

Данка Лајић Михајловић

СРПСКО ТРАДИЦИОНАЛНО
ПЕВАЊЕ УЗ ГУСЛЕ

ГУСЛАРСКА ПРАКСА
КАО КОМУНИКАЦИОНИ ПРОЦЕС

ISBN 978-86-80639-13-0

© Данка Лајић Михајловић, 2014.

© Музиколошки институт САНУ, 2014.

Монографија *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес* резултат је рада на пројекту Музиколошког института САНУ – *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), финансираном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Ово Министарство финансијски је помогло и издавање књиге.

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

Данка Лајић Михајловић

СРПСКО ТРАДИЦИОНАЛНО ПЕВАЊЕ УЗ ГУСЛЕ

ГУСЛАРСКА ПРАКСА
КАО КОМУНИКАЦИОНИ ПРОЦЕС



Београд
2014

*Мојој Каји,
најважнијем мотиву*

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	9
УВОД	15
КОМУНИЦИРАЊЕ КАО КЉУЧ МЕТОДОЛОГИЈЕ ПРОУЧАВАЊА ЕПИКЕ	25
Дефинисање и разврставање епике из књижевне и музичке перспективе	25
Комуницирање као базична функционална одредница епског певања уз гусле	38
Комуниколошки концепт и етномузиколошко проучавање епике .	39
Комуниколошке појмовно-категоријалне одреднице и модели значајни за проучавање гусларске епске праксе	43
СУБЈЕКТИ КОМУНИЦИРАЊА: ГУСЛАР И ПУБЛИКА	55
Гуслар	56
Гуслар као пошиљалац поруке	56
Гуслар као актер у музичкофолклорној традицији	58
Гуслар као народни уметник	71
Гуслар као народни музичар-солиста – личност и стил.....	76
Гуслари као индивидуе и њихови музички идиолекти.....	86
Гуслар као личност у традицији	110
Гуслар – свирач који (и) пева	116
Публика	126
Публика као реципијент епских песама уз гусле.....	126
Промене профила „епске публике“ од позног патријархалног друштва до 21. века	128
„Епска публика“ као одраз социокултурног контекста	135
КОМУНИКАЦИОНИ ЧИН И КОМУНИКАЦИОНА СИТУАЦИЈА ..	143
Комуникациони чин у гусларској пракси	144
Комуникациона ситуација у гусларској пракси	163

ЕПСКА ПЕСМА КАО ПОРУКА	179
Порука као елемент комуникационог процеса	179
Поетика усменог епског песништва	187
Поетски текст епске песме	187
Поетски кôд епских песама.....	193
Морфолошка структура епске песме као књижевног текста	193
Метричка структура традиционалних десетерачких епских песама	200
Музичка компонента епске песме	210
Морфолошка анализа музичког текста епске песме.....	211
Мелодијска структура епске песме	218
Односи поетске и музичке компоненте у епским песамама	285
Композиција епске песме као поетско-музичке поруке	286
Специфични обликотворни принципи епског певања уз гусле	293
Певање са цезуром пре последњег слога стиха.....	293
Неартикулисано певање последњег слога стиха	308
Однос ритма казиваног и певаног стиха.....	312
Однос интонације казивања и певања епских песама.....	339
ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА	353
ПРИЛОЗИ	373
Записи песама.....	375
Изабрана литература.....	455
Регистар имена	481
Регистар појмова	487
Summary	493

ПРЕДГОВОР

Учешће у етномузиколошком пројекту Матице српске одвело ме је 1990. године на прва већа самостална теренска истраживања у Врбас и околину, у циљу истраживања традиционалне музике колониста из Црне Горе.¹ Виталност традиције извођења епских песама уз гусле, изражена кроз интензитет праксе којој сам присуствовала, заинтригирала ме је магијском снагом. Вероватно је да се у таквом контексту пробудила и моја „музичка генетика“, афинитет по линији припадања корпусу динарског српског живља, коме је епика репрезентативни део фолклора. Поврх свега, постојала је професионална процена да извођењу епских песама уз гусле није из етномузиколошке перспективе посвећена пажња сразмерна његовој важности у српској култури, те је вишегодишње интересовање и сабирање грађе подигнуто на ниво комплексног истраживања за потребе докторске дисертације.² Уобличавање тезе је текло уз разумевање, помоћ и подршку развоју мог истраживачког идентитета од стране др Мирјане Закић као ментора, којој зато и овом приликом изражавам велику захвалност. С искреним поштовањем помињем сарадњу са др Драганом Радојичић, етнологом-антропологом, чији су ми савети у различитим

¹ Пројектом *Етномузиколошка истраживања у Војводини* руководио је др Драгослав Девић, у то време професор етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду, те се заложно да се на овај начин заинтересованим студентима завршних година омогуће теренска истраживања за потребе израде дипломског рада. Указао нам је поверење и дао изузетан подстицај, на чему сам му дубоко захвална. Матица српска је изузетна институција и по томе што препознаје и подржава теренска истраживања као важан део рада у етномузикологији, те су истраживања која сам реализовала као сарадник Одељења за сценске уметности и музику, сада и као руководилац пројекта *Фолклорна музика као репрезентација и медијум преговарања културних идентитета у Војводини*, значајно допринела утемељењу ове студије.

