Оригинални научни рад
Original research article

https://doi.org/10.18485/folk.2026.11.1.4
394.2:[784.4+793.31(497.11)]:[316.72:398
316.75:398(497.11)

Конструисање изворности: формативни период Сабора народног стваралаштва Србије из перспективе антропологије фолклора[1]

Милош Рашић

У раду се Сабор народног стваралаштва Србије анализира као институционализована манифестација настала 1972. године у оквиру културних политика социјалистичке Југославије, са циљем презентације, вредновања и очувања тзв. „изворног" фолклора. Из перспективе антропологије фолклора и разумевања фолклора као перформативне и контекстуално условљене праксе, Сабор се не посматра искључиво као простор приказивања традиције, већ као место на којем се кроз институционалне механизме обликују и легитимишу доминантне представе о „изворности" и „аутентичности" традиционалног плесно-музичког наслеђа. Истраживање је временски ограничено на формативни период Сабора, односно на првих десет година његовог одржавања, када се успостављају основни програмски концепти и нормативни оквири манифестације. Анализа се, пре свега, заснива на програмским публикацијама, текстовима организатора и чланова стручних комисија, као и на ширем друштвено-политичком контексту у којем Сабор настаје и функционише. Рад доприноси разумевању Сабора као важног простора институционалног обликовања традиције и указује на значај даљих истраживања трансформације саборских пракси у различитим друштвено-политичким и културним контекстима.

Кључне речи: Сабор народног стваралаштва Србије, изворно, аутентично, антропологија фолклора, музичко-плесни фолклор.

Увод

Сабор је вишезначни термин који у српском културном контексту најчешће означава народно окупљање и светковине, односно културне

[1] Текст је настао као резултат рада у оквиру Етнографског института САНУ, финансираног од стране Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије по Уговору број 451-03-33/2026-03/200173, од 5. 2. 2026. године.

манифестације праћене различитим облицима друштвеног живота, забаве и јавног извођења, али и појединачне установе власти које управљају државним, црквеним и административним пословима, као и места окупљања ради договора или трговине (Лукић Крстановић 2001: 132). У овом раду фокусираћемо се на конкретну манифестацију која је добила назив по сабору – Сабор народног стваралаштва Србије с намером да алудира на окупљање током светковина и прослава у чијем је средишту сценско извођење плесно-музичког фолклора.[2] Ова манифестација настала је у специфичном друштвено-историјском и политичком тренутку социјалистичке Југославије, у оквирима културних политика државе које су значајно обликовале њену концепцију, циљеве и начин функционисања.

Када је реч о функцијама сабора, Зечевић истиче да су они историјски имали првенствено политичку, потом економску, а тек затим друштвену и забавну функцију (Зечевић 1982). У контексту Сабора који је у фокусу овог рада, најрелевантније су промене од средине педесетих година 20. века, када многи црквено-народни сабори, под утицајем нових социјалистичких власти, постепено мењају своју идеолошку основу и постају народне светковине новог доба, преобликоване у складу са новим културним и политичким оквирима (Лукић Крстановић 2001: 138). У том процесу, друштвено-забавне и културне димензије ових манифестација, присутне и у ранијим облицима саборовања, додатно су наглашене и реинтерпретиране у складу са социјалистичким културним политикама, уз идеју очувања и јавне презентације традиције (Лукић Крстановић 2001: 139).

Сабори нису функционисали само као пуки простори приказивања традиционалне културе. Напротив, Сабор је истовремено представљао механизам активног обликовања, вредновања и дефинисања слике о фолклору и традицији. Стога ову манифестацију посматрам као чвориште у коме су успостављани критеријуми „изворности“ и „аутентичности“ – кључни и често истицани појмови, одређивани пожељни облици извођења и формиране хијерархије међу различитим праксама, извођачима и локалним традицијама. У том процесу значајну улогу имале су стручне комисије, програмски концепти манифестације, медијско праћење и јавна презентација Сабора, као и шири друштвено-политички и идеолошки оквир његовог функционисања.

[2] У раду правимо аналитичку разлику између појма сабор, писаног малим словом, којим означавамо различите облике народних окупљања и светковина у ширем традицијском смислу, и појма Сабор, писаног великим словом, који се односи на конкретну институционализовану манифестацију – Сабор народног стваралаштва Србије.

Основна теза рада јесте да Сабор народног стваралаштва не треба посматрати искључиво као секундарни простор репрезентације традиције која наводно постоји независно од институционалних и јавних оквира њеног приказивања. Уместо тога, у раду се разматрају начини на које су, у контексту овог Сабора, традицијске праксе добијале нове облике легитимитета, јавне видљивости и културне вредности.

Теоријско-методолошка полазишта

У раду се полази од теоријске позиције да фолклор не треба разумети искључиво као збир текстова, мелодија или плесних образаца. То је пре културна пракса која се остварује у конкретним друштвеним ситуацијама. Због тога следимо приступ антропологије фолклора који је у домаћој науци систематично уводила и развијала Драгана Антонијевић, претежно се ослањајући на америчку антрополошку школу (Ben-Amos 1971; Hymes 1975), инсистирајући на помаку од анализе „производа" ка анализи контекста, извођења и значења фолклора током употребе (Antonijević 2010; Antonijević 2023). Према овом приступу, фолклор је процес непрестане производње значења у интеракцији између извођача, публике и друштвеног оквира у којем се извођење одвија. Овакво разумевање ослања се и на ширу антрополошку традицију проучавања перформанса, у којој је фолклорни чин схваћен као догађај са „посебним начином комуникације" и извођењем издвојеним из свакодневице, подвргнут процени, вредновању и интерпретацији заједнице (Bauman 1977: 11; Briggs & Bauman 1992: 132).

Такође, сценске и институционализоване облике репрезентације традиције посматрамо као дискурзивно обликоване и нормативно регулисане културне моделе, што је нарочито очигледно у контексту манифестација које настоје да традицију представе „аутентичном". Овакво разумевање блиско је приступима критичких студија наслеђа, за које је културно наслеђе резултат институционалних и дискурзивних процеса селекције, вредновања и легитимизације. Један од важнијих појмова – „ауторизовани дискурс о наслеђу" – потврђује улогу стручњака, институција и професионализованих модела знања којима се успостављају легитимни начини тумачења и представљања прошлости. Овај дискурс одређују „они људи који имају способност и ауторитет да 'говоре' о или 'у име' наслеђа" (Smith 2006: 29).

