
Tamara Pavlović

Kako „Vile”¹ sanjaju skupštinu: analiza amaterskih i profesionalnih praksi u postsocijalizmu

Rad se bavi analizom organizacije etno-ansambla „Vile”¹ iz Kruševca u kontekstu pojave sve većeg broja etno-ansambala na području Srbije u postsocijalizmu. Cilj rada je da prikaže, na primeru etno-ansambla „Vile”, da li su se određene kulturne prakse profesionalnih i amaterskih folklornih društava u socijalizmu zadržale u postsocijalizmu. U analizi sam koristila koncepte neformalnog i formalnog sistema organizacija Entoni Koena, kao i teorijske koncepte Ane Hofman i Entoni Šeja, koji su primenjivi na analize amaterskih i profesionalnih folklornih društava u socijalizmu i postsocijalizmu. Pomoću polustrukturiranih intervju sa članovima ansambla i metodom opservacije sa participacijom došla sam do zaključka da se ansambl ne može okarakterisati ni kao profesionalni, ni kao amaterski, već da postoje prakse koje se mogu pripisati i amaterskim i profesionalnim folklornim društvima. U ansamblu je prisutna težnja ka profesionalizaciji, što se vidi u promenama koje uvode da bi, prema svom tumačenju, postali „ozbiljniji”. Analizirajući organizaciju ansambla došla sam do zaključka da određeni faktori, kao što su njihovi međusobni odnosi, utiču na način na koji žele da organizuju formalni sistem unutar ansambla. Preplitanje neformalnog i formalnog sistema unutar ansambla može se videti u načinu na koji ansambl bira pesme, uređuje probe, kao i u drugim aspektima rada ansambla.

Uvod

Raspadom socijalizma u Srbiji pojavio se veliki broj folklornih društava, koja navode da je njihov cilj „očuvanje tradicije od zaborava” i jedno od njih je etno-ansambl „Vile”¹ iz Kruševca. „Vile” su osnovane 2010. godine sa ciljem da prikažu publici „kako se nekad pevalo”. U početku, ansambl je bio sačinjen od šest devojaka i rukovoditeljke i vremenom se uvećavao, tako da ga danas čine rukovoditeljka, veliki broj pevačica i pevača, svirači, kao i upravni odbor. Ansambl je nastupao na mnogim takmičenjima i manifestacijama u gradovima širom Srbije, ali je nekoliko puta nastupao i u inostranstvu.

*Tamara Pavlović
(1997), Kruševac,
Prokupačka 15,
učenica 3. razreda
Gimnazije u
Kruševcu*

*MENTOR: Damjan
Jugović Spajić,
diplomirani
etnolog-antropolog,
Filozofski fakultet
Univerziteta u
Beogradu*

U radu sam se bavila organizacijom strukture etno-ansambla „Vile” da bih utvrdila da li se određene prakse koje se pripisuju amaterizmu i profesionalizmu u socijalističkom i postsocijalističkom periodu mogu uočiti u radu ovog ansambla. Posebno sam želela da istražim šta sami članovi „Vila” percipiraju kao profesionalno bavljenje tradicionalnom muzikom. Pored toga analizirala sam ulogu scene u promenama koje su se dešavale u ansamblu i kako nam ona takođe ukazuje na koji način članovi i članice percipiraju amatersko i profesionalno izvođenje etno-pesama. Upravo analizom ovih dinamika unutar etno-ansambla želela sam da saznam koji delovi njegove strukture teže da ga profesionalizuju, a koji se percipiraju kao amaterski i odgovorni za nepotpunu profesionalizaciju ansambla. Istovremeno, cilj mi je bio da kontekstualizujem rad ansambla „Vile” u postsocijalizmu, za vreme koga dolazi do pojave velikog broja etno-ansambala. Građu sam prikupila provođenjem vremena u ansamblu, čija sam stalna članica od njegovog osnivanja, ali sam u prikupljanju građe obavljala i polustrukturirane intervjuue u kojima sam sa članicama i članovima razgovarala o različitim aspektima rada „Vila”.

¹ Sva lična imena, kao i ime ansambla, su izmenjena radi zaštite anonimnosti

Teorijsko-metodološki okvir

U ovom segmentu rada biće objašnjeni koncepti i pojmovi važni za analizu ansambla „Vile”. Za razumevanje strukture ansambla koristiću koncepte iz domena antropologije organizacije, pre svega posmatranje organizacija kroz podelu na neformalni i formalni sistem – podelu koja se javlja u većini organizacionih studija kao i u antropologiji (Cohen 1980, prema Wright 1994: 7). Takođe, važni će mi biti i koncepti profesionalizma i amaterizma, koje su definisali Ana Hofman (2010) i Entoni Šej (Shay 1999). Na kraju ću se osvrnuti na metode koje sam koristila u istraživanju.

Lloyd Varner (Lloyd Warner) jedan je od prvih antropologa koji je želeo da primeni antropološke koncepte na proučavanje organizacija, tačnije na proučavanje organizacije fabričkih pogona (Warner 1939, prema Wright 1994: 7). Varnerov doprinos je bio u tome što je za proučavanje organizacija koristio metode koje su do tada korišćene za proučavanje zajednica. Tada su počele, u istraživanjima organizacija, da se primenjuju metode kao što su posmatranje sa učestvovanjem, intervju i pisanje etnografija organizacija. Ta prva istraživanja, fokusirana na razumevanje organizacije fabričkih pogona, imala su za cilj razumevanje funkcije neformalne organizacije radnika i njihovu povezanost sa formalnom organizacijom posla (Wright 1994: 6-7).

Da bi se amaterizam i profesionalizam razumeli u zemljama bivše Jugoslavije, važno je osvrnuti se na njihovo definisanje za vreme socijalizma. Amaterizam je u socijalizmu bio predstavljen kao spontani kolektivni izraz i osnovna potreba svakog individualnog subjekta da bude deo šire društvene zajednice. Konceptualizovan je kao kultura svih radnika i spontana, masovna aktivnost (Supek 1974, prema Hofman 2011: 256). Socijalizam u Jugoslaviji su naučnici i naučnice posmatrali kao izuzetak, jer je njegova kulturna politika bila drugačija od onih u državama Istočnog

bloka². Dok su se u drugim državama profesionalni kompozitori, dirigenti i koreografi vraćali seoskoj muzici, u Jugoslaviji su se seoskom muzikom bavili lokalni, amaterski izvođači. Uprkos institucionalizaciji muzičkih aktivnosti, amaterski ansambli nisu stremili tome da postanu profesionalni, niti su članovi bili primorani da se dodatno obrazuju ili steknu muzičko obrazovanje (Hofman 2011: 239-242).

