

Данка Лајић-Михајловић

## ГУСЛАР: ИНДИВИДУАЛНИ ИДЕНТИТЕТ И ТРАДИЦИЈА

**Апстракт:** Гуслари су као народни музичари-солисти у позицији да свој стил формирају према сопственим потенцијалима и афинитетима, али и према функционално-естетским критеријумима културне средине у којој се формирају и којој је њихово музицирање упућено. Да би се што јасније сагледао однос индивидуалног идентитета и оног дела колективног културног идентитета који називамо музичко-фолклорном традицијом, изабран је гуслар (Бранко Перовић) који припада типу „иноватора“, оном који, за разлику од „чуvara“, у својој пракси (значајније) модификује преузети комуникацијски код. Поређењем регионалног гусларског стила коме припада Перовић и његовог индивидуалног стила, утврђено је структурно подударње по већини основних аналитичких параметара, на основу чега се закључује да промене кода иду само до граница његове препознатљивости за адресата – епску средину. Овакви примери потврђују да је могуће остварити апсолутну препознатљивост, особен уметнички израз који ће динамизирати традицију, али је и испоштовати као референтну вредност, важан сегмент културног идентитета одређеног друштва.

**Кључне речи:** епика, гуслар, Бранко Перовић, идентитет, индивидуа, колектив, традиција, стил, иновација.

Једна од кључних општих релација, пресек фокуса концепата идентитета, али и место њиховог разилажења, јесте однос индивидуалног и колективног, одн. ширина схватања идентитета. Неки приступи потенцирају важност друштва као оквира различитих врста интеракција током којих се производи и репродукује идентитет,<sup>1</sup> усмеравају посматрање првенствено ка колективном идентитету. Насупрот њима су приступи чију парадигму чини „прагматички индивидуализам“ – став да „друштвени свет, у првом и последњем реду, настањују отеловљени појединци“.<sup>2</sup> Већина ипак сматра да се „ни најприватнији идентитет не може замишљати другачије него као производ социјализоване свести и друштвене ситуације“, а чак и „најколективнији идентитет мора у извесном смислу постојати у свести појединачних актера“. У том смислу, друштвени идентитет је потребно концептуализовати као оквир који укључује и индиви-

<sup>1</sup> Ričard Dženkins, *Etnicitet u novom ključu*. Argumenti i ispitivanja, sa engl. prevela Ivana Spasić, biblioteka *XX vek*, ur. Ivan Čolović, br. 117, Beograd 2001, 111.

<sup>2</sup> Исто, 99.

дуални и колективни идентитет.<sup>3</sup> Међу моделима друштвеног идентитета, један од најважнијих је свакако социјално-антрополошки модел који се најчешће назива етнички идентитет, одн. етницитет.<sup>4</sup> Као категорија друштвеног идентитета, етнички идентитет је истовремено и колективни и индивидуалан, екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у (личној) самоидентификацији.<sup>5</sup>

Један од основних интегративних фактора друштава и важан критеријум дефинисања етницитета јесте култура.<sup>6</sup> Однос према значају културе у оквиру етничког идентитета се кретао између става да је најмањи заједнички именоватељ за етничку групу оличен у метафори „кревет, крв и култ“,<sup>7</sup> преко истицања културе као специфике етничких група у односу на класе,<sup>8</sup> до удаљавања културе из жиже интересовања студија о етницитету и јасног диференцирања културних и етничких група кроз мишљења да пажњу треба усмерити на друштвену интеракцију и устројство друштва, а не на културни садржај.<sup>9</sup> Различитост ових односа значајно је условљена и тумачењем појма „култура“, који је постављан у уске, индивидуалне границе, али и у шире – као друштвени производ, заједничко наслеђе, па и флексибилније – као комуникациони систем одређене заједнице.<sup>10</sup> Иако је друштво, па и идентитете и културу, могуће посматрати као синхроне феномене, њиховим кључним конститутивним квалитетом сматра се временска димензија, одн. трајање.<sup>11</sup> Трајање је „материјализовано“ кроз бесконачно велики број различитих интеракција људи и идеја, индивидуа као индивидуалности, али и индивидуа као инстанци категорија. Кроз овакве акције испољава се индивидуални, али истовремено и колективни идентитет, као одраз ограничене аутономије индивидуе, не само синхроним контекстом датог делања, него и као свесна или несвесна присутност наслеђа, вољно

---

<sup>3</sup> Исто, 126.

<sup>4</sup> Исто, 26; Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen, biblioteka *XX vek*, br. 143, ur. I. Čolović, Beograd 2004, 28, 32.

<sup>5</sup> R. Dženkins, *Nav. delo*, 26.

<sup>6</sup> Исто, 26; T. H. Eriksen, *Nav. delo*, 28, 32, 103; Јуриј М. Лотман, *Семиосфера*. У свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја, прев. с руског Веселка Сантини, Светови, Нови Сад 2004, 51.

<sup>7</sup> Према овој метафори, етничке групе су ендогамне, имају идеологију заједничких предака и заједничку религију. Уп. T. H. Eriksen, *Nav. delo*, 66.

<sup>8</sup> Исто, 66.

<sup>9</sup> Исто, 70.

<sup>10</sup> Исто, 103; Luj Dolo, *Individualna i masovna kultura*, Clio, biblioteka *Agora*, Beograd 2000, 7–8.

<sup>11</sup> Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber Limited, London – Boston 1981, 166–167.