Узевши у обзир наведене теоријске основе, Сабор народног стваралаштва тумачимо као институционализовани перформативни догађај, у којем се фолклор изводи, док га жири оцењује, категоризује и нормира. Овакав модел Сабора значајно се разликује од локалног,

вернакуларног извођења,[3] односно онога што Томас Турино дефинише као партиципативни перформанс – праксу у којој је нагласак на колективном учешћу, социјалној интеракцији и интегрисаности извођења у свакодневни живот заједнице, а не на формалној презентацији пред публиком и под институционално регулисаним критеријумима (Turino 2008: 26–27). То се нарочито види у чињеници да је Сабор у формативним годинама постојања увек имао јасан формални оквир: одређени програмски концепт, стручну комисију и јавно артикулисане критеријуме услова и начина учешћа група и појединаца. Наиме, да би уопште стигли до централне манифестације Сабора, учесници су пролазили квалификације у својим локалним срединама, а одабир је вршио стручни жири (њега је формирао организатор).

Анализа програмских књижица и публикације објављене поводом десетогодишњице Сабора показује да концепт изворности, односно аутентичности изведбе, представља важан критеријум ове манифестације.[4] Ради тумачења датих концепата, ослањамо се на претходно одређење аутентичности као контекстуално и релационо дефинисане категорије, у складу са тим да је сваки контекст „природан (аутентичан, изворан) баш за ону изведбу која се у њему збива", те је немогуће говорити о само једној, изворној и непроменљивој форми фолклора (Lozica 1990: 197). Ову линију размишљања даље развија Наила Церибашић, показујући да су фестивали и сабори структуре које производе одређене представе о традицији, прилагођене друштвеним потребама, идеолошким оквирима и очекивањима публике (Ceribašić 2008). Управо се на оваквим фестивалима јасно уочава „динамични баланс између очувања и иновације" (Cooley 2001: 40–41).

Методолошки гледано, у раду се комбинују историјско-етнографска анализа са анализом дискурса. Истраживање је временски ограничено на првих десет година одржавања Сабора, када се институционално успостављају критеријуми, естетске норме и модели репрезентације који ће дугорочно обликовати разумевање „изворног

[3] Концепт вернакуларног плеса преузимамо од Андрија Нахачевског, који под овим концептом подразумева плесну праксу интегрисану у свакодневни живот локалне заједнице, доживљену као „нормалну" необележену активност (Nahachewsky 2012: 34). Близак је ономе што Турино назива партиципативним перформансом, у коме је примарни циљ социјално учешће и колективна интеракција, а не сценска презентација пред публиком (Turino 2008).

[4] Иако се у дискурсу Сабора појмови изворност и аутентичност често користе као блиски или међусобно заменљиви, између њих је могуће уочити извесну аналитичку разлику. Док се изворност превасходно односи на идеју блискости локалном и наслеђеном облику традиције, аутентичност упућује на шири процес културне легитимације и признавања одређене праксе као „праве" и репрезентативне у конкретном друштвеном контексту.

фолклора“ на сцени. Као примарни извор коришћена је програмска публикација објављена поводом десетогодишњице Сабора, јер садржи текстове организатора, чланова жирија и стручних сарадника писане у датом историјском тренутку – јавне рефлексије актера непосредно укључених у креирање и вредновање манифестације. Стога ове изворе третирамо као део јавног дискурса којим се артикулишу представе о „изворном фолклору“, естетским вредностима и пожељним моделима репрезентације традиције.

Такво методолошко опредељење се чини најоперативнијим, јер је јавне дискурсе неопходно посматрати унутар конкретног историјског и идеолошког контекста у којем настају. Интервјуи са некадашњим учесницима Сабора, вођени из данашње перспективе, несумњиво би отворили другачије интерпретације и рефлексије, обликоване историјском дистанцом, променама политичких и идеолошких околности, као и накнадним личним искуствима самих актера. Због тога ће фокус истраживања бити усмерен на анализу јавних дискурса организатора, чланова стручних комисија и других актера укључених у рад Сабора произведених у датом историјском тренутку и сачуваних у поменутој програмској књижици.

О Сабору народног стваралаштва Србије

Сабор народног стваралаштва Србије, као вишеслојна и значајна манифестација, настаје у специфичном друштвено-политичком контексту социјалистичке Југославије, обележеном убрзаном индустријализацијом, миграцијама сеоског становништва у градове и систематским настојањима државе да редефинише однос према традиционалној култури (Puljiz 1989: 11). Средином шездесетих година XX века, у условима економских реформи и јачања културних политика усмерених ка „социјализацији културе“, народна култура[5] постаје погодно поље за артикулацију идеја прогреса, равноправности и братства и јединства.[6]

[5] За разлику од романтичарске традиције, у којој народно најчешће означава културу сеоског становништва, схваћену као аутентични и непроменљиви носилац народног духа (Antonijević 2005: 246–247), у социјалистичком контексту долази до његовог значајног проширења. Социјалистичко тумачење народног обухватало је све друштвене структуре, при чему се „нова народна култура“ разумевала као производ целокупног народа, а не искључиво руралне средине (Hofman 2012: 73). У том оквиру, народна култура постаје важан сегмент ширег пројекта модернизације, утемељеног у марксистичко-лењинистичким концептима прогреса и друштвеног унапређења (Hofman 2012: 74).

[6] Послератне културне политике Југославије биле су осмишљене као инструмент

У том оквиру, од 1968. године Савет за културу СР Србије и Културно-просветно веће Скупштине Србије започињу систематичније улагање у програме посвећене сеоској култури, отварајући простор за формирање нових манифестација, као што су сусрети села, смотре изворног фолклора и сабори народног стваралаштва (Petrović i Zečević 1981: 283). Кључну улогу у њиховом оснивању имао је Савез аматера СР Србије, институција задужена за координацију аматерског културног живота у области драмске, музичке, ликовне и, пре свега, делатности фолклорних ансамбала, као најбројнијих и најмасовнијих у овом систему.

Савез аматера Србије, на иницијативу његовог интерног Одбора за народну уметност, године 1971. оснива Сабор народног стваралаштва Србије – манифестацију посвећену сценској презентацији нечега што ће бити дефинисано као „изворни фолклор" (Симентић 1982: 1). Под „изворним фолклором" овде су се подразумевали наступи сеоских група чији чланови приказују локални плесно-музички репертоар како би пренели слику о некадашњим облицима сеоског живота и традиције сопствене заједнице. Први Сабор народног стваралаштва СР Србије одржан је у Лесковцу 1972. године и ту се задржао првих осам година, да би се од девете преселио у Александровац.[7] Поред сценских наступа,

изградње социјалистичког друштва, са снажним нагласком на демократизацији културе, описмењавању и културно-просветном раду, нарочито у сеоским срединама, које су чиниле већину становништва (Dimić 1988; Докнић 2021). У раном периоду, од почетка педесетих, културно поље је било под израженим партијским надзором (нпр. преко Агитпропа), при чему се фолклор и „народно стваралаштво" третирају као пожељан ресурс за конструисање „социјалистичке културе" – разумљиве, масовно приступачне и идеолошки „подобне" (Dimić 1988: 56). Од средине педесетих долази до постепеног слабљења директног партијског управљања културом и отварање ка Западу, док се шездесетих и седамдесетих, паралелно са економским реформама и уставним променама, развијају нови механизми културне администрације и финансирања, који воде ка бирократизацији и децентрализацији културног живота (Hofman 2012; Đukić-Dojčinović 1997). У том контексту, културно-уметнички аматеризам постаје један од кључних канала спровођења културне политике и масовног укључивања „радног народа" у продукцију културе (Supek 1974; Аќсик 2018), а из тог институционалног амбијента могу се разумети услови настанка Сабора.