Entoni Šej (Shay 1999) je proučavao razlike između profesionalnih folklornih igrača i igrača „sa terena” (kako je nazivao igrače koji su bili u dodiru sa „živom tradicijom”). Šej je istakao da su osnovne karakteristike profesionalnog igrača to što dolazi iz urbane sredine i u učionici uči kako se izvode tradicionalni plesovi, u većini slučajeva bez dodira sa „tradicijom na terenu” (Shay 1999: 34). Profesionalni igrači najčešće dobijaju novčanu nadoknadu za izvođenje tradicionalnih plesova. Kada priča o igračima „sa terena”, navodi da oni usvajaju plesove i pesme unutar svoje zajednice na sličan način na koji uče jezik – kroz život u zajednici – i da ih, kako Šej smatra, najčešće izvode zarad dobrobiti cele grupe, a ne zarad lične koristi (Shay 1999: 32-34). Međutim, mogli bismo reći da je Šejeva tvrdnja problematična, jer pretpostavlja da su svi izvođači „sa terena” nesebični i altruistični samom činjenicom da potiču iz seoskih zajednica.

Za analizu „Vila”, pored koncepta amaterizma i profesionalizma, važna je i uloga scene u težnji ka profesionalizaciji. Tokom socijalizma etnomuzikolozi i etnokoreolozi su kritikovali scensko predstavljanje tradicionalne muzike, gledajući na to kao na nešto izopšteno iz svog „prirodnog konteksta”. Prema njihovom shvatanju, tradicionalnu muziku trebalo je izvoditi na privatnim mestima, bez velike distance između izvođača i publike. Upravo zbog toga, scene kod kojih su izvođači i publika razdvojeni, nalaze se na javnom mestu i odvojene od „žive tradicije” su za njih predstavljale veštačko mesto za izvođenje tradicionalnih pesama. Ovde se mora uzeti u obzir to da ovaj diskurs upućuje na državnu kontrolu aktivnosti, prostora, i relacije između javnog i privatnog u tom periodu. Upravo ta javnost koju scena nosi, i predstavljanje pred većom publikom, približila je lokalne izvođače profesionalnim muzičarima. Izvođeći na sceni, pevači i svirači su postajali važne osobe u svojoj zajednici (Hofman 2010: 123). Ana Hofman je, radeći na svom istraživanju u Niškom Polju 2007, primetila da ljudi sa kojima je razgovarala, prvenstveno starije osobe koje se bave tradicionalnom muzikom, koriste distinkciju javno-privatno da bi objasnili razlike između muzičkih praksi. Na osnovu prostora na kojem su nastupali i publike, pravljena je distinkcija između različitih nastupa. Za njene ispitanike scensko izvođenje je percipirano kao profesionalnije i članovi su ga smatrali „pravim muzičkim izvođenjem”, dok nastupi na vašarima i saborima nisu viđeni kao javni nastupi *par excellence*, već su percipirani kao amaterski (Hofman 2010: 124).

Ana Hofman (2010) u analizi folklornih udruženja u socijalizmu ne primećuje težnju ka profesionalizaciji, međutim u mojoj građi se pojavljuju određene tendencije tog tipa kod jednog dela ansambla. Iz tog razloga smatram da će mi rad Entoni Koena (Cohen 1987, prema Wright 1994) biti koristan kako bih sagledala vezu između načina na koji je organizacija

² Jugoslavija je bila otvorena ka Zapadu od pedesetih godina što je donekle liberalizovalo političku, kulturnu i ekonomsku sferu

strukturirana i težnje ka profesionalizaciji. Entoni Koen je u svom pregledu antropoloških istraživanja birokratije, definisao formalni i neformalni sistem unutar organizacija. Formalni sistem je šire definisan kao set pravila i ciljeva koje određuje rukovodstvo organizacije – uključujući način uređivanja strukture, opis posla ili zadataka organizacije, kao i jasno definisanu hijerarhiju u donošenju odluka. U formalni sistem, takođe, spadaju ciljevi i pravila organizacija, kojima je zadatak da iskoriste potencijal radnika ili članova organizacija i da se, samim tim, poveća njihov učinak. Formalni sistem se određuje u kontrastu sa neformalnim sistemom, načinom na koji se pojedinci i grupe u okviru organizacija povezuju jedni sa drugima. Neformalni sistem se ogleda i u isticanju solidarnosti među članovima i isticanju pojedinaca unutar grupe (Wright 1994: 7, 15). Sa druge strane, neformalni i formalni sistem ne postoje odvojeno jedan od drugog, jer povezanost članova unutar organizacije utiče na formalni sistem, ali i hijerarhija koja je deo formalnog sistema utiče na neformalne odnose članova. Za razumevanje neformalnog sistema važno je i uočiti vezu između načina na koji se članovi udružuju i njihovog života van organizacije, kao i uticaj okoline na organizaciju (Wright 1994: 17).

Za tumačenje „Vila” kao etno-ansambla važno je razumeti kontekst u kome počinje da se pojavljuje sve veći broj folklornih društava u bivšim zemljama Jugoslavije posle njenog raspada. Kraj vladavine komunističke partije pratila je pojava nacionalnih pokreta i nacionalnih osećanja. Zapadni posmatrači su ovo povezali sa svojom idejom o socijalističkom periodu kao „skretanju sa puta”, očekujući da će se sa krajem socijalizma sve vratiti na staro, na „normalniji” poredak „iracionalnih plemenskih strasti na Balkanu”, koji je dugo smatran nazadnim (Verderi 2005: 166).