или невољно прихватање искустава предака. Како се у најширем смислу традицијом сматра све оно што се преноси из прошлости у садашњост,<sup>12</sup> однос према традицији представља једну од кључних референци у обликовању конкретних идентитета – и колективних и индивидуалних, а друштвени идентитет у том духу репрезентује консензус међу живим и мртвим генерацијама.<sup>13</sup> У свакој људској активности или веровању крије се прошлост, она је само тренутни крај секвентног преношења, чак и када зарад идеала „оригиналности“ одбијамо да у њој препознамо трагове прошлости или када припада изразито индивидуалистичкој традицији.<sup>14</sup> Посматрано у временском континууму, традиција је ланац интерпретација, низ варијација на одређене теме. С друге стране, низ активности путем којих се мишљење и имагинација преносе из једне генерације у следећу подразумева и модификације различитих врста и степена, што традицију обликује као динамичан феномен.<sup>15</sup> Непромењивост се не само не подразумева, већ је практично и немогућа. У сваком тренутку трајања, традиција је амалгам опсталих елемената прошлости и промена које постају део ње. Активирање и ре-активирање, генеза и еволуција традиција не функционишу по аутоматизму, оне нису саморепродуктивни апстрактни феномени, већ сложене културне конструкције зависне од људи, пре свега оних који промишљају, који имају однос према прошлости. У обликовању традиције релевантни су фактори различитих профила, од друштвеног контекста, у смислу историјских и економских околности, до промена самих индивидуа као носилаца традиције током живота (и у физичком, и у психичком смислу).

Димензије индивидуалног идентитета које најдиректније одражавају однос према друштвеном окружењу могу се развити већ у фази ране примордијалне социјализације.<sup>16</sup> Током културног развоја индивидуа долази у ситуације које представљају задатке, али истовремено нуде и решења, при чему су и задаци и решења импрегнирани традицијом на различите начине, па одговор на захтев, одн. избор могућности представља ново искуство, укус или вештину за индивидуу, али није новина за културу којој припадају.<sup>17</sup> Неспорно је

<sup>12</sup> Исто, 11.

<sup>13</sup> Исто, 166.

<sup>14</sup> Исто, 43.

<sup>15</sup> Борис Николаевич Путилов, *Фолклор и народная культура – In memoriam*, Российская Академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Санкт-Петербург 2003, 53–55.

<sup>16</sup> R. Dženkins, *Nav. delo*, 84.

<sup>17</sup> E. Shils, *Nav. delo*, 48.

да индивидуе, па и институције, могу да функционишу и верују другачије од својих претходника. Пре свега, људска бића одликује различит степен инвентивности, па је опстајање традиције последица не само жеље да се она настави и задржи, него у значајној мери и ограничене снаге да се побегне од ње.<sup>18</sup> Дешава се и да предуслови за одређене промене постоје, али оне ипак изостају, било као одраз специфичног страха од промена, било као последица одсуства жеље да до промена дође. Неке од промена условљене су спољним околностима, контекстом, док је друга врста ендогена, потиче из саме традиције, а њихови носиоци сматрају их побољшањима, иако нису увек као таква оцењена од савременика и наследника. Имагинација, промишљање, истраживање и сличне активности могу бити усмерене традицијом, али и водити корак даље од границе доследног, дословног преношења.

Дуго је владало мишљење да је традиција лимитатор слобода и да је за изражавање индивидуалности неопходан раскид са традицијом. Ипак, ближим реалности чини се процена да она само обрубљује индивидуу, да поставља услове за њене активности, утиче на детерминисање потенцијала индивидуе и њихову реализацију.<sup>19</sup> Снагу за значајније искорак из традиције имају само изузетне, харизматичне фигуре које поседују необичну, оригиналну имагинацију, или им се она приписује, али и оне најчешће иду из традиције.<sup>20</sup> У том смислу, неки аутори чак сматрају да постоје две врсте оригиналности: права, озбиљна, чије се осмишљавање ослања на традицију, и оригиналност која се у суштини своди само на различитост од претходног.<sup>21</sup>

У фолклору је појам „традиција“ општеприсутан, фолклорни процеси се одвијају унутар традиције и у релацији са њом.<sup>22</sup> Упркос инклузивности, тј. укључености фолклорних култура у систем животних активности етноса, која их усмерава ка излазу из унутрашње персоналне осећајности у опште форме живота, традиционалне културе се ипак неизоставно потчињавају индивидуалном начину људског постојања.<sup>23</sup> Традиционалност се у фолклору, па и музичком

<sup>18</sup> Исто, 201–202, 213.

<sup>19</sup> Исто, 196.

<sup>20</sup> Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 54.

<sup>21</sup> Е. Shils, *Nav. delo*, 236.

<sup>22</sup> Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 55.

<sup>23</sup> Исто, 73; И. А. Ильин, *Основы христианской культуры*, према: А. Ромодин, *Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции*, у: *Механизм передачи фольклорной традиции*, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2004, 28.

фолклору, тиче свега без изузетка, почев од специфичног слада мишљења, погледа на свет неподложног моди, од посебне тачке гледишта на живот и историју и сл, и завршава начином добијања звука.<sup>24</sup> Ипак, „култура говори кроз човека“, његова се улога сматра кључном у дијалектици музичке уметности – дијалектици националног – универзалног, етничког – историјског, материјалног – духовног.<sup>25</sup> У појединим приступима проучавању музичке материје, музике у култури и културе у музици, потиснут је човек-стваралац, носиоц мишљења. Традиција у музичком фолклору подразумева непрекидну интеракцију, комуникацију ствараоца-преносиоца и референтног социо-културног тела које сâмо чини парадигму традиције. У том смислу, сваки музичко-фолкорни текст представља одраз корелације два идентитета: идентитета ствараоца-преносиоца и оног вида колективног културног идентитета кога називамо музичком традицијом.

У музичко-фолклорним жанровима који у улози ствараоца-преносиоца подразумевају групу (множину) долази до интеракције два колективна идентитета, две парадигме које су установљене по сличним принципима. Из аспекта односа идентитета, од ових су интересантнији жанрови којима је својствено преламање индивидуалности ствараоца-преносиоца кроз призму друштвено-културне средине. И сам обликован у датом друштвено-културном контексту, као суштински продукт друштва у коме живи,<sup>26</sup> народни музичар-солиста је изаткан од генетски му додељених талената и дубоког печата културе којој припада, од материјално-техничког нивоа до оног кључног – нивоа мишљења о музици и мишљења у музици, њеног доживљавања и креирања. Најделикатнију величину у оквирима сваке традиције, па и музичке, представља стваралачка слобода. Колико је народни уметник има, колико је користи када функционише самостално, какав је (музички) продукт односа индивидуалног и колективног идентитета, у већини се традиција, па и у српској, веома добро може сагледати на примеру епике, представљене махом солистичким формама.