[7] Сабор народног стваралаштва током своје историје није био везан за једно фиксно место, већ је више пута мењао локацију одржавања, при чему те промене нису увек биле искључиво логистичке природе. Током првих осам година Сабор је континуирано одржаван у Лесковцу, где је временом израстао у значајан културни догађај. Како се наводи у програмској књижици, дуготрајно одржавање манифестације у овом граду допринело је оснивању и развоју бројних сеоских и фолклорних група, оживљавању локалног културног живота и порасту интересовања становништва за учешће у културно-уметничким активностима (Сковран 1982: 37). Након Лесковца Сабор је првенствено премештен у жупски

програм су чиниле и пратеће активности попут изложби локалних музеја, промоције публикација и тематске вечери, чиме је Сабор добијао карактер сложеног културног догађаја.

Посебну легитимацију Сабора давала је стална стручна комисија, састављена од етномузиколога, етнолога, етнокореолога и професионалних уметника. Анализирајући улогу стручног жирија у оквиру ове манифестације, могуће је закључити да су они имали двојаки задатак. С једне стране, требало је да вреднују извођаштво на централној манифестацији, процењујући ко се од извођача највише уклапа у пожељну слику изворног приказа, али и да подстичу развој сеоских група. Како у свом тексту описује једна од чланица жирија, то подстицање одвијало се тако што је жири пре сваког Сабора обилазио групе и са њима бирао репертоар и народне ношње за предстојећи наступ (в. Ђорђевић 1982). С друге стране, комисија је формулисала и одржавала критеријуме „изворности" наступа, који су били пресудни за идентитет самог Сабора. Управо кроз рад комисије ова манифестација је постала место нормирања пожељног начина извођења традиционалних плесова и музике, најчешће схваћеног као извођење фолклора „у непромењеном облику" или „на начин како је забележено на терену".[8]

Организатори су истицали да је основна интенција Сабора да се „посебна пажња посвети традиционалној култури села", чиме би се допринело да „народно стваралаштво не постане време заборава, већ време његове афирмације и основе за његово изучавање, очување и његову доградњу" (Симентић 1982: 3). Такође, Сабор је требало да буде место чувања и афирмације традиције свих заједница Југославије ради „непосредног зближавања и разумевања свих народа и народности наше социјалистичке домовине" (Девић 1981: 4). Доминантни дискурс, када је реч о очувању традиције, био је снажно романтичарски обојен. Истицани су „типични и чисти" облици фолклора, за које се сматрало да убрзано нестају „под упливом новог рекреативно комерцијалног таласа" (Девић 1981: 4).[9]

Александровац, касније у Тополу, да би се данас одржавао у Горњем Милановцу.

[8] У оквиру одређених концепција сценске презентације традиционалног плеса, нарочито оних које инсистирају на идеји „изворности", „терен" се често конструише као простор у којем обитава „изворно", схваћено као аутентично, непроменљиво и временски фиксирано стање традиције. Такав приступ подразумева да је задатак извођача да грађу пренесу на сцену уз минималне интервенције, чиме се наводно чува њена аутентичност. Међутим, бројне расправе показују да је и сам терен производ селекције, интерпретације и позиције истраживача, те да прикупљена грађа не представља јединствену и коначну „истину", већ једну од могућих перспектива – резултат селекције, интерпретације и позиционираности самог истраживача (Buckland 1999: 196).

[9] Корисно је овакво становиште упоредити са паралелним развојем фестивала у

Највећи број учесника Сабора биле су сеоске групе из Србије, а чести гости ансамбли из других република и покрајина тадашње државе. За разлику од ових група, у урбаним срединама су у то време већ постојала културно-уметничка друштва са изграђеним сценским изразом и другачијим моделима презентације, који се нису у потпуности уклапали у доминантне представе о изворности и „чистоти" традиционалних форми које је ова манифестација подразумевала (в. Њаради 2018; Rašić 2024a).

Истовремено, јавне политике подстицале су учешће најширих слојева становништва у културним делатностима, не само у улози публике и посматрача већ и као активних стваралаца културе (Hofman 2012). У том контексту, сеоске заједнице су биле у фокусу, нарочито јер се у њиховом развоју јасније могло пратити идеолошко очекивање – друштвена трансформација и процес модернизације. Другим речима, оне су третиране као репрезентативна мера укупног напретка југословенског друштва, што потврђују и анализе оновремених културних политика (Buchanan 2006: 41). Овакво разумевање улоге народног стваралаштва и аматеризма артикулисали су (у свом дискурсу) и сами организатори Сабора:

> аматеризам има изузетно значење за развој и обогаћивање културног живота у свим, а нарочито у сеоским срединама, и тиме се остварују основни принципи наше културне политике, њена социјализација и демократизација и у томе сагледавамо будућност самоуправне социјалистичке културе. (Симентић 1982: 3)

Поред репрезентативне и симболичке улоге, Сабор народног стваралаштва поседовао је и изразито практичну функцију у очувању

Хрватској, где се у истом периоду одржавала Међународна смотра фолклора у Загребу, као централна манифестација тог типа. Иако је реч о фестивалу другачијег профила, будући да је од самог почетка био конципиран као међународна манифестација, а не превасходно национални или републички модел репрезентације фолклора, поједине програмске и идеолошке интенције показују значајне сличности. У хрватском контексту, фестивал је био замишљен као платформа за очување фолклорне баштине и афирмацију фолклорне уметности, којој се настојало обезбедити друштвено и културно место „које јој припада", уз јасно артикулисану оријентацију ка туристификацији и развоју међукултурног дијалога. Тај дијалог је подразумевао различите приступе, од представљања разноликих традиција присутних унутар Хрватске до настојања да се изграде „мостови" и подстакне ближа сарадња између група које негују различите фолклорне праксе (Ceribašić 2008: 12). Посматрано из шире перспективе, овакве програмске интенције умногоме кореспондирају са циљевима који су у истом периоду формулисани у оквиру Сабора народног стваралаштва у Србији.