² Теза *Епска пракса као комуникациони процес: српске епске песме у фолклорној култури* рађена је у оквиру пројекта „Музика на раскршћу – српски, балкански, европски оквири“, Музиколошког института САНУ, којим је руководила др Даница Петровић, а финансирало га Министарство науке Републике Србије. Одбрањена је на Факултету музичке уметности (ФМУ) у Београду 2010, пред комисијом коју су чинили: др Димитрије Големовић, редовни професор на ФМУ, др Мирјана Закић, доцент на ФМУ (ментор), др Сања Радиновић, доцент на ФМУ, др Драгана Радојичић, научни саветник Етнографског института САНУ, др Бошко Сувајић, ванредни професор Филолошког факултета у Београду.

етапама рада на овом тексту били драгоцени. Такође, апсолутно великодушно било је ангажовање др Јованке Радић, лингвисте, која је акцентовала казивани материјал и тиме ми омогућила реализацију неких иновативних истраживачких метода. Драгоцен је била подршка коју сам од колега из моје професионалне куће – Музиколошког института Српске академије наука и уметности имала у различитим етапама рада, почев од професионалне помоћи и колегијалне подршке током свих протеклих година, па до обезбеђивања средстава за одбрану тезе.

Ангажованост на актуелном пројекту Музиколошког института САНУ – *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*³ омогућила ми је проучавање традиције певања епских песама уз гусле у новој светлости и задовољење професионалне знатижеље у вези са некима од питања отворених у докторату. У складу с тим, текст дисертације је прерађен и значајно допуњен резултатима накнадних сопствених истраживања и оних публикованих у сасвим новим радовима који се односе на епику и музичку комуникацију. Осим тога, лично искуство обогатила сам у међувремену учешћем у процедури регистровања певања уз гусле као елемента нематеријалног културног наслеђа Србије, на пројекту који је, у циљу заштите овог наслеђа, водило Министарство културе и информисања Републике Србије. Коначно, недостатак уџбеника у етномузикологији и оскудност етномузиколошке литературе о певању уз гусле и епици подстакли су ме да у овом научном тексту појачам едукативну димензију, а широка предочена литература засигурно ће бити од користи младим колегама – студентима етномузикологије и других дисциплина којима је традиција епског певања уз гусле део интересовања.

Током припреме књиге, велико охрабрење и корисне податке узневане за литературу из њихове матичне области добила сам од колега који се баве проучавањем народне књижевности – др Бошка Сувајџића, а посебно од др Смиљане Ђорђевић Белић, која је несебично одвојила време за посвећено читање рукописа и конструктивне разговоре, какви су постали реткост у времену обузетости сопственим пројектима и продукцијом. Част ми је да су значајан подстрек публиковању ове студије својим рецензијама дали академик др Димитрије Стефановић и др Мирјана Закић.

Посебно место међу захвалницама припада онима адресираним на бројне сараднике на терену, гусларе и поштоваоце епике, чија су разнолика ангажовања и реаговања практично утицала на обликовање ове студије. Наиме, већ на почетку мојих истраживања певања уз гусле, при-

³ Рад на овом пројекту (бр. 177004, 2011–2014), којим руководи др Мелита Милин, финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ликом сусрета са тадашњим члановима Гусларског друштва „Његош“ у Врбасу, схватила сам да сам зашла у деликатан простор жанра (и даље) снажно обележеног мушким принципом. Требало ми је доста времена да као жена-истраживач нађем баланс између средини прихватљивог, мање-више пасивног присутовања чину извођења епске песме, чиме се лимитира истраживачки видокруг, и (са)учествовања у истраживаној културној пракси, које потенцира савремена етномузикологија. Опредељењем да останем на позицији етномузиколога-не-гуслара, као вид респектовања традиције – онакве каквом је доживљава велика већина савремених гуслара, обезбедила сам њихову максималну кооперативност. Временом су неки од сарадника спонтано прешли са формалног на присно ословљавање, одражавајући топлину сродничког односа, а поједини се чак нису либили да признају почетну резерву и потоњи развој поштовања за мој истраживачки подухват. Практично су се стекли услови да у гусларским круговима проводим много квалитетног времена, да присуствујем различитим догађајима и успоставим блиске сарадничке односе са многима од гуслара, али и са другим актерима значајним за ову праксу.

С друге стране, била сам потпуно свесна очекивања гусларске заједнице у погледу мог залагања за очување традиције певања уз гусле, каква су део имплицитног уговора између истраживача и сарадника на терену. Нарочиту деликатност за истраживаче-инсајдере представља публикување радова, те ова књига представља врхунац моје стрепње у односу на њихове реакције. Наиме, већ током истраживања постала сам свесна разлика између извођачке и истраживачке перспективе, односно посвећеног, али најчешће ипак само повременог, аматерског бављења гусларском праксом и професионалне мотивисаности и преданости њеној спознаји. У том смислу, остаје ми нада да ће гуслари који буду читали ову књигу успети да пропрате и прихвате избор начина истраживачког бављења овом традицијом, примера којима сам илустровала одређена виђења, грађе на којој сам проверавала своје хипотезе.