---

<sup>24</sup> Изалиј Иосифович Земцовскиј, Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора), према: Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 55.

<sup>25</sup> Концепција филозофа М. Мамардашвилија, према: Изалиј Иосифович Земцовскиј, Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий, у: *Музыкальная коммуникация*, Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российски институт истории искусств, Санкт-Петербург 1996, 100.

<sup>26</sup> Klod Levi-Stross, *Tužni tropi*, према: L. Dolo, *Nav. delo*, 29.

Прве, али веома значајне назнаке о епским певачима као индивидуалностима налазимо код Вука Караџића, који је био не само највећи сакупљач српских епских песама, него и антиципатор научног приступа овој грађи. Већ у предговору прве књиге *Српских народних пјесама* Вук је синтетисао своја сазнања о процесу стварања епских песама кроз општепознату констатацију да човек који зна педесет различитих песама, ако је „за тај посао“, лако може спевати нову песму.<sup>27</sup> Условом да певач барата одређеним фондом тематско-изражајних конвенција заступљен је принцип општости, традиционалности, а индивидуалне способности неопходне су да се на основу тог миљеа створи квалитетно ново дело. Важност талента истаћи ће још једном, у предговору четврте књиге, указивањем на ефекте извођења доброг и „рђавог“ певача.<sup>28</sup>

У време када је започело проучавање епике (пре свега њене поетске димензије) модерним научним средствима и методама, преовладавало је истицање улоге традиције, а креативна улога епског певача је маргинализована. Од значајних истраживача јужнословенске епике овакво виђење радикално је заступао Милман Пари (Milton Parry) концептом потпуне формулаизације.<sup>29</sup> Било је и теоретичара усменог епа, као што је Матија Мурко, чије је теренско искуство сведочило да песма нема сталан облик, да се при сваком извођењу у одређеној мери мења.<sup>30</sup> И Паријев наследник Алберт Лорд (Albert V. Lord) закључио је да певач при „стварању“ песама не поступа ни мало више механички него изворни говорници када говоре матерњим језиком, а њихова креативност огледа се у модификовању образаца преузетих од претходника и савременика и стварању нових песама, често по принципу аналогije, према својим потребама и склоностима.<sup>31</sup>

Различитост профила традиционалних епских певача условљена је генетским предиспозицијама: обдареношћу и степеном развијености одређених способности, карактером, темпераментом певача,

<sup>27</sup> Вук Стефановић Караџић, „Предговор уз народне српске пјесме. Књига прва, у Липисци, 1824“, *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига прва у којој су различне женске пјесме, *Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 530.

<sup>28</sup> Исти, „Предговор уз народне српске пјесме књига четврта (Беч, 1833)“, *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу, *Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 378.

<sup>29</sup> Zdeslav Dukat, *Homersko pitanje*, Globus, Zagreb 1985, 110.

<sup>30</sup> Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, JAZU, Zagreb 1951, 11.

<sup>31</sup> Z. Dukat, *Nav. delo*, 183.

као и контекстуалним условима за развој и испољавање индивидуалности – културном климом.<sup>32</sup> Постоје певачи који припадају типу „чувара“, који су примарно преносиоци зашто не поседују амбицију или потенцијал да значајније модификују преузету форму.<sup>33</sup> Њихова супротност су певачи истакнутих индивидуалности, раскошних талената и специфичне харизматичности који својим стваралаштвом дају снажан печат времену у коме живе, а њихова инвентивност води некада ка неосвешћеном, али често и ка тенденциозном иновирању традиционалног музичко-поетског израза. До одређеног степена промена преузетих облика долази и у пракси „преносилаца-чувара“,<sup>34</sup> мада је он неупоредиво мањи од промена које остварују „иноватори“. У том смислу, за науку је информативно проучавање практично сваког индивидуалног стила, али је у циљу сагледавања интеракције индивидуалног и колективног идентитета несумњиво индикативнији тип „певача-иноватора“. Избор примера за овај рад условила је чињеница да је Црна Гора живо жариште динарске епике, а да је, према мишљењу многих, један од највећих савремених гуслара Бранко Перовић из околине Никшића. Услов за сагледавање конкретног гусларског индивидуалног стила кроз призму традиције је постојање референтног профила музичког епског дијалекта. Реалност је да досадашња етномузиколошка истраживања гусларске традиције православног живља са подручја данашње Црне Горе нису синтетисана у слику коју бисмо могли назвати колективним музичким идентитетом, па је то био наш први задатак.<sup>35</sup>

Најзначајније податке о епским музичким дијалектима с почетка 20. века оставио је слависта Матија Мурко.<sup>36</sup> Директни контакти са епиком на терену били су пресудни да епску песму доживи као поетско-музичку целину, па је, иако није био музички образован, забележио мноштво изузетно важних детаља који су данас темелне

<sup>32</sup> L. Dolo, *Nav. delo*, 57.

<sup>33</sup> У овом смислу индикативне су Виншове напомене о различитим односима гуслара према тзв. „новом“ стилу, па чак и свесном, тенденциозном игнорисању новина зарад очувања традиционалног начина певања. Walther Wünsch, *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1934, 55–56.

<sup>34</sup> Варирање се сматра једним од основних принципа у процесима стварања и преношења музичког фолклора. Видети: Изалиј И. Земцовский, Проблема варијанта в свете музыкальной типологии, у: *Актуальные проблемы современной фольклористики*, Музика, Ленинград 1980, 36–50.

<sup>35</sup> Идеално би било, наравно, да постоје и етномузиколошки профили мањих предеоних целина – традиционалних музичко-фолклорних „наречја“, али у овом тренутку то није било могуће остварити.

<sup>36</sup> M. Murko, *Nav. delo*.