и одржавању културног живота у сеоским срединама. У условима ограничене систематске подршке, при чему је за културне активности на селу из буџета Републичке заједнице културе Републике Србије издвајано тек око 4% укупних средстава (Ivanišević 1977: 171), сабори су често представљали један од ретких стабилних оквира опстанка и видљивости сеоских културних пракси.

Иако су локалне самоуправе у појединим срединама пружале додатну подршку, обим те помоћи био је неуједначен и директно условљен степеном развијености конкретног подручја. У већини случајева, рад сеоских културних организација ослањао се на ентузијазам и прегалаштво малог броја појединаца, без системске логистике и дугорочног планирања.[10] Завршни Сабор је тако имао посебан значај за државну културну политику, па је финансиран у целости, док су локалне смотре – премда далеко релевантније за свакодневни културни живот на селу – остајале у надлежности локалних власти или биле препуштене ентузијастима (в. Hofman 2012: 83). Последице таквог односа огледале су се у маргинализацији и занемаривању локалних манифестација (Hofman 2012: 83), док је и њихова јавна видљивост била ограничена, јер је „propaganda tih aktivnosti (bila) nedostatna" (Supek 1974: 15).

Конструисање „изворности": дискурси и праксе на Сабору

У контексту Сабора, изворност се пре свега повезује са идејом верности формама забележеним на терену, односно са уверењем да је могуће сценски представити аутентичне и „неискварене" облике народног стваралаштва. Анализа програмске књижице показује да се такво разумевање изворности у формативним годинама Сабора појављује као доминантан, мада не и потпуно хомоген дискурс. Генерални секретар Савеза аматера Србије тако Сабор види као место на којем се стварају „предуслови за очување аутентичности", али и основа за његову „уметничку надградњу" у области народне игре, песме и свирке (Симентић 1982: 1). Слично становиште заступа и Олга Сковран,

[10] Сличан образац ослањања на ентузијазам појединаца уочљив је и у организацији других сабора и сродних манифестација у Србији у истом периоду. Тако организатори фестивала „Црноречје у песми и игри" наводе да је „недостатак културних догађаја и институција иницирао жељу да се у Бољевцу започне нешто занимљиво... са много ентузијазма... формирали смо фолклорне групе" (Бранковић 1995: 3). У сличном маниру, и манифестацију „Хомољски мотиви" покренули су ентузијастични појединци из локалне средине, који су најпре осмислили идеју, а потом је представили надлежним институцијама (в. Лајић Михајловић 2017: 24).

истичући да кореографи на Сабору могу пронаћи грађу и инспирацију за даљи уметнички рад, ослањајући се на изворне приказе сеоских група које се тамо појављују (1982: 36). Изворност се, дакле, у овим наративима конструише као примарна, аутентична база из које се могу развијати касније сценске и уметничке интерпретације фолклора.[11]

Још експлицитније есенцијалистичко разумевање изворности присутно је код Симентића, који наглашава да је „Сачувати аутентичност и изворност императив времена", јер Сабор има значајну улогу „у борби против искривљавања и лошег приказивања народног стваралаштва" (1982: 1). Овакве формулације подразумевају да постоји стабилан и аутентичан облик традиције који је могуће очувати и пренети на сцену без значајних интервенција. Слично томе, као један од основних циљева Сабора Девић наводи подстицање „сељака-аматера" да у „аутентичним народним ношњама" и у „неискваренoм облику" изводе песме, игре, свирку и обичаје свога краја (1982: 2). Из таквих ставова видљиво је да је изворност превасходно у вези са идејом континуитета, непроменљивости и верности локалној сеоској традицији.

Међутим, оваква перспектива истовремено занемарује чињеницу да је и сама сценска презентација подразумевала бројне адаптације: скраћивање форми, прилагођавање сценском времену, селекцију материјала, измештање из свакодневног контекста и усклађивање са програмском концепцијом наступа. Управо на ту димензију указује Радмила Петровић, примећујући да је у процесу сценске трансформације фолклора за потребе Сабора „народна песма подвргнута законима естраде" (1982: 32). Иако је ова оцена делимично оштра, кроз анализу прецизно уочава да сценско извођење нужно мења функцију и структуру традиционалних форми. Како наводи:

> То се најчешће чује у скраћеном извођењу, јер временски ограничена приредба не може да прихвати певање дугачке баладе или још дуже епске песме. Њихови одломци од неколико

[11] У кореографији традиционалног плеса, идеја изворности није ограничена само на избор репертоара, већ обухвата читав низ естетских и кореографских конвенција које се временом стабилизују као „правила" извођења. У дискурсу аматерских кореографа, „изворне" кореографије, какве су се највише презентовале на Сабору, подразумевају, између осталог, поједностављене просторне обрасце (плесање у кругу и полукругу), који се тумаче као одраз наводне социјалне реалности прошлости, као и настојање да се на сцени реконструише „оригинални" стил плесања у одређеној географској области. Другим речима, сценска „изворност" не представља верну репродукцију, већ резултат интерпретативних избора, усмено преношених кореографских норми и ауторитета који се унутар аматерског дискурса кореографије традиционалног плеса подразумевају као саморазумљиви (Buckland 1999: 196; Shay 2002: 15–18; Rašić 2024б: 197).

> мелодијских строфа довољни су да повежу стару и нову функцију вокалне народне музике, односно да транспонују један семантички слој њене изворности у други слој културног значења. (Петровић 1982: 32)

У том раскораку између идеала „неискварене" традиције и практичних механизама сценске адаптације постаје видљива сложеност самог концепта изворности у оквиру Сабора.

У истом дискурзивном кључу, извођачи на саборима означавани су термином „изворне групе", чиме се додатно учвршћивала представа о њиховом непосреднијем и аутентичнијем односу са „изворном" традицијом (Девић 1982: 2; Ђорђевић 1982: 34). Међутим, већ је Маја Бошковић Стули указала на проблематичност поменутог разумевања, истичући да је овде присутна илузија о „...vjernom prikazivanju izvornog folklora, koja je i inače široko rasprostranjena" (1983: 227). [12] Сам појам „изворне групе" уведен је како би се направила разлика између сеоских група које презентују локални репертоар и културно-уметничких друштава из градских и већих центара, који традиције различитих крајева изводе у оквиру сценски обликованог жанра кореографије традиционалног плеса (Rašić 2024a: 490–493).