Мноштво је сарадника којима дугујем захвалност, али се, свесна ризика, ипак опредељујем за варијанту да је изразим поменце бар некима од њих. Колико је избор тежак, можда ће бити јасније ако кажем да ми је више од двадесет гуслара указало гостопримство у својим кућама током истраживања, да се са некима од њих знам више од двадесет година, да снимке певања уз гусле и разговора са појединима имам из двадесетак прилика. Другу врсту вредности представља предусретљивост са којом су пратили мој истраживачки рад, обезбеђујући ми информације, грађу и присуство различитим „гусларским приликама“.

Са захвалношћу се присећам да су ме, иако сам била млад истраживач, благонаклоно примили у своје домове доајени гуслања у

Војводини – Ђорђевиће Ђоле Пјешчић и Лако Мијушковић, а у истом светлу памтим и сарадњу са Петром Бијелићем из Зрењанина. Изузетну помоћ већ од прве посете врбашким гусларима имала сам од стране Зорана Самарџића, који ми је ставио на располагање своје време, фонотеку и кредибилитет у гусларским и пријатељским круговима, здушно се ангажујући као посредник на терену. И у директној сарадњи и као посредници, од велике помоћи били су чланови гусларских друштава „Његош“ из Врбаса и „Војвода Лазар Сочица“, Бачко Добро Поље, сада чланови друштва „Вук Мандушић“ у Врбасу, посебно Мирољуб Дракић и Љубомир Павловић, такође Љубиша Атељевић и Раде Лојовић из друштва „Петар Перуновић Перун“, Зрењанин, као и Војин Радојичић и чланови друштва „Св. Никола“ из Новог Сада. Увид у савремену јавну гусларску праксу, као уваженом госту на манифестацијама које су организовала, омогућила су ми друштва „Карађорђе“ из Крагујевца, „Марко Миљанов“ из Куле, „Жича“ из Краљева, јубилари из друштава „Вук Караџић“ и „Студент“ из Београда. Вишекратне сусрете са гусларима имала сам на Сабору народног стваралаштва „Мостови Балкана“, на Јабуци код Пријепоља, чији амбијент специфично „урамљује“ певање уз гусле. На институционалном нивоу, важно је да поменем и Савез гуслара Србије, коме су се смењивали руководећи тимови, али је период мог интензивног рада на тези и регистровању певања уз гусле као нематеријалног културног наслеђа био током мандата Илије Чабаркапе, као председника СГС-а, и Радована Пековића, као председника Извршног одбора СГС-а, те сам са њима имала и најефективнију сарадњу. За инсајдерско виђење деловања друштава гуслара и њихове улоге у културној политици на ширем плану, нарочито у времену оснивања првих друштава и Савеза, неизмерно сам захвална Мирку Добричанину. Различиту по обиму, али одреда успешну сарадњу, имала сам са читавим низом гуслара из Београда: Славком Алексићем, Славком Јекнићем, Вељком Ђурановићем, Ђорђем Тановићем.

Поврх свега, имала сам привилегију да боље упознам гусларе које колеге и познаваоци тог света сматрају најзначајнијим фигурама друге половине 20. века – Бошка Вујачића и Бранка Перовића. Сагласно чињеници да живимо у истом граду, контакти са Вујачићем били су бројнији, те је он имао посебну улогу у мом спознавању певања уз гусле. Наизмерно сам му захвална за кооперативност, без које не би било неких научно веома важних сегмената ове студије. С друге стране, сусрети са Перовићем омогућили су ми аутентичност доживљаја стила који је пресудно утицао на обликовање заиста бројних гуслара млађих генерација. У његовом матичном окружењу

– у Рудинама и Никшићу, захваљујући њему и Милану Вујовићу као домаћину, стекла сам изванредно искуство слушачког саучешћа у специфично пасионираном певању уз гусле, другачијем у односу на сва дотадашња.

Коначно, интересујући се за гуслање у савременом тренутку, укључујући и најмлађе генерације, захвална сам што су ми увид у своје, за данашњицу необично, одрастање уз гусле дозволили Мирослав Тановић, Бојана Пековић и учесници такмичења младих гуслара у Краљеву и Београду.

Посебну вредност – као чврст темељ овог рада – има обиман и разноврстан музички материјал, због чега сам захвална свима који су ми помогли у његовом прибављању. Сасвим сам свесна колика је добра воља страствених сакупљача да уступе део своје колекције, па сам зато велики дужник свима који су ми ставили на располагање своје фоно-збирке, нарочито Зорану Самарцићу, Бошку Вујачићу, Милану Вујовићу, Радету Лојовићу и Драгану Кујунџићу. Колегиница Сања Грујић Влајић, музиколог из Америке, поклонила је архиви Музиколошког института САНУ вредне снимке певања уз гусле из Архива традиционалне музике Индијана универзитета (Archives of Traditional Music, Indiana University). У домену преснимавања и обраде старих снимака драгоцен је била помоћ Зорана Јерковића, доцента на Катедри за снимање и дизајн звука Факултета драмских уметности у Београду (сада у пензији), и колега етномузиколога др Растка Јаковљевића и МА Здравка Ранисављевића. За информативне разговоре о компјутерским могућностима и за помоћ у тонометрији захвална сам др Соњи Крстић, професору на Високој школи електро-технике и рачунарства струковних студија у Београду, и др Младену Марковићу, доценту на ФМУ. Колегиница Милица Милошевић била је драгоцен сарадник у различитим активностима – од обраде звучног материјала, до нотографије.