смернице у формирању представа о регионалним стилевима.<sup>37</sup> Први музички стручњак који се бавио црногорском епском праксом Густав Бекинг (Gustav Becking) само је скицирао стилски профил епике овог подручја,<sup>38</sup> а тек је његов млађи сарадник Валтер Винш (Walther Wunsch) начинио (озбиљнији) покушај синтетизовања особености индивидуалних стилова у регионалне пресеке и, надаље, компаративног сагледавања тако „ре-конструисаних“ регионалних стилова. Поменути радови значајан су траг о стању музике епоса у времену генерације претходника Бранка Перовића. Осим њих, у циљу формирања што потпуније слике о црногорској епској традицији као контексту у коме се као гуслар формирао Перовић, коришћена је и друга релевантна научна литература, као и аудио-снимци његових претходника и савременика.

Специфичност црногорског израза у оквиру динарског епског музичког језика потврдили су готово сви истраживачи, али су конкретизовања диференцијалних елемената у односу на друге регионалне стилове (најчешће се наводе херцеговачки, босански и србијански) малобројна, припадају различитим равнима и коначно, а најважније – за многе се касније испоставило да и нису диференцијални. Несумњиво је да су Црногорци музичкој компоненти придавали велики значај,<sup>39</sup> што је допринело изграђивању технике певања и свирања до завидног нивоа, а талентовани гуслари са овог подручја чинили су сами врх јужнословенске гусларске традиције.<sup>40</sup>

Утисци су да је црногорско певање уз гусле по свом карактеру „скандирајуће“, оштро и брзо,<sup>41</sup> на шта упућује и констатација да артикулацију тамошњих гуслара одликују кратки, попут тремола зујећи потези гудала.<sup>42</sup> Ово је запажање индикативно и у погледу ритмичког система, посебно што је назначено да су присутна два система „парландо(-рубато)“ и „дистрибутивни“. Није појашњено да ли оба система могу бити присутна у оквиру једног индивидуалног

---

<sup>37</sup> Видети детаљније у: Danka Lajić-Mihajlović, *Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike, Slavanski svet očima badatelů 19. a 20. století*. K 50. výročí umrti Ludvika Kuby, eds. Petr Kaleta, Lubomir Tyllner, Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2007, 81–88.

<sup>38</sup> G[ustav] Becking, *Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos, Archives Neerlandaises de Phonetique experimentale*, VIII–IX, La Hage 1933, 144–153.

<sup>39</sup> M. Murko, *Nav. delo*, 384.

<sup>40</sup> W. Wunsch, *Nav. delo*, 49–50.

<sup>41</sup> M. Murko, *Nav. delo*, 383, 385, 396.

<sup>42</sup> W. Wunsch, *Nav. delo*, 50.



стила или се то односи на различите (микро-)регионалне стилове.<sup>43</sup> Звучни извори потврђују да су комбинације ритмичких система често присутне, али је углавном јасно уочљиво преовладавање једног или другог система у оквиру конкретног индивидуалног стила. Према подацима о снимцима намеће се закључак о дијакхронијском односу, пре него могућност дијалекатске природе присуства различитих ритмичких система.<sup>44</sup> Конкретније, чини се да су ритмички обрасци приближно изохроних јединица (са ев. одступањима – продужавањима – у иницијалном и каденцијалном делу) били карактеристични за старији стил, а да су их генерацијски млађи, образованији гуслари, поклањајући пажњу говорним акцентима поетске компоненте (не само према локалном дијалекту, него и према књижевном језику), „расточили“ у парландо-ритам.

У погледу морфологије на макро-нивоу, за стил гуслања на подручју Црне Горе не постоје специфичне назнаке. Одлике које се помињу у литератури важеће су за певање уз гусле и на другим динарским подручјима: основне градивне јединице су мелостихови и интерлудијуми, а „оквирни“ елементи су инструментални уводи, ев. екскламације, понекад и продужени инструментални сегменти у функцији коде. Кључна морфолошка одредница је однос мелостихова и интерлудијума, одн. начин каденцирања, али се чини да и у оквиру једног епског дијалекта постоји више различитих релација ових елемената. У вези са певањем уз гусле на црногорским просторима, осим равномерног низања мелостихова (чије се границе подудару са границама поетског стиха) и интерлудијума, помињу се (мада не увек као специфичности овог регионалног стила) „гутање“, изостављање последњег слога и „преношење“ последњег слога стиха у наредни (мело)стих. Тиме се добија неподударност граница поетских, односно синтаксичких и мелопоетских целина.<sup>45</sup> Винш као типичну црногорску каденцу описује управо манир кратког певања

<sup>43</sup> Мурко наводи да ритам бива готово тачно „одскандирани“ низ од пет трохеја, али и слободни „парландо“ прилагођен тексту. Сличан се закључак може извести и из запажања етнолога Јована Ердељановића да је певање уз гусле код Срба (поредећи га са певањем код Албанаца) „једноставно, припросто, као кад људи *отегнутим гласом* приповиједају“, али наводи и могућност да се „слогови (се) изговарају *кратко без отежања...*“ (истакла Д. Ј. М.). М. Murko, *Nav. delo*, 383, 399.

<sup>44</sup> Овакве се комбинације срећу и као особеност херцеговачког музичког епског израза. Референтна литература наведена је у: Данка Лајић-Михајловић, Херцеговачки епски дијалекат, у: *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп, Бања Лука, 24–25. април 2007, Зборник радова*, Академија умјетности Бања Лука, Музикошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2007, 57–73.

<sup>45</sup> W. Wunsch, *Nav. delo*, 49–52; М. Murko, *Nav. delo*, 154, 389.