Antropološkinja Ketrin Verderi (Verdery 2005) u svojoj knjizi „Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega”, bavila se socijalističkim sistemima u istočnoevropskim zemljama i promenama nastalim nakon njihovog pada. Iako je svoja terenska istraživanja obavila u Rumuniji, ona se u knjizi osvrće na specifične situacije drugih socijalističkih država, među kojima je bila i Jugoslavija. Verderi pod nacionalizmom podrazumeva pozivanje na navodno kulturno i/ili jezičko jedinstvo radi ostvarivanja političkih ciljeva, kao i osećanja koja nastaju ovakvim praksama. Ona navodi da je nacionalna ideja važna u postsocijalističkoj politici zato što je toliko dugo igrala bitnu ulogu u politici generalno. Nacionalni pokreti u 18. i 19. veku su utvrdili značenje nacije kao etničke zajednice. U ovom periodu javljaju se prve nacionalne države, ideja o „naciji” počinje da se ukorenjuje u politički diskurs, ali i u diskursima mnogih institucija (ekonomskim, naučnim, političkim i književnim). Tako je „nacija” u svom etničkom značenju postala deo političkog identiteta ljudi i njihove svesti o sebi (Verderi 2005: 169-171). Ovakav način društvene identifikacije osnažuje nacionalna osećanja, a u osnaživanju važnu ulogu igra i tradicija. Da bi se ideja o naciji formirala, potrebno je stvoriti sliku o vremenskom kontinuitetu jedne nacije (Handler i Linnekin 1984: 274). Ideju o vremenskom kontinuitetu nacije omogućava tradicija koja se poziva na prošlost, što se može videti u pozivanju na neki određeni istorijski događaj ili na neki predmet sačuvan iz

prošlosti. Pozivanje na vremenski kontinuitet vidi se i u predstavljanju tradicije kao skupa običaja i verovanja koji postoje oduvek, i koji se uzimaju kao nepromenjivi (Handler i Linnekin 1984: 273). Takvim evociranjem prošlosti tradicija osnažuje nacionalna osećanja tako što stvara sliku o oduvek postojećoj naciji. Stoga tradicija predstavlja važan činilac u konstrukciji nacionalnog identiteta i ideje o naciji, stvarajući sliku o autentičnosti, starosti i vremenskom kontinuitetu jedne nacije. Folklorna društva se upravo uspostavljaju kao „čuvari” tradicije, trudeći da se da na što autentičniji način izvode etno-pesme i igre.

Handler i Linnekin (Handler i Linnekin 1984) smatraju da tumačenje tradicije kao nasledne forme običaja i verovanja nije bilo dovoljno problematizovano u dotadašnjim izučavanjima tradicije i da tradicija na koju se poziva ne predstavlja puko očuvanje kulturnih praksi iz prošlosti. Oni predlažu da se tradicija tumači kao simbolička konstrukcija i naglašavaju potrebu za razumevanjem načina na koji tradicija služi kao interpretativni aparat za tumačenje kulturnih praksi (Handler i Linnekin 1984: 273-274). Prema mišljenju autora, tradicija je neodvojivo vezana za sadašnjost, stoga se i može smatrati interpretacijom prošlosti, a ne nepromenjivim skupom običaja i verovanja koji su preneti iz određenog vremena. Sve zajednice i njihove kulturne prakse konstantno se menjaju, pri čemu nijedan običaj kroz istoriju nije isti i nepromenjiv, tako da može postojati samo „nova” forma i/ili interpretacija kulturnih praksi. Međutim, kada se interpretira u sadašnjosti, „novo” može dobiti simboličku vrednost kao „tradicionalno”. Tradicija je zapravo model prošlosti i nerazdvojna je od njenog tumačenja u sadašnjosti (Handler i Linnekin 1984: 274-276).

Raspadom socijalizma u Srbiji pojavio se veliki broj folklornih društava koja navode da je njihov cilj „očuvanje tradicije od zaborava”, tačnije negovanje „autentične” muzike, plesa i običaja. Njihova želja je da prikažu javnosti „kako se nekada živelo”, sa posebnim naglaskom na verodostojno predstavljanje svoje kulture, zemlje i grada. Folklorna društva koja žele da „očuvaju tradiciju” imaju ulogu u formiranju ideje o naciji tako što omogućavanju da se stvori veza sa „prirodnom” prošlošću i tako što pomažu ljudima da se identifikuju kao pripadnici određene nacije (Handler i Linnekin 1984: 274). Na ovaj način, pojava nacionalnih pokreta i nacionalnih osećanja dovodi se u vezu sa formiranjem velikog broja folklornih društava u postsocijalizmu. U postsocijalističkoj Srbiji upravo se raspadom socijalizma u politički diskurs vraća ideja o naciji koju prati osnivanje sve većeg broja folklornih društava koja stvaraju sponu sa „prirodnom” prošlošću nacije i time verifikuju njen kontinuitet i služe u formiranju identiteta pripadnika nacije (Verderi 2005: 166-168).

Verderi (2005) smatra da tvrdnja američkih novinara i političara da je kraj socijalizma izazvao buđenje starih mržnji, i verovanje da se na osnovu ove tvrdnje može objasniti pojava nacionalizma u postsocijalističkim zemljama, više predstavlja ideološki iskaz nego analizu. Ovakva slika o postsocijalističkim zemljama je posledica verovanja američkih posmatrača da socijalistički period „predstavlja aberaciju u svakom pogledu i da se njegovim okončanjem sve stvari vraćaju na staro, na normalniji poredak

„iracionalnih plemenskih” strasti u jednom delu sveta koji je dugo smatran „nazadnim” (Verderi 2005: 167). Mada su etnički sukobi iz prošlosti predstavljali bitan element jačanja nacionalne svesti, ona radije ističe da su načini na koji je Jugoslavija bila organizovana, kao i neki vidovi navodnog ulaska u demokratsku politiku i tržišnu privredu dalje podsticali reprodukciju svesti o „naciji”. Verderi misli da je pogrešno smatrati da je socijalizam „suzbio” nacionalne sukobe, već smatra da ih je pospešio (Verderi 2005: 166-168).

Hofman (2011) je takođe primetila da posle pada socijalizma nije usledio potpuni prelaz na novi sistem, nitu su svi elementi starog sistema nestali. Centralizovana socijalistička država uspostavljala se kao kontrolor proizvodnje kulture. U Jugoslaviji scensko predstavljanje lokalnih muzičkih praksi percipirano je kao primarno oruđe za izgradnju supranacionalnog identiteta (Hofman 2011: 238). Prema Hofman, naučnici koji su se bavili socijalizmom i tvrdili da je socijalistička kultura bila proizvod nametnute kulturne produkcije bili su iznenađeni činjenicom da postsocijalistička transformacija nije dramatično promenila kulturni pejzaž u bivšim socijalističkim državama. Posle kolapsa socijalističkog uređenja, u ovim državama nije odmah zaboravljena „totalitarna” prošlost, već je kontinuitet određenih praksi koje se vezuju za proizvodnju kulture u socijalizmu zadržan u postsocijalizmu (Hofman 2011: 239).