У завршној фази припреме књиге плодотворну сарадњу имала сам са др Софијом Милорадовић, која је посвећено лекторисала текст, Владимиром Миновићем, стручњаком за техничку припрему, и Миланом Јанићем, чије је решење корице уметнички одговор на научни садржај књиге. Колеге из Етнографског музеја у Београду предусретљиво су ми одобриле публикување фотографија из фондова те институције, а Јово Пејовић је стрпљиво саучествовао у обезбеђивању илустрација специфичних аспеката савремене гусларске праксе. Знањем и минуциозношћу у приређивању регистара задужио ме је колега др Александар Васић, док се колегиница др Ивана Медић одговорно ангажовала на преводу резимеа. Свима сам им искрено захвална.

Заиста је много људи који су професионално и пријатељски допринели појављивању ове књиге, а ширина тог круга чини ме неизмерно поносном. Наравно, одговорност за директно остваривање саодношења свих тих утицаја и за резултат преламања кроз призму личних потенцијала и афинитета искључиво је ауторска. Свесна сам да је овај пројекат снажно преобликовао не само мој истраживачки идентитет, него и комплетну моју личност, па сам зато бесконачно захвална породици која ме је подржавала на том путу. Они су са мном проживели настајање ове књиге и стога им она припада онолико колико и мени.

Ауторка

У Београду,
фебруара 2014.

УВОД

„Епика није само жанр, већ и начин живота.“

Хари Левин⁴

Као изузетно важан и комплексан део српске културе, својеврсна историја, филозофија и етика у уметничкој форми, епика је предмет интересовања истраживача различитих профила. Сумарно узев, обимна пажња која јој је поклоњена током сада већ релативно дугог историјата њеног изучавања има за резултат сложену, али и даље мозаичну, фрагментарну слику. Чак и у новије доба изостаје координација мноштва перспектива кроз интердисциплинарне пројекте, који би адекватније одговорили сложености овог културног феномена. Чини се да је управо епику у највећој мери погодила судбина музичког фолклора, чије се проучавање, због синкретичне природе, нашло на размеђи надлежности наука о књижевности, језику и музици.⁵ Фолклористичка истраживања била су посвећена првенствено вербалној компоненти епског израза, и то на различите начине: од филолошког, преко историји окренутих приступа, до структуралистичко-семиотичких анализа и инсистирања на поетици жанра, уз усвајање терминолошког и методолошког апарата науке о књижевности. У новије време се и са те стране истичу подударност и комплементарност резултата филолошких и етномузиколошких истраживања, те потреба за интердисциплинарним истраживањима.⁶

Иако су већ први записивачи епских песама и фолклористи констатовали да је музика значајан коегзистенцијални предуслов,⁷ проучавање

⁴ Н. Levin, „Predgovor“, у: А. В. Lord, *Реваћ прича*, Београд 1990, 14. Да би се растеретио главни текст, оригинална графика личних имена дата је у Регистру имена.

⁵ О позицији музичког фолклора као предмета истраживања из ове перспективе, више у: Э. Е. Алексеев, „На методологических подступах“, у: *Фольклор в контексте современной культуры*, Москва 1988, 12.

⁶ Више у: Ј. Јокић, „Савремена проучавања епског (гусларског) стваралаштва“, у: З. Карановић, Ј. Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика*, I, Нови Сад 2013, 251–260.

⁷ Овом приликом није могуће побројати све ауторе и радове у којима се налазе подаци у вези са епским песмама, али је историјат проучавања епике као музичкофолклорног, синкретичног жанра већ био предмет научне пажње у: D. Lajić-Mihajlović, „Epic in the Network of Ethnomusicology“, у: Т. Marković, V. Mikić (ур.) *Music & Networking. The Seventh International Conference*, Belgrade 2005, 273–282.

учешћа музике у епском изразу остало је сразмерно маргинализовано. Објашњење лежи у чињеници да је уређај за снимање звука, један од предуслова установљења етномузикологије као науке, а од посебне важности за проучавања епских песама због њиховог трајања и специфичних композиционих принципа, технички изум сразмерно новијег датума (1877). Тако је музиколошка перспектива истраживања јужнословенске епике практично отворена тек 1912, снимцима које је начинио Матија Мурко.⁸ Међутим, и надаље, током века који је протекао од тада, важност проучавања музичке компоненте различито је процењивана.⁹ Чак и у најновијој научној продукцији на ову тему, попут реномираног издања *Балканска епика: песма, историја, модерност*,¹⁰ савремени „певачи прича“ посматрају се првенствено из културно-антрополошке, културолошке и социолошке перспективе, док је специфично етномузиколошки аспект у другом плану.¹¹

Контакти са епиком у фолклорном контексту, са њеном синкретичном формом у „живом“ извођењу, делом су усмеравали и ранија филолошка и књижевно-теоријска истраживања, али се чини да је прекретницу у погледу односа према начину извођења означио методолошки приступ М. Мурка. Своја теренска искуства он је презентовао у извештајима, предавањима и радовима, а потом их сабрао у изузетно значајну књигу *Трагом српско-хрватске народне епике*,¹² у којој се музичка димензија епске песме разматра до граница могућности филолога.¹³ Муркова искуства је Алојз Шмаус преточио у апел домаћој ин-

⁸ M. Murko, Bericht über phonographische Aufnahmen epischer, meist mohamedannischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien in Sommer 1912, *Mitteilungen der Phonogrammarchiv-Kommission der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien*, 30, Anzeiger 1913 (VIII), 58–75. Оригинални снимци су уништени током Другог светског рата, али су неке од галванопластичних копија сачуване у Фонограм-архиву аустријске Академије наука; према: W. Graf, „Murko's phonogramme bosnischer Epenlieder aus dem Jahre 1912“, *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 1, Beiträge zur Musikkultur des Balkans, I, Graz 1975, 41–76.