Стога се „изворне групе" доживљавају као носиоци „правог", „аутентичног" фолклора, издвојени у посебне програме и фестивале. При томе се, међутим, превиђа чињеница да су и код њих од самог почетка били присутни процеси посредовања, селекције, естетизације и сценске адаптације. Групе су имале руководиоце, пролазиле су претквалификациона такмичења, а чланови жирија често су интервенисали у избору репертоара и начинима сценске презентације (в. Ђорђевић 1982; Сковран 1982). Иако су ови процеси били слабије артикулисани и технички мање развијени него у културно-уметничким друштвима, они су ипак постојали. Стога се идеје о „изворним групама" као једноставним репродукторима непромењене традиције чине проблематичним. Дакле, изворност у овом контексту није својство саме праксе, већ процес означавања који се производи унутар конкретних институционалних оквира Сабора и ширег система културно-уметничког аматеризма у оквиру социјалистичке културне политике.

[12] Овакве сценске трансформације традиције у литератури су често разматране и кроз концепт фолклоризма, односно секундарне употребе фолклора ван његовог првобитног контекста (в. Bošković-Stulli 1983; Ceribašić 2003: 257–263). Ипак, у овом раду фокус није на разграничењу фолклора и фолклоризма, већ на анализи начина на који се појам изворности институционално производи и легитимише у оквиру Сабора, због чега нећемо залазити у назначену дискусију.

Анализа механизама: комисија, критеријуми и публика

Уколико се сабори народног стваралаштва посматрају као институционализовани фолклорни догађаји, неопходно је анализирати механизме кроз које се у њима производе и одржавају значења традиције. У том процесу три актера заузимају кључне позиције: стручна комисија, критеријуми вредновања и публика. Њихова међусобна интеракција чини Сабор специфичним перформативним простором где се фолклор изводи, јавно оцењује и симболички легитимише.

Стручна комисија као ауторитет и арбитар изворности

Сабор је у формативном периоду имао стални састав стручне комисије,[13] а њу су чинили: проф. др Драгослав Девић (етномузиколог), др Радмила Петровић (етномузиколог), Десанка Ђорђевић (професионална плесачица Ансамбла „Коло“), др Драгослав Антонијевић (етнолог), Јасна Бјеладиновић Јергић (етнолошкиња – експерт за народну ношњу), проф. др Оливера Васић (етнолошкиња – експерт у области традиционалног плеса), Богданка Ђурић (професионална плесачица Ансамбла „Коло“), Јелена Вујошевић Ђорђевић (професионална плесачица Ансамбла „Коло“), др Слободан Зечевић (етнолог), Милица Илијин (истраживач народних игара), др

[13] Веома сличан састав стручне комисије био је присутан и на другим фестивалима народног стваралаштва у Србији током истог периода. Тако Данка Лајић Михајловић, анализирајући фестивал „Хомољски мотиви“, показује да жири није имао искључиво евалуативну функцију, већ је деловао и као својеврсни режијски и програмски механизам који је учествовао у обликовању самих наступа и концепције манифестације. У саставу комисије на „Хомољским мотивима“ налазили су се: Драгослав Девић, Радмила Петровић, Оливера Младеновић, Десанка Ђорђевић, Богданка Ђурић, Јелена Вујошевић и Јасна Бјеладиновић (Лајић Михајловић 2017: 97), односно готово идентичан круг стручњака који је деловао и у формативном периоду Сабора. Овакво преклапање указује на постојање релативно стабилне експертске мреже у оквиру југословенског културно-уметничког аматеризма. Истовремено, може се претпоставити да је Савез аматера Србије, посебно кроз свој Одбор за народну уметност, функционисао као централни институционални механизам који није само окупљао већ и легитимисао стручњаке као ауторитете овлашћене за процену, вредновање и нормативно усмеравање фолклорне праксе. Другим речима, иако су чланови комисије поседовали стручни ауторитет, као етнолози, етнокореолози, етномузиколози, кореографи и професионални сценски извођачи, њихова позиција арбитара „изворности“ била је додатно оснажена институционалним признањем и делегирањем стручне улоге од стране Савеза.

Милка Јовановић (етнолошкиња – експерт у области народне ношње) и Добривоје Путник (кореограф традиционалних плесова). На Саборима је углавном било између троје и петоро чланова комисије – један који је оцењивао народну ношњу, други за традиционалну музику и један или троје њих који су оцењивали традиционални плес.[14]

Стручна комисија на Сабору има улогу централног регулативног механизма. Њено присуство обезбеђује институционални легитимитет манифестацији, будући да су је чинили појединци са експертизом и високим професионалним интегритетом у својим областима, али истовремено функционише и као ауторитет који дефинише пожељне облике традиције. Посебно је значајно што су чланови комисије долазили из различитих дисциплинарних и професионалних поља – етнологије, етномузикологије, сценске праксе и кореографије – чиме је у оквиру Сабора произведен утисак стручног консензуса о томе шта представља легитимну и „изворну" форму традиције. Међутим, тај консензус није подразумевао потпуно идентична разумевања природе фолклора и његове сценске трансформације. Поједини чланови комисије били су свесни чињенице да се фолклор у оквиру Сабора неизбежно прилагођава сценским и програмским захтевима манифестације. То смо раније видели у ставовима Радмиле Петровић, која примећује да је у процесу сценске адаптације „народна песма подвргнута законима естраде", указујући на скраћивање форми, промену функције и померање значења традиционалног извођења. Ипак, овакви увиди нису доводили у питање сам концепт изворности као вредносног критеријума, већ су пре указивали на покушај да се процес сценске трансформације нормативно контролише и задржи у границама онога што је комисија сматрала прихватљивим. Наиме, спор није био око тога да ли сценска трансформација постоји, већ око питања колико она остаје у границама легитимне репрезентације традиције. Како то примећује Наила Церибашић на примеру сличне манифестације у Хрватској, што је умногоме упоредиво са ситуацијом на Сабору, стручна комисија је развила „orća načela i rješenja za koncepciju izvornosti u okviru nastupa" (2008: 7).

[14] Треба нагласити да су на Сабору, осим плесно-музичког фолклора, често приказивани и други садржаји, попут здравица, „народног глумовања" и инсценације обичаја. Ове врсте фолклора никада нису извођене као самосталне тачке, већ увек као пратећи део сценског приказивања сеоске традиције конкретних географских локалитета. Због тога у жирију није било посебно место за стручњака из домена режије или драматургије. Такве форме оцењиване су заједно са целокупном изведбом, а најчешће су их оцењивали чланови жирија задужени за традиционални плес.