9. слога за којим следи пауза пре дугог 10. слога, што се може повезати са поменутиим „преношењем“ последњег слога, мада је у опису изостало (кључно) објашњење о интерлудијуму. Он наглашава да се та „типична“ каденца у пракси комбинује са другим начинима каденцирања, одн. представља само најчешћи од заступљених начина уобличавања краја мелостиха. Овакав начин „уланчавања“ мелостихова присутан је и на неким од старијих снимака гуслара, па и у пракси појединих савремених, али пре свега као „парцијално“ решење: најчешће се тако обликује само један сегмент песме. Примена овог манира у одређеним случајевима има семантичку вредност: као драматуршко средство повезује се са посебним поетским садржајем у сврху наглашавања текста, али се користи и као једно од средстава динамизације стандардног наративног тока.<sup>46</sup> Присуство сличног обликотворног принципа у обредним жанровима српске музичко-фолклорне праксе<sup>47</sup> сугерише и евентуалне друге разлоге његове примене у певању епских песама. Како и најстарији доступни нам снимци потврђују паралелно присуство различитих архитектонских решења, а сличне конструкционе комбинације регистроване су и у другим динарским областима,<sup>48</sup> тешко је засигурно тврдити да ли се ради о наслојавању дијакхроничких морфолошких принципа или мешању гусларских дијалеката и наречја, мада се чини вероватнијим да су се „специфична“ решења временом (из)губила, а дијалекти се стапали у један општији гусларски израз.

У погледу тонске структуре, већ у периоду између два светска рата потврђено је релативно широко присуство тзв. „нове интонације“, певања и гуслања у тонском систему који се разликовао од оног за који су Бекинг и Винш процењивали да је реликт архаичног музичког мишљења из времена када је сам инструмент стигао на Балкан.<sup>49</sup> Не постоје систематизовани тонометријски подаци о савременој црногорској гусларској пракси, а аудитивни утисак је да преовлађују релативно стабилни дијатонски низови у обиму кварте за гусле, одн. квинте за глас.

Сазвучна структура се махом описује као унисони ток са хетерофоном каденцом: глас се спушта за степен испод основног тона струне. Овакав начин каденцирања везује се за стихове који заврша-

---

<sup>46</sup> М. Murko, *Nav. delo*, 148, 154, 381–401.

<sup>47</sup> Упор: Сања Радиновић, Елементи макроструктуре заплањских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“, *IV међународни симпозијум Фолклор – музика – дело Београд 1995*, ФМУ, Београд 1997, 442–466.

<sup>48</sup> Д. Лајић-Михајловић, Херцеговачки епски дијалекат... 67–68.

<sup>49</sup> G. Becking, *Nav. delo*, 144; W. Wunsch, *Nav. delo*, 9, 32.

вају најнижим тоном гусала, док је каденцирање на вишим тоновима низа (најчешће је то други ступањ, хиперфиналис) – унисоно.

Као што је изложени пресек компилације података о црногорској гусларској традицији само сврсисходна скица, тако је идентитет Бранка Перовића за ову прилику било неопходно свести само на један његов пресек, профил народног музичара-гуслара.<sup>50</sup>

Бранко Перовић је рођен 23. 2. 1944. године у Бранковом Долу у Рудинама Никшићким, где је провео читав живот. Умеће певања уз гусле је традиција у Перовићевој породици, као и у овом крају уопште. Како му је отац погинуо док је још био беба, а није било ни ближих сродника у непосредном окружењу, знатичељном и талентованом дечаку један породични пријатељ је старе гусле које су биле у кући довео у употребљиво стање, а „занат“ је морао „красти“ од људи из околине. Први јавни наступ имао је још као сасвим мали, али је већ тада наговестио да има натпросечне способности, да би као младић од 20-ак година већ начинио прве трајне снимке и почео са концертним и такмичарским успесима. Врхунац у том смислу остварио је победама на фестивалима гуслара Југославије у Сарајеву и Никшићу (1971, одн. 1974. године). Животне околности су често условљавале да изводи, па и снима и новије песме, од којих нису све подједнако квалитетне. Ово је и разлог што се за његову досадашњу (обимну) продукцију не може рећи да је апсолутни одраз његових афинитета, па ни мудар избор. Много су значајнији и репрезентативнији снимци његовог певања настали у неформалним ситуацијама, када опуштено, а са максималном инспирацијом, пева за мањи круг блиских му људи, оно што сам изабере или нашта га атмосфера мотивише.

Пре него што се индивидуални стил Бранка Перовића „преломи“ кроз призму црногорског епског музичког дијалекта, потребно је истаћи да се и његов, као и сваки други индивидуални стил током сад већ вишедеценијске каријере мењао. Подстицаји су били различити: унутрашњи – развијање његових музичких способности (мењање гласа и усавршавање инструменталне технике), али и личности (етички и емотивни доживљај истих песама није исти код младића и човека у зрелом животном добу), и спољашњи – кључни су свакако били контакти са другим гусларима, искуства која су доносили фестивали, такмичења, концертни наступи, мада су и догађаји из приватног живота на различите начине утицали на стил. У том ће сми-

<sup>50</sup> У ову сврху коришћени су биографски подаци, коментари и запажања из емске и етске перспективе прикупљени у разговорима са самим Перовићем, али и великим бројем његових пријатеља и поштовалаца.

слу под његовим индивидуалним стилем овом приликом бити под-разумеван скуп карактеристика извођења без обзира на то када су забележена (разматрани снимци настајали су у периоду дужем од 40 година) и у каквим приликама – да ли су у питању комерцијални снимци, официјелни наступи, неформална дружења гуслара или снимци рађени у научне сврхе.<sup>51</sup> Ипак, где год је то могуће и потребно, особености ће бити и контекстуално коментарисане.

Бранко Перовић је кроз своје интерпретације епских песама показао пре свега веома висок степен сензибилности у односу на поетски садржај, што, с обзиром на ширину његовог репертоара у тематском смислу, практично значи да са великом емотивношћу пева о смрти Мајке Југовића, али и са готово застрашујућом енергијом о подвигу Милоша на Косову-пољу. Полазећи од његовог темперамента који би се могао описати као жив, готово оштар, „типичан“ горштакчи, „проживљене“ интерпретације тзв. „јуначке“ епике су очекиване. У складу са овом карактерном особином је и његов глас који по боји, а посебно по волумену, рекло би се силини,<sup>52</sup> прати укупне експресивне потенцијале овог апсолутно вансеријског гуслара. Песме „херојског“ профила у његовом извођењу публику доводе у, може се слободно рећи, екстатично стање, па је резултат интеракције обострано подизање нивоа адреналина и стварање „високог напона“ у атмосфери. Оно што у стилском профилу Бранка Перовића посебно плени, и на одређен начин изненађује, јесу интерпретације „лирских“ епизода у песмама баладног профила. Интересантно је да и он сам доводи у везу епске песме и тужбалице на основу драмског набоја који се одражава на, по њему, специфичну сличност мелодијских компоненти ових жанрова.<sup>53</sup> Како је процена квалитета у уметности субјективна, нема јединственог става по питању најбољег извођења Бранка Перовића, чак ни само међу оним објављеним<sup>54</sup> (као што је поменуто, постоји и мноштво неформалних снимака од којих су многи драгоценства изузетних извођења). Ипак, многи се слажу да је извођење *Сватовског вијенца*, песме новије продукције, један од најрепрезентативнијих Перовићевих снимака, при че-