⁹ Више у: D. Lajić-Mihajlović, „Epic in the Network of Ethnomusicology“, 273–282.

¹⁰ Ph. V. Bohlman, N. Petković (ур.), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Lanham 2011.

¹¹ Илустративно је у овом смислу да и сами уредници импровизацију разматрају првенствено у поетској равни, реферирајући на теорију усмених формула Парија и Лорда; уп. Ph. V. Bohlman, N. Petković, „Balkan Epic between Myth and History, Past and Present“, у: Ph. V. Bohlman, N. Petković (ур.), *Balkan Epic*, 8–9. Овакав приступ може се тумачити у светлости актуелне доминације теорија друштвених наука у етномузикологији (више у: T. Rice, Ethnomusicological theory, *Yearbook for Traditional Music*, 2010, 42, 100–34). Методолошки изузетак међу етномузиколошким радовима у поменутом зборнику је комплексна студија Ардиана Ахмедаје о албанском певању уз *лахуту* (*lahutë*), како се на том језику називају гусле: A. Ahmedaja, „Songs with Lahutë and Their Music“, у: Ph. V. Bohlman, N. Petković (ур.), *Balkan Epic*, 97–123.

¹² M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Zagreb 1951.

¹³ D. Lajić-Mihajlović, „Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike“, у: P. Kaleta, L. Tyllner (ур.), *Slovanský svět očima badatelů 19. a 20. století. K 50. výročí umrtí Ludvika Kuby*, Praha 2007, 81–88.

телектуалној јавности за систематично прикупљање грађе, истичући да теренски рад има првенствено просторни карактер, доприноси спознаји регионалне диференцираности епског певања, али да је тим путем могуће обликовати и представу о његовој историјској димензији.¹⁴ Драгоценци су, такође, снимци и резултати истраживања Милмана Парија и Алберта Лорда, која су се на јужнословенским просторима одвијала у више наврата између 1933. и 1959.¹⁵ Њихов допринос теорији усменог песништва, конкретније – проучавању формулаичности епских песама, одразило се и на сагледавање музичке структуре.

Време између два светска рата обележила су прва музиколошка истраживања. Узорну праксу да научни рад заснивају на теренском проучавању следили су Густав Бекинг и Валтер Винш, што је резултирало темељним радовима о музичкој компоненти епских песама и првим интерпретацијама њеног односа са поетском компонентом из перспективе (етно)музикологије.¹⁶ Истраживачки правац који је Бекинг трасирао студијом „Музичко обликовање црногорске епике“,¹⁷ Винш продубљује књигом *Гудачка техника јужнословенских гуслара*,¹⁸ драгоценим извором података о традиционалним музичким дијалектима, репрезентованим праксом тадашњих гуслара, али и о времену наглих промена, настанку и масовљењу новог начина певања епских песама уз гусле.

Проучавање српске епике у другој половини 20. века обележено је незваничним регионалним надлежностима етномузиколошких центара у тадашњој Југославији. Поред тога, преовладала су ареална систематска истраживања, па су жанровске карактеристике регистроване најчешће само на елементарном нивоу. Свест о потреби дубљег проучавања илуструје одлука да се епика постави као једна од тема на XV Конгресу фолклориста Југославије одржаном у Јајцу 1968. године. Том приликом презентовани прилози¹⁹ сугеришу да је озбиљније проучавање музичке

¹⁴ Алојз Шмаус, „Неки облици епског певања у прошлости“, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1934, I, 1–2, 16.

¹⁵ Истраживања су реализована 1933–1935, 1950–1951, као и 1958–1959. године. М. Parry, А. В. Lord, *Srpsko-hrvatske junačke pjesme, I: Novi Pazar; engleski prevod sa muzičkim transkripcijama od Bele Bartoka, II: Novi Pazar. srpskohrvatski tekstovi*, Београд – Кембриџ 1953; А. В. Lord, *Pevač priča*. Веома је информативан Бартоков приказ Паријеве збирке: Béla Bartók, *Перијева збирка југословенске народне музике, Даница. Српски народни илустровани календар за годину 2009*, Београд 2008, XVI, 272–278.

¹⁶ Више у: D. Lajić-Mihajlović, „Epic in the Network of Ethnomusicology“.

¹⁷ G. Becking, „Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos“, *Archives Neerlandaises de Phonétique expérimentale*, La Hage 1933, VIII–IX, 144–153.

¹⁸ W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1934.

¹⁹ Према устаљеној пракси у вези са конгресима фолклориста, већина излагања објављена је у зборнику радова: С. Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, Sarajevo 1971.