U istraživanju sam koristila polustrukturirane intervjuje i metodu posmatranja sa učestvovanjem, koja je podrazumevala učestvovanje u svim aktivnostima ansambla (pevanje, probe, nastupi). Provodeći vreme sa njima i učestvujući na manifestacijama na kojima su pevale, posmatrala sam kako se spremaju za izvođenje, kojim nastupima posvećuju više pažnje, kako se organizuju pre izlaska na scenu, kako teku njihove aktivnosti i kako provode vreme kada su zajedno van probi ili nastupa. Kao članica ansambla od njegovog osnivanja 2010. godine, prisustvovala sam svim promenama kroz koje je ansambl prolazio. Intervjuje sam obavila u junu 2015. godine sa tri pevačice ansambla koje su tu od osnivanja i sa pevačicom i pevačem koji su se kasnije priključili ansamblu. Razgovarala sam, takođe, sa umetničkom rukovoditeljkom, koja je ujedno osnivačica ansambla, kao i sa dva člana orkestra.

Opis građe

„Vile” su pevački etno-ansambl iz Kruševca. Nastale su 2010. godine u okviru jedne osnovne škole kao jedna od školskih sekcija. Na početku su imale šest članica i nastupale su uglavnom na školskim priredbama. Danas „Vile” broje preko pedeset članica i članova i registrovane su kao zvanično udruženje. Cilj ansambla je da sakuplja i obrađuje etno-pesme, što ističe rukovoditeljka kada predstavlja ansambl. Prve članove je rukovoditeljka izabrala na probama školskog hora, a danas novi članovi u ansambl dolaze na preporuku drugih članova. Probe se održavaju svakog petka uveče u osnovnoj školi u okviru koje su nastale. Kada se spremaju za neki „ozbiljniji” nastup, probe se održavaju i više puta u toku nedelje. Probe

zakazuje rukovoditeljka, često u dogovoru sa ostalim članovima ansambla. Probe mogu trajati od sat do dva, ali se dešava da traju i duže. Kao razlog za dugo trajanje proba, jedna od ispitanica je navela to, što kada pevači i svirači dođu na probu, često se zadrže ispred škole pričajući međusobno. Takođe, često se probe produžuju zbog nepoštovanja vremena određenog za trajanje pauza.

Članovi ansambla se međusobno družu na probama, ali i van njih. Jedan od pevača je rekao: „Sem proba mi se družimo i privatno. Imamo taj poslovni, da kažem, život... Ali to ima negde i privatni karakter, gde mi izlazimo kao društvo”. Jedna ispitanica napomenula je da postoje i međusobna ogovaranja između nekih članova. Uz to je dodala da to može uticati na ansambl. Jedna od posledica ogovaranja je i odlazak nekih važnih članova. Za rešenje ovog problema rukovoditeljka i članovi predlažu „da treba da se drže zajedno, da budu kao jedno”.

Težnja ka očuvanju zajedništva se vidi u načinu na koji jedan od pevača priča o odnosu sa orkestrom. On navodi: „Uvek idu sa nama na koncerte, čak i kad ništa ne sviraju. Slavica [rukovoditeljka ansambla] želi da nas sve povede, da svi imamo to iskustvo. Ponekad oni imaju posebne probe, mi imamo nekad posebne probe, to je već neki poslovni deo, ovako kada se družimo svi smo isti”.

Kada su članovi pričali o rukovoditeljki, često su isticali da im ona nije samo profesorka nego i druga majka. Jedna od pevačica je dodala: „Pored toga što nas uči pesmama i što nas uči sviranjem i narodnom istorijom i narodnim obeležjima, ona se trudi i da budemo bolji ljudi, da budemo dobri sa drugovima, drugaricama, ljudima”. Sa članovima sam razgovarala o ulozi jedne od članica upravnog odbora, koja je majka dve pevačice. Jedna od pevačica je rekla da im je ona kao majka u „Vilama” i da bi bez nje nastao „opšti kaos”. Istakli su da se ona angažuje oko papirologije i finansija, ali i oko njihovog izgleda na nastupima. Njena ćerka je o njoj rekla: „Pa moja mama je u 'Vilama' svima mama... kako se ophodi prema sestri i meni na nastupima, tako se ophodi i prema svojoj deci”.

Sa ispitanicama i ispitanicama sam pričala i o upravnom odboru, osnovanom prilikom registrovanja ansambla. Istakli su da upravni odbor ima važnu ulogu jer vodi brigu o finansijama i u organizovanju većih putovanja, što i jeste njegova formalna funkcija. Članovi su dodali da upravni odbor ima zasebne sastanke i da pevačice i svirače uglavnom ne interesuje kako tačno funkcioniše i na koji način upravni odbor donosi odluke.

Sa rukovoditeljkom sam pričala o njenom odnosu sa ostalim članovima. Ona je istakla da se trudi da bude prema svima jednaka, naglašavajući to da ona uvek ima određeni autoritet. Dodala je: „Mislim da je logično, znaš, ako o tome znam najviše i najviše sam upućena. Znam u smislu što sam mnogo čitala i neku školu sam završila”.

Veći deo ansambla nema muzičko obrazovanje. Rukovoditeljka je završila muzičku akademiju, a nekoliko članova je završilo osnovnu muzičku školu i par njih ide u srednju muzičku školu. Jedna od pevačica ističe da većina ne zna da čita note, ali smatra da to nije bitno, već da je važniji talenat. Druga pevačica je dodala: „Ja nijednu notu ne mogu da ubodem

onako sa papira, ali ako mi neko dva-tri puta odsvira melodiju meni ona uđe u uvo i mogu da otpevam". Pričali smo i o tome na koji način uče nove pesme. Jedna od pevačica je istakla da rukovoditeljka uglavnom nađe pesmu na internetu, izabere verziju onog pevačkog ansambla koji joj se najviše dopadne, onda pušta tu pesmu nekoliko puta pevačicama. Pevači pesmu ponavljaju, prvo malo pevaju uz snimak, a onda probaju sami. Dešava se i da profesorka otpeva pesmu i dâ intonaciju, a onda devojke to same ponavljaju.