Поређења ради, важно је истаћи закључке Данке Лајић Михајловић, која сличне механизме уочава и у анализи фестивала „Хомољски мотиви“, манифестацији сродној Сабору по програмској концепцији и идеолошком оквиру. Иако је идеја „изворности“ и тамо почивала на претпоставци о могућности „објективног“ и аутентичног представљања локалног фолклора, ауторка показује да су различити облици „преобликовања“ били неизбежан део самог фестивалског процеса (Лајић Михајловић 2017: 196). Посебно указује на чињеницу да су и локални активисти, селекционе комисије и стручни сарадници активно утицали на избор, припрему и сценску организацију наступа, чиме су непосредно учествовали у трансформацији наслеђеног репертоара и извођачког стила (2017: 196). Осим тога, на обликовање извођаштва значајан утицај имали су и сами фестивалски сусрети, будући да „сваки сусрет са другим културним праксама подразумева размену утицаја и на подсвесном и на свесном нивоу“ (Лајић Михајловић 2017: 197).

Овакву позицију стручне комисије могуће је тумачити као специфичан облик културне ауторизације за препознавање и конституисање одређених начина извођења као репрезентативних и пожељних, а других, који одступају од установљених критеријума, маргиналних и неподобних. Комисија није била само тело за евалуацију – она је нормативни оквир који, кроз селекцију и вредновање, активно дефинише границе традиције и артикулише шта је у датом историјском тренутку легитимно, вредно чувања и приказивања.

Критеријуми и формат као део перформанса

Како је већ речено, први и основни критеријум за одабир извођача био је да потичу из сеоских средина и да у свом наступу презентују локални фолклор у „изворном“ облику. Већина извођача бирана је на претквалификацијама за Сабор, одржаваним на локалним сеоским смотрама или регионалним фестивалима, као што су „Хомољски мотиви“, „Црноречје у песми и игри“, „Сусрети аматера“ и слично. Ове догађаје обилазили су чланови Одбора, који су уједно деловали и као чланови саборске комисије, те су већ на том нивоу процењивали које групе погодују програмској политици манифестације. Оваква мрежа локалних и регионалних смотри показује да Сабор није функционисао само као издвојени фестивалски догађај, већ као централна републичка манифестација око које се постепено обликовао шири систем селекције, вредновања и репрезентације народног стваралаштва. Кроз окупљање

извођача из различитих крајева Србије, Сабор је истовремено производио и специфичну слику „српског фолклора“ као јединственог али унутрашње разноврсног културног простора. Механизми селекције, категоризације и сценске презентације омогућавали су да локалне праксе буду препознате и представљене као део ширег националног фолклорног корпуса. У том смислу, Сабор није био само место очувања локалних традиција већ и простор њихове институционалне интеграције у шири модел републичке културне репрезентације.

Према сведочењу једне од чланица комисије, дешавало се да поједине групе на локалним смотрама не буду оцењене као „довољно увежбане“, након чега су „чланови Одбора са њима договарали о евентуалном поновном сусрету у њиховом селу, којом би приликом могли да виде и друге тачке из њиховог репертоара“ (Ђорђевић 1982: 34). У таквим ситуацијама, комисија није имала искључиво селекторску улогу. Она је активно учествовала у обликовању наступа „изворних група“, помажући им да се уклопе у одговарајуће формате и захтеве Сабора. Посебно је илустративно сведочење Десанке Ђорђевић, која показује како се „изворност“ активно производила кроз припрему наступа, наводећи да је требало:

> одабрати певаче и песме, одредити трајање наступа; одабрати свираче на народним инструментима, као и мелодије и ограничити њихово трајање; одабрати игре и договорити се са извођачима колико пута и како игре треба да се одиграју и увежбају. Том приликом било је веома важно да се извођачи упуте и да им се објасни како треба да се понашају приликом извођења свог програма. (1982: 34)

Овај пример показује да критеријуми вредновања на саборима нису функционисали као спољашња мерила која се накнадно примењују на готове извођачке праксе, већ као интегрални део самог институционалног оквира у којем се извођење конституише. Дакле, изворност није претходила сцени као већ формирана и стабилна категорија, него се кроз праксу селекције, саветовања, скраћивања, увежбавања и сценског обликовања активно производила унутар институционалног оквира Сабора. С тим у вези, и сам формат догађаја – временска ограничења, структура програма, сценска дисциплина и очекивана јасноћа изведбе – био је механизам обликовања, трансформације и репрезентације традиције и фолклора.

Публика као актер легитимизације

Иако се у описима Сабора публика често подразумева као пасивни посматрач, њена улога била је далеко сложенија. Реакције публике представљале су важан елемент перформативног процеса кроз који су поједини извођачки модели потврђивани као пожељни, успешни и вредни репродукције.

Не постоје систематски подаци о укупној посећености сваког Сабора понаособ, али доступни појединачни извори сведоче о изузетној масовности ових догађаја и њиховом снажном одјеку у локалним заједницама. Тако један локални књижевник из Лесковца наводи да је Сабор народног стваралаштва 1972. године окупио између пет и шест хиљада посетилаца из Лесковца и околних места, који су испунили стадион рукометног клуба „Дубочица", на којем је манифестација одржана (Цветковић 1982: 5). Оваква посећеност указује на популарност Сабора у формативним годинама и његов капацитет да делује као централни друштвени догађај у локалном културном животу.[15] Истовремено, масовност Сабора није представљала само показатељ културне популарности манифестације, већ је била и важан елемент њеног институционалног и друштвеног легитимитета у оквиру социјалистичке културне политике.

Утицај Сабора на публику огледао се и у директним последицама по извођачке праксе. Бројни извори указују на то да су саборска извођења подстицала публику да се самоорганизује у неформалне групе, које су затим почињале да на сцени изводе сопствени локални репертоар и да се пријављују на локалне смотре, а касније и на сам Сабор (Симентић 1982; Девић 1982; Ђорђевић 1982). Тако је публика у појединим случајевима прерастала у активне учеснике манифестације, доприносећи дугорочној репродукцији самог саборског модела и сталном обнављању извођачког корпуса. Међу групама које су настале на овај начин наводе се, између осталих, „Црнућанка", као и групе из Шилова, Горње Бадање и других места.

Такође, важно је нагласити да саборску публику нису чинили искључиво обични посетиоци. Сабори су привлачили и стручњаке,

[15] За даља истраживања остаје отворено питање и саме локалне средине, односно тога колико је других манифестација у овом крају постојало, те компаративно утврђивање реалне заинтересованости публике за Сабор. Наиме, како показују подаци из формативног периода сличне манифестације из Бољевца – „Црноречје у песми и игри", ова манифестација је и настала из жеље да се организују културни догађаји у том крају, будући да нису постојале друге манифестације. Односно, како то каже организатор: „Недостатак културних догађаја и институција, иницирали су жељу да се у Бољевцу започне нешто занимљиво" (Бранковић 1995: 3).