компоненте епских песама предузимано само у Босни и Херцеговини.²⁰ Још тада Твртко Чубелић својим прилогом у форми детаљног упитника са одговорима сугерисао аспекте од важности за овај жанр и теоријско-методолошке смернице,²¹ али ни наредних деценија нису остварени значајнији помаци у спознавању музичке димензије и процеса везаних за живот епских песама. Иако су збивања која су обележила распад југословенске државне заједнице у последњој деценији прошлог века реактуелизовала праксу певања епских песама уз гусле у читавом региону, у Србији су тек последњих година реализована значајнија етномузиколошка истраживања појединих аспеката те културне праксе и читаве традиције, у чему су више од осталих учествовали др Димитрије Големовић и ауторка ове књиге.²² Ипак, готово непрегледно проблемско поље које српска епска традиција поставља пред етномузикологе практично је тек начето, а озбиљност приступа овој материји у појединим научним срединама истовремено је инспиративна и обавезујућа.²³ Актуелност тематике потенцира чињеница да је и у 21. веку епика још увек виталана.

Жанровско одређење епике као синкретичног поетско-музичког фолклорног израза подразумева комбиновање критеријума, али се на проблеме наилази већ на нивоу дефиниција жанра из књижевне и музичке перспективе појединачно. Како у досадашњој фолклористичкој и етномузиколошкој литератури није понуђено компромисно решење, неопходно је било формирати хијерархију критеријума. Основно усмерење је филолошке природе – опредељење за песме на једном природном језику представља елементарни предуслов за спознавање релација између вербалног и музичког знаковног система, па отуда певање на српском језику као базично одређење.²⁴ Широко поимање епике са књижевног аспекта промовише поетску форму и наративне садржаје

²⁰ С. Rihtman, „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, у: С. Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa SUFJ*, 97–105.

²¹ Т. Чубелић, „Uvodna napomena“, у: С. Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa SUFJ*, 161–195.

²² Уп. попис одабране литературе у прилогу.

²³ Илустративан је пример Русије, где је установљена дисциплина посвећена овом жанру (*эпосоведене*), где се организују тематске конференције, издају тематски зборници радова и часописи, а за еднице грађе задужена је Академија наука; уп. И. И. Земцовский, „От редактора составителя“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса*. Статје и материјали, Йошкар-Ола 1989, 3–5; такође, радове у вишетомним зборницима сверуских конгреса фолклориста: А. С. Каргин (ур.), *Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов*, Москва 2006; А. С. Каргин (ур.), *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов*, Москва 2010.

²⁴ Гусларска пракса, доступни снимци и теренска искуства указују на то да се као поетске референце из тзв. класичног корпуса користе готово искључиво песме из збирки Вука Караџића (*Српске народне пјесме* – друге збирке епских песама из овог круга нису познате већини гуслара), што је био додатни аргумент у именовану жанра.

као следећи критеријум. Надаље, у погледу форме, од кључног утицаја је метрика стиха. Ниво (не)проучености материје из етномузиколошке визуре сугерише фокусирање на асиметрични десетерац, услед, с једне стране, лимитираности увида у извођења епских песама дугог стиха, а са друге – доминације овог стиха у српској епској традицији, чак и у односу на популарност песама у римованим стиховима (осмерцу и десетерцу) у новије доба.²⁵ Најделикатнији део дефинисања жанра свакако представља увођење музичких критеријума. Извођачке формације, односно акустички облици у којима српска епска традиција живи, или је до недавно живела, важан су обликотворни фактор саме песме, али и динамизма њеног функционисања у културној пракси. Упркос регистрованој разноврсности начина извођења,²⁶ већина запажања – и из емске и из етске перспективе – води закључку да је за српску епску традицију типична извођачка форма певања уз (једноструне) гусле. Према искуству руских етномузиколога, без обзира на комплексност традиције, једна од карика певано-приповедног фолклора увек има централну позицију у жанровском систему.²⁷ У том смислу може се рећи да ће у овом раду пажња бити усмерена на најрепрезентативнији део српске епске традиције.

Певање епских песама уз гусле доводи се у везу са готово свим подручјима где живи српски народ, а на основу значаја у традиционалној култури и историјских извора претпоставља се да је динарско подручје матица ове музичкофолклорне врсте. Имајући у виду обим и профил досадашњих проучавања, чинило се значајнијим усмеравање ка фундаменталним истраживањима, спознаја општих карактеристика на нивоу музичког епског дискурса него одређење за одређени дијалекат. Осим тога, предуслов за уочавање специфичности регионалних стилова јесте препознавање промена које су првенствено везане за дијакронију, па се и из ове перспективе потврдило да проучавању историјске димензије треба дати приоритет. Ултимативни предуслов за овако усмерено истраживање је поседовање грађе из ширег временског дијапазона.

²⁵ Бугарштите – епске песме дугог стиха већ су биле предмет етномузиколошке пажње, у мери коју омогућава доступна грађа (више у: С. Радиновић, „Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*“, www.music.sanu.ac.rs/MPB_DVD/S.%20Radinovic/Crtice%20o%20fizionomiji%20i%20identitetu.pdf; приступљено 19. 02. 2014. Стиховна рима је обликотворна закономерност од специфичног утицаја на музичко обликовање, те проучавање овог дела епске традиције представља посебан задатак.

²⁶ У том смислу информативни су написи у часопису *Прилози проучавању народне поезије*, објављиваном између два светске рата.