Jedna od tema intervjuja bila je to kako su „Vile” funkcionisale kada su nastale, šta se sve promenilo od tada i kako sada funkcionišu. Kao jednu od osnovnih razlika, članovi ansambla navode promenu broja članova. Pre je bilo 6-7 pevačica, koje su sedele oko klavira na kojem je rukovoditeljka svirala. Danas, da bi se održala proba potrebno je, zbog broja ljudi, pomeriti sve stolove iz učionice iza zida i namestiti stolice u određeni raspored. Jedan od faktora koji je uticao na povećanje broja članova je uvođenje orkestra.

Pesme koje se spremaju za repertoar uglavnom bira rukovoditeljka. Izbor pesama za nastup izgleda tako što profesorka ponudi nekoliko pesama i onda se u dogovoru sa pevačima odluči za određene pesme. Promene koje su se dešavale unutar ansambla, kao što je povećanje broja članova i vrste nastupa na koje se odlazi, uticale su i na izbor pesama. Rukovoditeljka je napomenula: „Sad biram baš sve teške pesme, a ranije se nisam usudila, sve onako prilagođeno vašem uzrastu... A sada mislim da ste sposobne da savladate i one najteže koje čujemo i koje postoje”.

U intervjuima su članovi ansambla isticali potrebu za većom ozbiljnošću na nastupima. Jedna od pevačica je istakla da se sada od njih traži mnogo veća ozbiljnost na nastupima, jer publika ima određena očekivanja koja „Vile” treba da ispune. Jedan od članova orkestra je napomenuo da zahtev za većom ozbiljnošću na nastupima podrazumeva i veću redovnost, trud i ozbiljnost na probama.

Ističe se da su se nastupi promenili za pet godina postojanja ansambla. Navode da su pre pevali više na nekim „običnim” nastupima kao što su školske priredbe, a da su sada nastupi „veći”. Članovi su posebno istakli posebnost takmičenja u odnosu na „obične” nastupe. Jedan od pevača je rekao da se na takmičenjima traži mnogo veća ozbiljnost, da „ne može da radi šta ko hoće”, jer je potrebno da, kao grupa, ostave dobar utisak. Rukovoditeljka je o takmičenjima rekla: „Za takmičenja biramo pesme koje su obično malo teže, i koje su zahtevnije. Koje etno-muzikolozi drugačije razumeju, koje su teže za pevanje, a ovako kada su obični koncerti, onda gledamo pesme koje su veselije, koje su zanimljivije ljudima”. Takmičenja na kome su postigle zapažene rezultate su „Etnovizija” u etno-selu Latkovic, emisija „Šljivik” na Radio Televiziji Srbije i na festivalu izvorne muzike „Pod Bukuljom – kraj izvora”.

Pored takmičenja, većina članova je kao poseban nastup izdvojila izvođenje himne Republike Srbije „Bože pravde” na prolećnom zasjedanju Narodne skupštine 2015. godine. Jedan od ispitanika je rekao da su morali da nauče kako da se ponašaju „jer je Skupština važna za celu državu, a pogotovo za neke male ljude kao što smo mi”. Dodao je: „Od velikog je

značaja zato što smo uspeli da se predstavimo u što boljem svetlu pred velikim funkcijama i pred velikim ljudima ove države”.

Rukovoditeljka je u proteklih godinu dana, da bi profesionalizovala ansambl, uvela promene koje su se ticale izgleda pevačica na sceni. Sada se od pevačica zahteva da nose scensku šminku i da imaju određeni tip frizure. Frizure za „ozbiljne” nastupe podrazumevaju pravljenje pundi od veštačkih kika i ukrašavanje kose veštačkim cvećem, kada su nastupi neformalniji devojke nose puštene kose sa rajfovima od cveća. Kod jednog dela pevačica javilo se negodovanje zbog ovakvih promena. Sa druge strane, jedna od pevačica je rekla da je to neophodno „jer oni čuvaju tradiciju”, a smatra da su takve frizure nosili u prošlosti. Rukovoditeljka je istakla da karakter etno pesama diktira određena pravila vezana za pripremu za nastup. Naziva to strogim pravilima nastupa, koje često sami organizatori nastupa traže, ali i kada eksplicitno ne zahtevaju, ona smatra da se oni podrazumevaju.

Jedan od članova orkestra je naveo načine na koje bi ansambl mogao postati još ozbiljniji. Smatra da bi bilo poželjno da se u rad ansambla uvede neki muzikolog ili etno-muzikolog, ističe kako bi oni mogli da održe časove grlenog pevanja pevačicama i da bi tada ansambl izvodio „prave” terenske pesme, čime bi autentičnije predstavljao tradiciju i postao profesionalniji.³

Analiza

U analizi sam se bavila ispitivanjem strukture ansambla uz pomoć koncepta formalnog i neformalnog sistema organizacije, kao i odnosom ova dva koncepta unutar ansambla. Bavila sam se i analizom promena do kojih je došlo u ansamblu, a koje se mogu povezati sa težnjom ka profesionalizaciji. Takođe, analizirala sam promene koje su uvedene, kako su one percipirane od strane članova i kako se u praksi sprovode zbog konceptualizacije amaterizma i profesionalizma u ansamblu.

Struktura „Vila” sačinjena je od rukovoditeljke koja ih je osnovala, pevača koji su podeljeni po glasovima, orkestra i upravnog odbora, koji su „Vile” dobile prilikom registracije. Uloga rukovoditeljke je da organizuje i vodi računa o muzičkom delu posla, dok su pevači i svirači zaduženi za izvođenje pesama. Ovi elementi strukture ansambla bi prema definiciji Entoni Koena (Cohen 1987, prema Wright 1994) predstavljali formalni sistem. Po njemu formalni sistem predstavljaju segmenti unutar organizacija, čija je podela zasnovana na podeli posla, kao i zadaci organizacije i hijerarhija u donošenju odluka.