истраживаче и практичаре који су у њима препознавали значајан простор за професионално интересовање и размену. На то указује и Олга Сковран, истичући:

> Сабори народног стваралаштва привлаче многобројне гледаоце, љубитеље народне уметности, али и оне који се баве проучавањем народног стваралаштва, научне раднике различитих структура – етнологе, музикологе, композиторе, кореографе. Пре свега, кореографима народних игара ови сабори пружају велике могућности за инспирацију у њиховом раду на сценској примени народних игара. (1982: 37)

Кроз учешће у саборима – било у улози посматрача, било као будућих извођача или стручних актера – публика је учествовала у обликовању и потврђивању представе о заједничкој и дељеној традицији, иако је она знатно била посредована и сценски конструисана. Осим тога, сама чињеница да се наступа пред бројном публиком деловала је као важан перформативни оквир који је утицао на обликовање извођачких пракси, подстичући њихово постепено унапређивање и усаглашавање са доминантним естетским и програмским нормама Сабора.[16]

Закључак

У овом раду Сабор народног стваралаштва Србије анализиран је као институционализовани културни догађај у којем се традиција активно обликује, вреднује и легитимише. Полазећи од антрополошког разумевања фолклора као перформативне и контекстуално условљене праксе, показали смо да су се у оквиру Сабора, током његовог формативног периода, успостављали доминантни дискурси изворности и аутентичности, као и критеријуми пожељног сценског представљања традиције. Анализа рада стручних комисија, селекционих механизама, формата наступа и улоге публике показала је да изворност није

[16] Пример који илуструје ово могуће је пронаћи у описима манифестације „Хомољски мотиви", где један од учесника описује проблеме са народном ношњом коју су групе у почетку овог сабора облачиле, наводећи разне комбинације: „од делова традиционалне сеоске ношње и савремене одеће и обуће, па су се појављивали, како је он записао, и 'свињски опанак' и гумене патике Тигар, и везене и најлон чарапе" (Лајић Михајловић 2017: 24). Доступне фотографије и снимци из првих година Сабора, које аутор рада поседује у приватној архиви, такође указују на слично стање у изгледу група, што се касније знатно променило и прилагодило сценским захтевима.

функционисала као унапред дата и стабилна особина фолклора, већ као категорија произведена унутар конкретних институционалних и културно-политичких оквира.

Истовремено, анализа формативних година Сабора указује да ова манифестација представља посебно погодно место за праћење односа између културне политике, институционалних механизама и начина репрезентације традиције у различитим друштвено-историјским контекстима. У том смислу, будућа истраживања могла би да прате касније трансформације Сабора, односно промене његове улоге, симболичког значаја и институционалне позиције у различитим фазама социјалистичког и постсоцијалистичког периода. Посебно би било значајно анализирати како су се шире друштвено-политичке промене одражавале на програмске концепте манифестације, критеријуме вредновања, моделе репрезентације традиције и институционалне облике подршке које је Сабор имао у различитим периодима.

Такође, даља истраживања могла би да обухвате и питања финансирања, медијске видљивости и симболичког капитала Сабора у различитим културним политикама, као и односе између локалних средина, стручних институција и државних структура у процесу обликовања и легитимисања „изворног“ фолклора. Поред институционалних и културно-политичких аспеката, посебно би било значајно будуће истраживање самог садржаја саборских извођења, односно начина на који су се песме, плесови, здравице, музички и други облици традицијског изражавања мењали током различитих периода одржавања Сабора. Таква анализа омогућила би праћење процеса међусобних утицаја учесника, циркулације извођачких модела и постепених трансформација локалних пракси унутар саборског контекста. У том смислу, Сабор је могуће посматрати и као специфичну контактну културну зону, простор у којем је долазило до размене, прилагођавања и преобликовања традиције. Иако су овакви процеси постојали и у ранијим облицима саборовања, у оквиру Сабора народног стваралаштва они се одвијају у битно другачијем контексту – сценском, институционалном и медијски посредованом – што отвара додатна питања о односима између традиције, репрезентације и културне политике.

Циљ овог рада није био да понуди свеобухватну историју Сабора народног стваралаштва, нити да одговори на сва питања, већ да, пре свега, укаже на механизме његовог институционалног конституисања и на начине на које је у првој деценији постојања учествовао у производњи доминантних представа о традицији, изворности и аутентичности.

Библиографија

Аксић, Н. (2018). Аматеризам како начин за очување/трансформации на традиционалните обрасци – културно-уметничките друштва на територијата на Нови Пазар. *Македонски фолклор*, XL(74), 201–216.

Бранковић, Ж. (1995). Мојих 25 „Црноречја". У: Д. Антонијевић (ур.), *Црноречје у песми и игри 1971–1995*. Бољевац: Културно-образовни центар Бољевац, 1–3.

Девић, Д. (1982). Деценија дружења са народним песмама, играма, обичајима и музиком. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србије*. Београд: Савез аматера Србије, 2–3.

Докнић, Б. (2021). *Културна политика Југославије 1946–1963*. Београд: Службени гласник.

Ђорђевић, Д. (1982). Одабирање група извођача и припрема програма за Сабор народног стваралаштва. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србиј*е. Београд: Савез аматера Србије, 34–35.

Зечевић, С. (1982). Традиционални народни сабори у Србији. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србије*. Београд: Савез аматера Србије, 28–29.

Лајић Михајловић, Д. и Анђелковић Грашар, Ј. (2017). *Пола века Хомољских мотива (1968–2017). Мирис јоргована у долини златоносног Пека*. Кучево: Центар за културу „Вељко Дугошевић".

Лукић Крстановић, М. (2001). Научна тумачења сабора. У: Ј. Бјеладиновић (ур.), *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–2001*. Београд: Етнографски музеј, 131–140.

Њаради, Д. (2018). *Књига о плесу: Традиције, теорије и методи*. Београд: Ансамбл народних игара и песама Србије „Коло".

Петровић, Р. (1982). Народна песма у програмима Сабора. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србиј*е. Београд: Савез аматера Србије, 32–33.

Симентић, М. (1982). Савез аматера као покретач и организатор Сабора народног стваралаштва СР Србије. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србије*. Београд: Савез аматера Србије, 1–2.

Сковран, О. (1982). Значај Сабора народног стваралаштва за неговање народне игре и њену сценску примену. У: М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србије*. Београд: Савез аматера Србије, 36–37.

Цветковић, Т. (1982). Лесковац – град домаћин Сабора народног стваралаштва СР Србије. У М. Симентић (ур.), *Десети сабор народног стваралаштва СР Србије*. Београд: Савез аматера Србије, 3–5.