²⁷ О. А. Пашина (ур.), „Рускиј музикалный эпос“, *Народное музыкальное творчество*, Санкт-Петербург 2005, 250.

Почетни утисци о примарним изворима – снимцима епског певања уз гусле који постоје у институционалним фоно-архивима, били су неповољни. Сходно сразмерно кратком веку самих институција, и већина снимака који се у њима налазе потиче из новијег времена, махом из последњих деценија 20. века. Поред тога, звучни записи најчешће садрже само сегменте песама, посебно са првих теренских истраживања, када се економисало магнетофонским тракама, па је примењиван принцип *pars pro toto* – узорак се прихватао као (довољан) представник целине, а веома често гуслари нису ни знали читаве песме. Ипак, пажљивим прелушавањем мноштва снимака издвојени су и изузетно вредни теренски снимци старијих гуслара, оних који припадају генерацијама с краја 19. века, као што је био Светислав Тиса Јаћимовић (1888–1963). Такође, уз много труда, мало истраживачке среће и несебичну помоћ пријатеља дошла сам до копија већине снимака из периода пре Другог светског рата, што ми је омогућило валидан увид у гусларску музичку стилистику с почетка 20. века. Уобличен је апсолутно репрезентативан корпус звучног материјала, који обухвата: снимак гуслара Танасија Вућића (1883–1937), начињен у Берлину 1928/1929,²⁸ захваљујући Герхарду Геземану, теренске снимке М. Парија и А. Лорда, прве комерцијалне снимке гуслара Петра Перуновића Перуна (1880–1952) и Јеврема Ушћумлића (1890–1929),²⁹ снимке свештеника-гуслара Миљка Попова Булајића (1889–1972), које је екипа на челу са Геземаном начинила у Сарајеву 1937. године,³⁰ као и студијске снимке Криса Секулића, начињене 1940. у Њујорку.³¹ Овако ексклузиван материјал допуњен је бројним новијим снимцима из приватних архива, од којих издвајање завређују нарочито информативна казивања са демонстрацијама гуслара Душана Добричанина (1908–1991). Оформљена је звучна представа историјата епског певања уз гусле у распону од готово једног века, у којој су заступљени

²⁸ Према Виншу, снимак је из 1928, док Радосав Меденица прецизира да је Вућић отпутовао у Праг и Берлин крајем 1928, али је посао око снимања трајао и почетком 1929. године. W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael. Ein episches Fragment, Zum Vortrag des serbokroatischen Volksepos*, Stuttgart 1958, 9; Р. Меденица, „Фонографско снимање наших народних песама“, *Неколико најистакнутијих проблема из наше усмене (народне) епике*, Титоград 1986, 101.

²⁹ Перуновићеве плоче су објављене у Америци (Чикаго, Marsh laboratories ing.), а Ушћумлићеву је 1927. издао немачки Одеон Рекордс (Odeon Records). Према сазнању Саше Срећковића, великог колекционара старих плоча, Перуновић је прву плочу снимео још пре Првог светског рата, али ни он ни институционални архиви не поседују примерке тог издања.

³⁰ Више у: V. Milošević, *Rad ekipe profesora dra Gerharda Gezemana na fonografisanju narodnih pjesama u Sarajevu 1937. godine, Radovi ANUBiH*, Sarajevo 1973, XLVII, 1, 185–206.

³¹ Секулићево певање уз гусле снимали су етномузиколог Џорџ / Ђерђ Херцог и пијанисткиња Естер Џонсон Гарлингхаус. Према пратећим подацима, овај гуслар, родом из села Комани, недалеко од Цетиња, у Америци је живео од 1905, а када су снимци начињени, он је имао 63 године.

гуслари различитог порекла, места живљења, образовног и социјалног профила, професионалног усмерења и статуса у „гусларском свету“.

Више од две деценије личног интересовања за певање уз гусле резултирало је фондом разноврсне грађе, сразмерно великог обима и значаја. Први теренски снимци, као што је поменуто, датирају још из 1990, а прикупљање грађе одвијало се континуирано све до данас. Последњих година сам на различите начине упознавала „епски свет“, гусларе, њихово певање и публику:³² од „стандардних“ теренских истраживања, преко праћења комплетних циклуса такмичења, до присуствовања различитим типовима приредби – концертима гусларских друштава, солистичким концертима, мешовитим програмима у којима су учествовали и гуслари, па и наступима гуслара приређиваним у угоститељским објектима. Количину тако прикупљене грађе тешко је прецизно изразити, али се свакако ради о великом броју певаних нумера и сатима не мање важних интервјуа са гусларима, љубитељима и зналцима „гусларских прилика“, који запремају више десетина магнетофонских трака, аудио-касета, мини-дискора и видео-касета.³³

Велики проблем у проучавању певања епских песама уз гусле јесте недостатак нотних записа. Основни разлог томе је тежина записивања овакве звучне материје „по слуху“. Уобичајено су рађене и објављиване само транскрипције почетног сегмента песме, евентуално и последњег стиха са завршним инструменталним делом, чак су коришћени знаци за репетицију из класичне нотографије,³⁴ што не пружа јасну слику о композиционом процесу. Транскрипције интегралних песама налазе се само у студентским, дипломским радовима.³⁵ Циљ и методе овог истраживања подразумевали су проучавање песама у целини, па је било неопходно урадити додатне транскрипције комплетних песама. У датој ситуацији, и само публикување целовитих транскрипција представља допринос етномузиколошком проучавању српских епских песама. Узимајући у обзир сложеност поступка транскрипције овакве

³² Истраживањима је обухваћена и израда гусала, али тај аспект традиције није у директној вези са насловљеном проблематиком, те ће бити разматран у засебној студији.