Upravni odbor ima važnu ulogu u uređivanju strukture ansambla, zbog čega se takođe može definisati kao deo formalnog sistema. Upravni odbor je sačinjen od roditelja pevačica i svirača i njegovu važnost članovi ističu kada navode brigu o finansijama i organizovanju većih putovanja. Često se dešava da ostali članovi ansambla nisu detaljno upućeni u to šta upravni odbor radi, jer izvođači ne prisustvuju sastancima upravnog odbora, ali navode da ih to i ne zanima u velikoj meri. Ovo nam može ukazati na distinkciju između izvođača i upravnog odbora u strukturi ansambla.

³ Pevanje pesama sa „terena” podrazumeva grleno pevanje. Devojke koje u isto vreme pohađaju muzičke škole nailaze na probleme, jer se u tim institucijama grleno pevanje smatra pogrešnim načinom izvođenja pesama. Sa druge strane, rukovoditeljka ansambla ističe da je za bavljenje tradicionalnom muzikom potrebno usavršiti grleno pevanje, da bi ansambl postao „ozbiljniji”.

Hijerarhija donošenja odluka, koju je Koen (Cohen 1987, prema Wright 1994) naveo kao deo formalnog sistema, u ansamblu je koncipirana tako da rukovoditeljka i upravni odbor donose odluke važne za formalni sistem ansambla. Ipak, neretko i ostali članovi mogu uticati na donošenje odluka. U razgovoru rukovoditeljka je istakla da se trudi da saslušava sve, ali da ona ima određeni autoritet. Ovim ona ističe da u hijerarhiji ansambla ona ima važniju ulogu od izvođača. Sa druge strane, članovi naglašavaju da je za njih bitno da svi učestvuju u donešenju odluka. Kod njih se jasno uočava doživljavanje ansambla kao zajednice u kojoj svi učestvuju podjednako.

Objašnjavajući neformalni sistem unutar organizacija, Koen (Cohen 1987, prema Wright 1994) je naveo da je to način na koji se pojedinci i grupe u okviru udruženja organizuju i napominje da je on povezan sa životom članova izvan organizacija (Wright 1994: 17). Neformalni sistem unutar ansambla predstavlja način na koji se uspostavljaju odnosi između pevača, kao i između pevača i upravnog odbora. Kada članovi pričaju o svom međusobnom odnosu, navode da imaju „poslovni” život i privatni život. Formalni deo ansambla, prema Koenovom određenju, predstavljao bi ono što sami članovi zovu „poslovnim životom”, odnosno njihov odnos oblikovan prema načinu funkcionisanja ansambla. S druge strane, članovi često izlaze zajedno, uglavnom idu u istu školu ili čak odeljenje. Ovaj segment njihovog privatnog druženja se, prema Koenu, može definisati kao deo neformalnog sistema. Njihovo druženje unutar ansambla često reflektuje način na koji provode vreme van ansambla, što se uklapa u Koenovo određenje neformalnog sistema kao načina života članova van eksplicitno definisanih pravila organizacije.

Izvođači rukovoditeljku percipiraju na dva načina, kao rukovoditeljku i kao drugu majku. Jedan način je povezan sa strukturom ansambla, kažu da je ona za njih profesorka koja ih uči izvođenju tradicionalnih pesama. S druge strane navode da im je ona i kao majka: „Mi prosto imamo dve tu nastavnice, tj. dve ličnosti... imamo je kao profesorku koja radi sa nama na probama i kao drugu majku”. Tako percipiraju i jednu od članica upravnog odbora, pri čemu, pevači i svirači ističu njenu važnu ulogu u sređivanju papirologije i finansija, ali je deo pevača percipira i kao drugu majku u „Vilama”. Iz ovoga se može videti da oni ne gledaju na rukovoditeljku i članicu upravnog odbora samo kroz formalni sistem ansambla, odnosno kao osobe na višoj hijerarhiji u okviru strukture ansambla, već ističu i ličan odnos koji uspostavljaju sa njima, a koji se može smatrati delom neformalnog sistema. U bliskosti članova sa rukovoditeljkom i članicom odbora ogleda se snaga neformalnog sistema. Sa druge strane, to se vidi i kada se u ansamblu govori o bitnosti zajedništva za postojanje ansambla. Insistiranje na bliskosti, odnosno jačanju neformalnog sistema, može se povezati sa načinom percepcije amaterizama u socijalizmu, kao i sa potrebom pojedinca da bude deo šire društvene zajednice.

Koen je naveo da neformalni sistem može uticati na postizanje ciljeva organizacije (Cohen 1987, prema Wright 1994: 17). U ansamblu pevači napominju da, iako su probe zakazane u određeno vreme, one počinju kasnije zbog druženja članova ansambla, pre i u toku proba. Pored toga, i

samo zakazivanje proba često zavisi od dogovora između članova ansambla i rukovoditeljke. U ovom slučaju, zakazivanje proba predstavlja deo formalnog sistema. Međutim, na ovaj deo formalnog sistema vidno utiče neformalni sistem, koji se ogleda u njihovom međusobnom druženju. Na ovom primeru se može videti da određene prakse koje se mogu okarakterisati kao odlike amaterizma mogu uticati na formalni sistem, čiji je jedan od ciljeva profesionalizacija ansambla.

Na koji način neformalni sistem u okviru ansambla još utiče na postizanje zvaničnih ciljeva ansambla koje navodi rukovoditeljka i formalni sistem, može se razumeti iz primera koji je jedna od članica navela, o tome kako ogovaranje koje se javi između članova može prouzrokovati da neko napusti ansambl. Kada neko napusti ansambl, to može uticati na kvalitet izvođenja pesme koja je važna i, samim tim, na postizanje ciljeva ansambla, u ovom slučaju na što bolje predstavljanje pred publikom. Preplitanje formalnog i neformalnog sistema dešava se i kod odabira pesama koje će se učiti i pesama koje će se izvoditi na nastupu. Članovima je veća sloboda data prilikom odabira pesama za nastup. Tada biraju pesme, ili prema brojnosti izvođača, ili prema tome da li im se one dopadaju. Ovo je još jedan primer u kome se vidi da želja ansambla da se predstavi u „najboljem svetlu” zavisi od neformalnog sistema, tj. od ličnog ukusa članova ili brojnosti članova, koji ponekad nisu u mogućnosti da prisustvuju nastupu iz privatnih razloga. Kada rukovoditeljka priča o predstavljanju u „najboljem svetlu”, ona ističe da pevači i svirači moraju biti „i za oko i za uvo”, tj. da pesme moraju biti uvežbane, pažljivo odabrane i da pevači i svirači moraju izgledati lepo. Ovo je često predstavljeno kao jedan od osnovnih ciljeva ansambla, pa se zato može smatrati delom formalnog sistema. Takođe, osnovni cilj ansambla je i da on postane „ozbiljniji”, što se može videti u promenama koje ansambl uvodi da bi se predstavio u „najboljem svetlu”. Međutim, na ovim primerima može se primetiti da težnju ka profesionalizaciji često „ometaju” amaterske prakse unutar ansambla, kao što je njihovo neformalno druženje, kašnjenje na probe i bunt pevača prema promenama u odevanju za nastupe (shvaćene kao deo neformalnog sistema).