<sup>51</sup> У новијим етномузиколошким истраживањима велика се пажња поклања околностима извођења, па се однос гусларског извођења и контекста, одн. ситуације може проучавати као засебна тема.

<sup>52</sup> На лекарском прегледу пред одлазак у пензију утврђено је да има капацитет плућа 7,8 л. Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

<sup>53</sup> Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

<sup>54</sup> Бранко Перовић је објавио 52 носача звука (плоче, одн. касете) за званичне дискографске куће.

му се квалитет извођења не повезује само, па чак ни пре свега са самим садржајем,<sup>55</sup> него са коинциденцијом да је настао у време када је његова каријера била у пуном сјају. Међутим, важно је нагласити да су одлични познаваоци стила Бранка Перовића аутору овог рада пренели утиске о његовом недавном сјајном певању на приватним окупљањима, при чему је изводио одломке из различитих песама, што наводи на закључак да се ради о квалитету који минимално и сасвим поступно опада само у складу са законима природе – са годинама. Сам Перовић каже да „младост пева“, па процењује да је и он у млађим годинама имао јачи глас и више снаге, што је нарочито важно за дуже певање, али и сада на основу искуства може да пружи „добре партије“, посебно када је инспириран друштвом.<sup>56</sup>

У приступу епској песми Перовић истиче важност њеног поетског садржаја, јасног излагања, али и драмске интерпретације. Овакав однос би требало да резултира доминацијом ритмичког тока прилагођеног говорним акцентима и интонацији стиха/синтаксе, одн. парландо системом. Ипак, веома често се користи ритмичким моделом кога одликује приближно једнако трајање мелослогова и њему сроднима који се задржавају у оквиру дистрибутивног система. Примена таквих ритмичких модела је пре свега у наративним сегментима, а понекад и са семантичком улогом – на овај начин остварује се контрастирање „парландо“ окружења и дистрибутивно устројеног приповедања, потенцира се набрајање или одређена стилска фигура у поетској равни (пр. 1, 2). Ритам је важна карактеристика каденцијалних модела, па се може запазити да су у Перовићевом певању последња два слога у мелостиху најчешће подједнаког трајања (пр. 1, II и III мелостих), завршни слог је по правилу дужи од претходног у мелизматичнијим мелостиховима (пр. 1, I и III мелостих), а дуже трајање претпоследњег слога је ређе (типична примена је у ритмичком моделу који илуструје пр. 2, II и III мелостих) и готово никад се не користи као завршна каденца мелострофе. На неким од снимака из раније фазе Перовићеве гусларске каријере присутно је и ритмички специфично каденцирање које је Винш окарактерисао као типично црногорско, „уланчавање“ стихова уметањем кратке паузе између 9. и 10. слога, а изостављањем интерлудијума (пр. 3). Овај манир примењује само у краћим сегментима, али је ефекат динамизирања тока на тај начин изузетан.


<sup>55</sup> Тематика песме, мноштво етнографских детаља блиских публици и сл. пре свега су разлог комерцијалног успеха овог снимка – тиража „златне плоче“.

<sup>56</sup> Из разговора са Б. Перовићем, 26. 2. 2007. године.

Тонски систем у оквиру кога се одвија певање Бранка Перовића је уобичајен за овај музички жанр, а одређен је пре свега ерголошким карактеристикама гусала и извођачком техником која се на њима примењује. На нивоу функције тонова, код Перовића се запажа сразмерно значајније присуство тонова горњег регистра, како у погледу фреквентности њиховог коришћења, одн. заступљености образаца који их садрже, тако и по трајању, посебно у „оквирним“ (почетним и завршним) стиховима мелострофа који су мелизматичног профила (пр. 1). Поред стандардних, „наративних“ мелодијских модела (литанијско излагање на хиперфиналису – „унутрашњи“ стихови пр. 1) и осциловања у обиму кварте (пр. 3), у његовом певању је присутан и препознатљивим га чини, између осталог, образац кога карактерише квартни скок са горње границе амбитуса (наниже) на самом почетку, и то у оквиру једног слога (пр. 4). Овакав скок није стандардан за гусларску мелодику, а скокови наниже се генерално сматрају тежим за интонирање, што индиректно потврђује висок ниво Перовићеве вокалне технике. Међу мелизмима које користи, посебно је упадљиво испевавање последњег слога осциловањем између финалиса и хипофиналиса (пр. 5). Велики капацитет плућа и вокална техника омогућавају му да се потпуно издвоји изнад просека по учесталости и трајању дугих, обично мелизматичних мелослогова у оквиру којих се бравурозно поиграва димнамичким нијансирањем (завршни стих у пр. 1). У том правцу од уобичајених се знатно разликују и трајања „оквирних“ – уводних и завршних стихова мелострофа (пр. 1), па се продуже и на по 10–15 секунди чак и када нису сегментирани, одн. вишеструко дуже од „стандардних“ силабичних мелостихова изохроне ритмичке структуре.<sup>57</sup> У Перовићевим интерпретацијама присутни су и за гусларско певање стандардни екскламативни рефрени на почетку стихова. Користи их с мером, као једно од средстава артикулисања форме, одн. драматизације текста – најчешће на завршецима већих сегмената (мелострофа), истичући поетски садржај, али и музички заокужујући целину (пр. 1).