Antonijević, D. (2023). *Antropologija folklora.* Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Dosije studio.

Antonijević, D. (2005). Antropologija folklora – perspektive istraživanja. U: Lj. Gavrilović (ur.), *Etnologija i antropologija: stanje i perspektive*. Zbornik Etnografskog instituta SANU, 21. Beograd: Etnografski institut SANU, 245–251.

Antonijević, D. (2010). *Ogledi iz antropologije i semiotike folklora.* Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Srpski genealoški centar.

Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance.* Long Grove: Waveland Press, Inc.
Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore,* 84(331), 3–15.
Bošković-Stulli, M. (1983). *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.
Briggs, C. and Bauman, R. (1992). Genre, Intertextuality, and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology,* 2(2), 131–172.
Buchanan, D. (2006). *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: Chicago University Press.
Buckland, T. (1999). (Re)constructing Meanings: The Dance Ethnographer as Keeper of the Truth. In: T. Buckland (ed.), *Dance in the Field*. New York: St. Martin's Press, 196–207.
Ceribašić, N. (2003). *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
Ceribašić, N. (2008). Festivalski okviri folklornih tradicija: Primjer Međunarodne smotre folklora. U: A. Muraj i Z. Vitez (ur.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*. Zagreb: IEF i Hrvatsko etnološko društvo, 7–20.
Cooley, T. (2001). Repulsion to Ritual: Interpreting Folk Festivals in the Polish Tatras, *Ethnologies,* 23(1), 233–253.
Dimić, Lj. (1988). *Agitprop kultura: agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji: 1945–1952*. Beograd: Rad.
Đukić-Dojčinović, V. (1997). *Pravo na razlike selo–grad*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
Gavrilović, Lj. i I. Đorđević. (2016). Sjenički sir kao nematerijalno kulturno nasleđe: Antropološki pristup problemu. *Etnološkoantropološki problemi,* 11(4), 989–1004. https://doi.org/10.21301/eap.v11i4.2.
Gavrilović, Lj. i Radojičić, D. (2019). Bottom-Up modeli valorizacije. U: Z. Marjanović, D. Medin i D. Sedlarević (ur.), *Nematerijalna kulturna baština Paštrovića. Budućnost tradicije, tradicija za budućnost*. Petrovac na Moru: Društvo za kulturni razvoj „Bauo"; Budva: JU Muzeji i galerije Budve; Beograd: Etnografski institut SANU, 95–111.
Hofman, A. (2012). *Socijalistička ženskost na sceni*. Beograd: Evoluta.
Hymes, D. (1975). Breakthrough into Performance. In: D. Ben-Amos and K. Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton, 11–74.
Ivanišević, M. (1977). Nemogućnost kulturnog razvoja sela. *Kultura*, 38, 165–173.
Lozica, I. (1990). *Izvan teatra: Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
Milenković, M. (2016). *Povratak nasleđu. Ogledi iz primenjene humanistike*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za antropologiju javnih i praktičnih politika.
Nahachewsky, A. (2012). *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach.* McFarland & Company: North Carolina.
Petrović, R. i Zečević, S . (1981). Narodna muzika i igra na smotrama u Srbiji. U: Z. Palčok (ur.), *Rad XXIII Kongresa SUFJ*. Zagreb: SUFJ, 283–285.
Puljiz, V. (1989). *Jugoslavensko selo: problemi i perspektive.* Osijek: Centar za idejno-teorijski rad.
Rašić, M. (2024a). Konstituisanje ansambla „Kolo" i koreografija tradicionalnog plesa – antropološka interpretacija i društveno-politički kontekst. *Etnoantropološki problemi*, 19(2), 483–501. https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.7.

Rašić, M. (2024b). The Choreography of traditional dance in Serbia in artistic crisis: towards an anthropological interpretation. In: D. Njaradi, M. Rašić and K. Dabo (eds.), *The Choreography of Traditional Dance on Stage: Crises, Perspectives and Global Dialogues.* Beograd: Etnografski institut SANU, Ansambl „Kolo“ , 195–212.
Shay, A. (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.
Supek, R. (1974). Sociološki značaj amaterizma. *Kultura*, 26, 8–16.
Turino, T. (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Constructing Authenticity: The Formative Period of the *Sabor narodnog stvaralaštva* from the Perspective of the Anthropology of Folklore

Miloš Rašić

Summary

In this paper I analyse the *Sabor narodnog stvaralaštva* as an institutional cultural event in which tradition is not only displayed and preserved, but also actively defined, normalised, and legitimised. Drawing on an anthropological understanding of folklore as a performative and contextually conditioned practice, the study demonstrates that during its formative period in socialist Yugoslavia the *Sabor* did not function as a passive ‘stage of tradition’, but rather as a central mechanism of cultural authorisation, within which the dominant discourses of originality and authenticity were established.

An analysis of historical sources and *Sabor* practices shows that the notion of ‘originality’ operated as a normative category rather than as an empirically given property of tradition. Through the work of expert committees, programmatic concepts, formal criteria, and stage formats, certain modes of performance were recognised as desirable and representative, while others were marginalised. The study further reveals that even so-called ‘authentic groups’ were involved in processes of selection, mediation, and stage adaptation, thereby calling into question the idea of their supposedly immediate relationship to an ‘unchanged’ tradition.

The research also indicates that the *Sabor* played a significant role in sustaining cultural life in rural communities, functioning as one of the rare stable frameworks under conditions of limited institutional support. In this process, the audience assumed an active role — not merely as spectators, but as participants in the legitimisation of particular performance models and in encouraging the formation of new groups and practices. At the same time, the paper suggests that the *Sabor* may also be understood as a specific contact zone in which different local traditions, performers, and performance models encountered one another, influencing processes of exchange, adaptation, and transformation of folklore within a stage and institutional context.

Methodologically, the paper focuses on the *Sabor*'s first decade, relying primarily on anniversary publications, programme materials, and texts written by organisers and members of expert committees. Rather than offering a comprehensive historical overview of the event, the study aims to examine the institutional mechanisms through which concepts of 'originality' and 'authenticity' were publicly articulated and culturally legitimised.

Keywords: Sabor, originality, authenticity, folklore anthropology, music and dance folklore, Serbia.

Милош Рашић / Miloš Rašić
Етнографски институт САНУ, Београд /
Institute of Ethnography SASA, Belgrade
E-mail: milos.rasic@ei.sanu.ac.rs
https://orcid.org/0000-0001-6871-5553

Примљено/Received: 11. 2. 2026.
Прихваћено/Accepted: 7. 5. 2026.