Šej (Shay 2009) pravi razliku između profesionalnih folklornih igrača i igrača sa „terena” (kako je nazivao igrače koji su bili u dodiru sa „živom tradicijom”). Neke od odlika profesionalnih igrača koje Šej navodi mogu se primetiti kod članica i članova ansambla. Pevačice i svirači dolaze iz urbane sredine i nisu imali kontakt sa „živom tradicijom”. Uče pesme u učionici, a ne slušajući ih na terenu. U slučaju „Vila” i pored toga što uče u učionici, članovi u većini slučajeva nemaju muzičko obrazovanje, što je, sa druge strane, odlika amaterskog pevača. Kao što je navedeno u opisu građe, jedna od pevačica opisuje kako melodiju uči tako što je neko odsvira, a ne sa papira. Iz ovoga se može zaključiti da, pored toga što pevači uče pesme u učionici i dolaze iz urbane sredine, što bi bili kriterijumi za njihovo određenje kao profesionalnih izvođača, to što nemaju muzičko obrazovanje otvara mogućnost da se definišu i kao amateri. Jedan od članova, kada priča o muzičkom obrazovanju, napominje da neko ko nema muzičko obrazovanje, ali „ima takav glas i sposobnosti” može da dostigne muzički

obrazovanog pevača. Ovaj primer pokazuje da neki od pevača ne smatraju muzičko obrazovanje kao prepreku ka daljem usavršavanju ansambla.

Iako su pevači i svirači podeljeni po glasovima, rukovoditeljka insistira da svi zajedno idu na nastupe ili putovanja, čak i kada orkestar ne nastupa. Ovo insistiranje na zajedništvu, to jest na osnovnoj potrebi svakog individualnog subjekta da bude deo šire zajednice, poklapa se sa određenjem amaterizma u socijalizmu. Amaterizam je u javnim narativima bio konceptualizovan kao kultura svih radnika i spontana, masovna, kulturna aktivnost (Supek 1974, prema Hofman 2011: 256). Kao rešenje svih problema ansambla koji se javljaju, predlaže se da svi treba da se drže zajedno, da budu kao jedno, što podseća na duh kolektivismu promovisanog za vreme socijalizma u Jugoslaviji.

U intervjuima se primećuje da ansambl teži ka profesionalizaciji. Ta tendencija ka profesionalizaciji se uočava u komentarima vezanim za broj nastupa i očekivanjima publike. Rukovoditeljka napominje da se trudi da prihvata nastupe i bira takmičenja na koje idu, u zavisnosti od njihove ozbiljnosti, jer želi da ih čuju „ljudi od znanja”. Pod „ljudima od znanja” često se podrazumevaju etno-muzikolozi. U radu ansambla uočava se da se često „ozbiljnost nastupa određuje prema publici, i da je profesionalizacija nastupa počela povećanjem broja nastupa, pogotovo onih pred 'važnom' publikom”. Može se izvesti paralela između istraživanja Ane Hofman (2010) i ovog istraživanja. Naime, u ansamblu izvođači takođe dele nastupe na manje i više važne. Nastupi koji se ne shvataju kao nastupi *par excellence* jesu školske priredbe i nastupi u okviru grada, dok su takmičenja smatraju „ozbiljnijim nastupima”. Jedan od nastupa na koji su članovi najviše isticali jeste nastup u Skupštini. Kao što se jasno uočava u rečima jednog od svirača datim u opisu građe, važnost nastupa se određuje prema publici. S druge strane, istaknuta je i važnost Skupštine kao prostora koji ima bitnu ulogu u državi, tako da se može uočiti da se važnost nastupa ne određuje samo prema publici već i prema prostoru.

Težnja ka profesionalizaciji u ansamblu poklapa se sa težnjom ka što autentičnijem predstavljanju tradicionalnih pesama. Na primeru takmičenja to se ogleda u tome što rukovoditeljka bira pesme „koje etno-muzikolozi drugačije razumeju”, tj. one koje su bliže pesmama sa „terena”. Takođe, težnja ka vraćanju u prošlost ogleda se i u promeni izgleda pevačica na nastupima. Rukovoditeljka insistira na nošenju šminke kakvu nose folklorni igrači i pravljenju posebnih frizura, što uključuje i nošenje veštačkih kika. Sa druge strane, nošenje šminke i određenih frizura povezuje se i sa sceniskim izvođenjem tradicionalne muzike. Lokalni izvođači, koji su bili percipirani kao čuvari „žive tradicije”, svojim pojavljivanjem na sceni koja je nosila sa sobom „ozbiljnost” počeli su da se profesionalizuju (Hofman 2010: 124). Kada članovi ansambla pričaju o želji da što autentičnije prikaže tradicionalnu muziku, može se uočiti veza sa percepcijom tradicije kao nepromenljivog skupa običaja i verovanja koji postoje oduvek. To se vidi u menjanju izgleda članova, načina predstavljanja i u izboru repertoara, što ima za cilj predstavljanje autentične tradicije, odnosno načina na koji se nekada igralo i pevalo. Ovim ansambl omogućava da se uspostavi veza sa

„prirodnom” prošlošću jedne nacije i time omogućava da se ljudi identifikuju kao pripadnici jedne nacije.