Вокални квалитети Бранка Перовића несумњиво су његова „јача“ страна, али му је инструментална техника више него довољна да испрати идеју унисоног звучања гласа и инструмента. Закономерна одступања се свде на хетерофона каденцирања мелодијских образаца који завршавају на финалису, при чему се секунда која се формира силаском вокалне деонице на хипофиналис не потенцира, већ је, насупротив, најчешће кратког трајања. Већина преосталих хетеро-

<sup>57</sup> О брзини певања видети: М. Murko, *Nav. delo*, 396; Данка Лајић-Михајловић, *Временска димензија епских песама, Музикологија*, 6, Београд 2006, 349–350.

фоних момената се доживљава као случајност. Ниво инструменталне технике потврђује се пре свега у уводима који су један од стандардних елемената морфолошке структуре епских песама које се певају уз гусле. Тешко је говорити о њиховом трајању и сложености, с обзиром на поменуте разлике у околностима у којима су настајали разматрани снимци. Начелно се може констатовати да се и кроз њих осећа таленат за динамизацију музичког тока у складу са функцијом ових сегмената: дуже нотне вредности постепено се „уситњавају“, почетни лагани темпо се убрзава, „равни“ тонови се оживљавају орнаментима, у оквиру датих могућности „покреће“ се мелодија, да би се малим „кораком уназад“ наговестио почетак певања и дала могућност за преношење концентрације на вокалну деоницу. У мелодијском току Перовићевих увода (и инструменталних „кода“) издваја се као често присутан мотив обигравања око хиперфиналиса у ритму  (као у пр. 6). Интерлудијуми су махом кратки, уједначеног трајања (пр. 2), а одступања су у функцији истицања синтаксичке структуре, па и семантике поетског текста: прегнантно низање стихова нарушава се продужавањем интерлудијума најчешће у сврху потенцирања краја реченице, одн. истицања важности садржаја. Мелодијски садржај краћих интерлудијума је обично устаљен, нема значајних разноврсности, изводе се готово рефлексним покретом руке на струни, што је уобичајено у традиционалном изразу, док за дуже, оне у функцији заокруживања већих мелопоетских целина, није уочена правилност.

О висини – штиму не може се говорити уопштено, с обзиром на то да се на разматраним снимцима креће у распону мале терце (h-d<sup>1</sup>). И Перовић, као и други савремени гуслари сматра да се „притезањем“ струне, што даје виши основни тон, добија пожељнија („тенорска“) боја за епско певање. Понекад промену интонације користи као експресивно средство: након уводних стихова који не морају имати директну везу са песмом (нпр. уопштено о гулама, позив на дружење, певање итд.) затеже струну и саму песму изводи у за приближно пола степена (ев. степен) вишем интонационом оквиру, издваја интонациону раван песме изнад уводног сегмента.

Осим песама у десетерцима, Бранко Перовић на репертоару има и песме, дистихе у осмерцима које посебно радо изводи као завршницу свог наступа, често и са другим гусларима – као „групне песме“, што говори о томе да су њихови мелодијски обрасци општепознати. Најзаступљенији је образац који показује изразиту сличност са напевом познате свадбене песме *Врела вода на валове*. Перовић се сећа да је осмерачке песме први пут слушао од гуслара Влада Мићуновића када је сам већ био формиран као гуслар, при-



хватио их и „по себи обрадио“, при чему тврди да пре тога (до 60-их година 20. века) певања осмераца уз гусле није било. Иако на репертоару има првенствено записане песме (као и остали гуслари), управо кроз импровизовање римованих дистиха испољава се мало искоришћена, али очигледно присутна Перовићева креативност и у поетској димензији.

Преузимајући умеће певања и свирања на традиционалан начин, усменом предајом, Бранко Перовић је усвојио, па и сачувао кључне елементе гусларске традиције свог краја. Његова се извођења по општим параметрима не разликују суштински од гуслара који су му генерацијски претходили. Овде је неопходно нагласити да се почетак важних промена у гусларској пракси везује за прве деценије 20. века и већи утицај образованих људи-гуслара, да су прва гусларска такмичења и концертне активности гуслара отпочели између два светска рата и да је, у том смислу, у време када је Перовић ставао као гуслар већ одмакао процес промена и утемељење тзв. „новог“ гусларског стила. Укључивање у модерни живот епике на сцени само је утврдило његов правац развоја као гуслара новог доба, једног од типичних представника своје генерације. Вокални потенцијал, који се истиче као један од његових највећих квалитета, омогућио је Бранку Перовићу да свој стил учини апсолутно препознатљивим и високоцењеним. Након што је певање других пропуштао кроз свој „доживљајни филтер“ као слушалац, он је захваљујући креативном потенцијалу и моћном гласу, што свесно, што несвесно, у улози певача-емитера у процесу комуникације излагао публици, одн. суду колектива свој начин музичког обликовања епских песама. Сагласност око његовог „титулисања“ указује на генерално прихватање те врсте и степена модификације, индивидуалног бојења традиционалног израза.

Ипак, битнији од самог Перовићевог статуса у гусларском свету је његов изузетан значај у ланцу усмене предаје. О томе сведоче бројни (млади) гуслари у чијим се стиловима препознаје утицај Бранка Перовића. У ери средстава масовне комуникације створена је и могућност дословног копирања извођења, али је од суштинског значаја она врста утицаја која подразумева уграђивање елемената његовог стила у стилове других гуслара или развој младих гуслара на основу искуства стеченог имитирањем Перовића. Утицај на старије, већ формиране гусларе је важан као потврда прихватања специфичности Перовићевог израза од стране епске средине, али су ефекти тог утицаја релативно краткорочни. Усвајање елемената његовог стила од гуслара млађих генерација је она квалификација која на прави, потпун начин укључује узор у ланац предаје. То је врста

