ambivalent position of KUDs in contemporary society is highly contentious: on the one hand, the dance teachers of KUDs point out that their practice is marginalized, and that because of this ideology, with each new generation, they have fewer and fewer members (especially men), which leads to difficulties in work, and even until the termination of these associations. On the other hand, KUDs stand out as important bearers of the practice of intangible cultural heritage, and their survival in that context is extremely important.

Изучавањем неформалне едукације у КУД-овима требало би утицати на подизање свести (и јавности уопште, али и самих чланова КУД-ова и уметничких руководилица) о важности даљег преношења традиционалних плесова у њиховом сценском облику, а пракса ових удружења би уједно била померена са маргина научних истраживања. Мењање и/или усавршавање метода трансмисије плесова могло би да утиче и на већу заинтересованост деце за рад КУД-ова. Пример имплементирања елемената кинетографије у плесну едукацију у КУД-овима, само је један од могућих начина за даље развијање метода учења плеса.

Studying informal education in KUDs should influence the raising of awareness (of the public in general, but also the members of KUDs and dance teachers) about the importance of further transmission of traditional dances in their stage form, and the practice of these associations would at the same time be moved from the margins scientific research. Changing and/or improving the methods of dance transmission could also influence children's greater interest in the KUDs practice. The example of implementing elements of kinetography in dance education in KUDs is just one of the possible ways to further develop dance learning methods.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Бајић-Стојиљковић, В. (2016). *Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Докторска дисертација у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности
- Лонић, М. (2018). *Кореографија. Традиционални плес на сцени*. (1 издање). Нови Сад: Матица српска.
- Ракочевећ С. & Ранисављевић, З. (2019). Стручњаци као медијатори између Државе и носиоца пракси нематеријалног културног наслеђа: номинацијски досије „Коло, традиционална народна игра“. *Фолклористика* 4/2, 25–43.
- Đaćanin, S. (2018). Metode učenja tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društvima: studija slučaja dečjih grupa iz Pančeva i Bačke Palanke. *Zbornik radova Akademije umetnosti*, 158–170.
- Fügedi, J. (2003). Movement Cognition and Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 44, no. 3/4, 393–410
- Gilbert, A. G. (2005). Dance education in the 21st century: a global perspective. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 76(5), 26–35.
- Hanks, F. W. (1991). Foreword. *Situated learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 13–24.
- Laban, R. (1963). *Modern Educational Dance* (2nd edition). London: Macdonal & Evans, LTD.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning. Legitimate Peripheral Participation* (1st edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévai, P. (2011). Improving Hungarian Folk Dance Education Methodology: How Labanotation Helps the Teaching and Learning Process. *Proceedings of the Twentysecond Biennial Conference of ICKL*, 321–326.

- Lévai, P. & Pignitzkyné L.I. (2014). *A tánc és kreatív mozgás alapjai* (1st edition). Budapest: Magyar diáksport szövetség.
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, 27(1), 1–15.
- Njaradi, D. (2018). *Knjiga o plesu. Tradicije, teorije i metodi* (1 izdanje). Beograd: Ansambli narodnih igara i pesama Srbije "Kolo".
- Pešić, S. (2022). Problems of dance teaching methods in cultural-artistic societies in Serbia. *Dance and economy. Dance transmission. Proceedingd of the 31st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, 274–281.
- Rakočević, S. (2013). Tracing the discipline: eighty years of ethnochoreology in Serbia. *New Sound* 41, 1/2013, 58–86.
- Sims, M. & Erwin, H. (2012). A Set of Descriptive Case Studies of Four Dance Faculty Members' Pedagogical Practise. *Journal of Dance Education* 12:4, 131–140.
- Smith-Autard J. (2002). *The Art of Dance in Education* (2nd edition).