Izvođenje autentičnih pesama članovi ansambla posmatraju kao odliku „ozbiljnog” bavljenja tradicionalnom muzikom (tačnije profesionalizacijom), kao i izvođenje pesama na sceni, što se vidi u primeru u kome jedan od članova orkestra priča o načinima na koje ansambl može postati „ozbiljniji”. On smatra da je u rad ansambla poželjno uvesti nekog etno-muzikologa ili muzikologa koji bi pokazao pevačicama tehnike grlenog pevanja: „Tako bi se dobila originalnost, dobio bi se veći profesionalizam i sa strane vodiča grupe i sa strane svirača i pevača”. U ansamblu se vidi jasna težnja ka profesionalizaciji i kao jedan od koraka ka njoj pominje se potreba da pevači pohađaju treninge grlenog pevanja kako bi na što autentičniji način izvodili pesme.

Zaključak

U svom radu istraživala sam kako ansambl „Vile” funkcioniše pomoću koncepata koji se koriste u oblasti antropologije organizacije i kako se određene prakse unutar organizacije ansambla mogu povezati sa konceptima amaterizma i profesionalizma. Takođe, bavila sam se analizom načina na koji članovi ansambla određeni tip scena povezuju sa procesom profesionalizacije i pokušala da utvrdim šta članovi ansambla percipiraju kao profesionalno bavljenje tradicionalnom muzikom. Na osnovu rada Ketrin Verderi (2005), koja se bavila socijalizmom i postsocijalizmom u zemljama Istočne Evrope, analizirala sam kontekst u kome dolazi do pojave sve većeg broja etno-ansambala u Srbiji. Primetila sam da je u ansamblu prisutna percepcija tradicije kao nepromenjivog skupa običaja i verovanja, na osnovu kojih oni uvode promene da bi na što autentičniji način predstavili tradicionalnu muziku. Tako oni stvaraju vezu sa „prirodnom” prošlošću jedne nacije i omogućava se da se ljudi identifikuju kao njeni pripadnici, što je posebno važno u kontekstu postsocijalizma. Ovo potvrđuje to što su se posle raspada socijalizma u Srbiji pojavila nacionalna osećanja koja folklorna društva pomoću tradicije održavaju u javnom diskursu.

Koristeći se konceptima neformalnog i formalnog sistema, koje je definisao Entoni Koen (Cohen 1987, prema Wright 1994) uočila sam da formalni sistem ansambla čini način podele poslova, njihovi ciljevi i pravila. Jedan od osnovnih ciljeva ansambla jeste da on postane „ozbiljniji”, tj. uočava se težnja ansambla ka profesionalizaciji. Sa druge strane, u ansamblu je moguće uočiti neformalni sistem koji se najjasnije može videti u komentarima članova o druženju van proba i u percepciji rukovoditeljke (i još jedne članice) kao „druge majke”. Prakse koje se vezuju za neformalni sistem u ansamblu mogu se okarakterisati kao amaterske, jer sam uočila da se poklapaju sa percepcijom amaterizma u socijalizmu kao težnje ka zajedništvu/kolektivizmu. U radu ansambla često dolaze u sukob formalni i neformalni sistem, čime dolaze u sukob težnja ansambla ka profesionalizaciji i određene amaterske prakse, kao što su kašnjenje na probe, značaj ličnih odnosa za funkcionisanje ansambla, planiranje proba prema

potrebama članova i tako dalje. Takođe, pevači i svirači se ne mogu okarakterisati ni kao profesionalni, ni kao amaterski, jer iako dolaze iz urbane sredine i uče u učionici, oni većim delom nemaju muzičko obrazovanje. Istražujući odnos scene i procesa profesionalizacije, opazila sam da kao što je lokalne izvođače u socijalizmu scena dovela bliže profesionalnim muzičarima, tako i članovi navode da su određeni nastupi dokaz da su postali „ozbiljniji”.

Zahvalnost. Želim da se zahvalim ljudima koji su mi pomogli u izradi ovog rada. Veliku zahvalnost dugujem svom mentoru Damjanu Jugoviću Spajiću koji je je prolazio sa mnom kroz sve faze izrade ovog rada i pružao mi podršku bez koje ovaj rad ne bi bio završen. Zahvalnost takođe dugujem Aniki Jugović Spajić i Nataši Stevanović koje su rukovodeći seminarom antropologije učinile da zavolim ovu disciplinu i svojim komentarima i sugestijama pomogle u uređivanju ovog rada. Zahvaljujem se i Dunji Njaradi koja mi je pomogla u pronalaženju literature.

Literatura

- Handler R., Linnekin J. 1984. Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, **97** (385): 273.
- Hobsbom E. 2002. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: XX vek
- Hofman A. 2010. Socialist stage: politics of place in musical performance. *New Sound*, **36**: 120.
- Hofman A. 2011. Questioning Socialist Folklorization: The Beltinci Folklore Festival in the Slovenian Borderland of Prekmurje. U *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe* (ur. E. Pistrick *et al.*). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, str. 238–258.
- Shay A. 1999. State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in “The Field”. *Dance Research Journal*, **31**: 29–56.
- Verderi K. 2005. *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?* Beograd: Fabrika knjiga
- Wright S. 1994. Culture in anthropology and organizational studies. U *Anthropology of Organisations* (ur. S. Wright). New York: Routledge, str. 1–33.

Tamara Pavlović

How the “Vile” Imagine the Parliament: Analysis of Amateur and Professional Practices in Post-Socialism

This paper analyzes the organization of the ethno-ensemble “Vile” (name changed to protect privacy) from Kruševac, in the context of the increasing emergence of ethno-ensembles in post-socialist Serbia. I concluded that the ensemble perceives tradition as an unchangeable set of customs and beliefs, and sees tradition as related to the idea of the nation. The research is focused on interrogating how certain cultural practices of professional and amateur folklore groups in socialism continued to exist in post-socialism. In the analysis of the practices of the ensemble I have used Anthony Cohen’s concepts of formal and informal systems, as well as Ana Hofman’s and Anthony Shay’s work on amateur and professional folklore groups in socialism and post-socialism. By conducting semi-structured interviews with the members of the ensemble and using the method of participant observation, I concluded that the ensemble cannot be characterized as a professional nor as an amateur group, but that it aspires to professionalization, which is evident in the changes that its members are introducing in order to make the ensemble “more serious”. On the other hand, I observed that certain amateur practices exist in the ensemble. I concluded that some practices, such as social relations between the members, are conflicting with the ways in which the formal system wishes to push the ensemble towards professionalization. I perceive the interweaving of the informal and formal system in the ways in which the ensemble chooses which songs to perform, how they arrange rehearsals, as well as in other practices described in the paper.