доказа да је начин музичког мишљења који је преузео од својих претходника успео да моделује управо тако да нови музички модел остане функционално, жанровски препознатљив епској средини, али као облик културне комуникације прихватљив и генерацијама потомака. Перовићевом праксом потврђује се за традиционалну музику одсудна веза између текста и контекста, музике и социјума. За „интонацију“ као „звучно произвођење мишљеног“ најважнији је човек-стваралац, па сходно томе Земцовски закључује да је интонација у ствари – човек: у њој је концентрисана суштина човека који музицира.<sup>58</sup> Заступајући став о нераскидивој вези културе, мишљења и понашања, он сматра да је могуће у самој музици препознати и културу и човека. У музици Бранка Перовића овакво размишљање добија недвосмислену потврду: она је и по мишљењу епске средине и по музичким аналитичким параметрима део традиционалне епске праксе, али је истовремено одраз једне крајње индивидуалности, карактерне и музичке персоналности. Облици артикулисања његовог музичког мишљења сведоче о сталној измењивости као једном од основних постулата музике усмене традиције, али и о стваралачком преосмишљавању оне врсте која не разрушава корене традиције, у ком сваки од тих облика садржи у себи трагове прошлости.<sup>59</sup> Стваралачки акт у традиционалној музичко-фолклорној пракси увек је део комуникацијског процеса, па је зато музичар-уметник посредник на релацији опште – конкретно, селектор и стваралац изражајних средстава, кôда прихватљивог у оквиру одређеног начина музичког мишљења, првенствено према процени адресата. Бранко Перовић и вербално резимира да је захваљујући својим гласовним могућностима (и когнитивним способностима) успевао да „усвоји“ практично све што се њему свиђало, али да је узимао (задржавао) пре свега оно што се народу свиђало, на шта је публика позитивно реаговала.<sup>60</sup> Не улазећи овом приликом у сложену проблематику публике, посебно савремене публике на јавним наступима гуслара, под овим појмом подразумевамо пореклом и/или слушалачким искуством (у просеку) квалификовану епску средину. Гуслар настоји да артикулише форму која ће бити разумљива, функционално и естетски прихватљива аудиторијуму, али савремени гуслар није са-

<sup>58</sup> И. И. Земцовский, Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий... 99–100.

<sup>59</sup> Исти, Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы, у: *Механизм передачи фольклорной традиции*, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2004, 10–11.

<sup>60</sup> Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

мо „идеолошки радник“, он је и уметник и ова је његова црта веома важна за иновациону димензију преосмишљавања. Бранко Перовић је управо пример, с једне стране, великог музичког талента, посебних когнитивних способности, имагинације, специфичне харизматичности, а, са друге стране, пример дубоке везе појединца са културним контекстом из кога је поникао и сензибилности за промене које доноси време. Он је специфична личност, апсолутно препознатљива у маси, али се његова оригиналност истовремено чврсто ослања на традицију, његов је индивидуални идентитет јасно позициониран унутар оквира колективног идентитета.

### Пример бр. 1

Одломак из песме  
„Љути шанче, крвљу озидани“  
аутор текста: Живојин Ђукановић-Звицер

... ♩ = 100

Цр - - - - - Го - ра род Цр - - - - -

♩ = 108

но - го - - - - ра - - - - - ца

accel.

♩ = 100

$\bullet = 132$

Из бу - си - ја ни - че и кла - на - ца

Јер сло - бо - да не и - ма ци - је - не,

$\bullet = \text{сва } 104$

Еј, па ти љу - бим

росо accel.

$\bullet = 88$  23''

кр - - ва - вс ти - - - је - - - не!

## Пример бр. 2

Одломак из песме

„Косовска битка“

аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

Но у ло - ба цар - ско - га са - вје - та

По - зна Ла - зар О - би - ли - ћа зе - - - та,

Под ра - на - ма, све - за - ни - је' ру - - - ка,

## Пример бр. 3

Одломак из песме

„Погибија Данила Перовића“

аутор текста: Сава Шоловић

Под гру - ди му кра - гу - јев - ке дви - - - је,

Да бој њи - ма у ју - ри - шу би - - - је!

## Пример бр. 4

Одломак из песме  
„Косовска битка“  
аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

А - - - ли он свој жи - вот из - - гу - - би!

## Пример бр. 5

Одломак из песме  
„Косовска битка“  
аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

Ти о - ти - ди на пу - сто Ко - со - во,

## Пример бр. 6

Одломак из песме  
„Љути шанче, крвљу озидани“  
аутор текста: Живојин Ђукановић-Звицер

Љути шанче, крвљу озидани

*Danka Lajić-Mihajlović*

THE “GUSLAR”:  
INDIVIDUAL IDENTITY AND TRADITION  
(*Summary*)

The subject of this paper is the relation between individual and collective identity within the folk-music tradition, from the perspective of ethnomusicology. Solo folk musicians have more latitude than those who perform in ensembles. They are more independent in developing their own style. As an example of this intermingling of individual and traditional styles, we have chosen Branko Perović, “guslar” (a singer of epic songs who accompanies himself on the “gusle”) – currently one of the very best. Both his extraordinary vocal qualities and his unique combination of temperament and emotions have enabled Perović to develop an original performing style. By comparing the regional, Montenegrin style of gusle-playing (of which Perović is a representative) with his personal style, we have established certain corresponding structures regarding a few basic analytical parameters: musical form at the macro-level, tonal structure, and harmonic structure. Individual characteristics are to be found in melodic patterns, dynamics, agogics and ornaments, and to a certain extent, in rhythm. Although Perović is considered to be an “innovator” among folk musicians, taking a dynamic approach to tradition, he is, however, well received and highly rated in folk music circles, which is proof of his successful communication with his audience. His reputation and influence on other gusle-players makes him a worthy link in the chain of epic tradition. His performance underlines the importance of the connection between traditional music and society, within which he develops his own style according to his capacities and inclinations, although constantly referring to the functional and aesthetic criteria of his cultural environment in which he performs. This is how adopted models are being reshaped by both individual artistic style and the current cultural pattern of a given community. The individual identity (of the musician) is in constant interaction with those of his/her ancestors and contemporaries. The extraordinary, charismatic personalities of a guslar such as Perović, secure the continuation of the tradition into the future.

(Translated from Serbian by Ranka Gašić)

UDC 78.071.1:788.9] Petrović Branko  
781.7:398.87(=163.41)