³³ Звучни и видео материјал налази се у архивама Музиколошког института САНУ у Београду, Матице српске у Новом Саду и у личној архиви ауторке.

³⁴ Уп. Љ. Миљковић, *Мачва. Рукописни зборник*, Шабац 1985, пр. 442; исти, *Доња Јасеница*, Смедеревска Паланка 1986, пр. 477, 480.

³⁵ По две транскрипције интегралних песама налазе се у дипломским радовима етномузиколога Мирославе Радете и Јоване Папан (М. Radeta, *Tri narodna guslara*, Beograd 1984, пр. 6, 7; Ј. Папан (Божић), *Гусле некад и сад. Гусле као музички и друштвени феномен*, Београд 2005, пр. 1, 2). Сходно тежини записивања певања уз гусле, није занимарљиво ни то о којим се песмама ради у смислу дужине, броја стихова, а од поменута четири, два записа се односе на песму *Стари Вујадин* – једну од најкраћих у Вуковим збиркама, са мање од 70 стихова.

звучне материје, подразумевао се избор примера који имају максималну парадигматску вредност. Селекција представља резултат комбинације низа критеријума, међу којима су најважнији били они који се односе на личност гуслара, поетски код песме, ситуацију у којој су снимци настали. Тако су одабрана извођења четворице гуслара: Танасија Вућића, Светислава Јаћимовића, Момчила Лутовца и Бошка Вујачића, чиме су пре свега заступљене генерације гуслара у распону од приближно једног века. Песме у интерпретацијама Лутовца и Вујачића транскрибоване су у целини, као и репрезентативан део примера Јаћимовићевог певања³⁶ – укупно око 250 стихова (в. Прилози, Записи песама). Прибављена копија снимка певања Т. Вућића није довољно квалитетан предлог за поуздану транскрипцију, али је овај проблем превазиђен консултовањем нотног записа који је према оригиналу са плоче начинио В. Винш. Опште вредновање овог записа илуструје његово публикување у целини, у Немачкој још 1956. године, али је он нашој научној јавности био непознат. Делови коришћени као илустрације пренети су у оригиналној, Бекинговој нотографији, како би се истовремено указало на развој метода записивања и истраживања певања уз гусле. На звучни извор старији од овог односе се само записи које су аустријске колеге направиле на основу сонограма копија првих Муркових теренских снимака.³⁷ Нажалост, њихова информативност везана за музичке параметре је минимална, с обзиром на то да се ради о сасвим кратким одломцима.

Методолошку поставку овог рада обележила је, пре свега, специфична опречност између потребе за фундаменталним истраживањима у предоченим околностима (не)проучености епике и усмерења која потенцирају струје утицајне у етномузикологији на светском нивоу. Поменута вишегодишња познанства са појединим гусларима и могућност да уочим важност дијахронијске димензије већ на нивоу индивидуалног стила кључно су утицали на концептуализацију овог истраживања. Проблематизовање процесуалности у епској традицији, као окоснице овог истраживања – од стваралачко-извођачких оквира до функционисања традиције у времену, захтевало је широку и релативно флексибилну матрицу, која ће омогућити регистровање релевантних чинилаца и разматрање њихових односа. У том смислу, најпогоднијим се чинио приступ који ће истицањем комуницирања као најшире функционалне одреднице гусларске праксе омогућити комплексно сагледавање жанра. Иако су интензивне расправе о фолклору из перспективе комуницирања део исто-

³⁶ Форма ове песме омогућава њено адекватно репрезентовање одломком, о чему ће бити више речи у самој студији.

³⁷ W. Graf, нав. дело.

ријата фолклористике, утицај овог концепта на савремена истраживања и даље је веома присутан. Детаљнији осврт на овај део фолклористичких искустава и његове последице по изучавање музичког фолклора и савремену етномузикологију следи у првом поглављу рада, те ћу у овом тренутку поменути само неке од потврда актуелности и вредности комуникацијске теоријско-методолошке основе. Из домаће научне праксе издајам пројекат *Антрополошко испитивање комуникације у савременој Србији*, који је недавно успешно реализовао Етнографски институт САНУ.³⁸ С друге стране, у међународним круговима, актуелност интересовања за музику као вид комуникације одлично илуструје зборник радова *Музичка комуникација*,³⁹ којим су уредници понудили широк, интердисциплинарни поглед на различите аспекте комуницирања музиком. Реномирани истраживачи академске и примењене оријентације бавили су се овом врстом комуникације у односу на биолошке, когнитивне, социјалне и културне процесе, који су у основи акустичких перформанса, потврђујући прагматичну вредност ове платформе у различитим научним областима.⁴⁰ На тај начин, још једном је потврђена потреба превазилажења строгих дисциплинарних граница и предност мултидисциплинарног, тимског рада.

У настојању да изазову проучавања система веза чинилаца комуникационог процеса који се успоставља певањем епске песме уз гусле одговорим на нивоу индивидуалног пројекта, важан ослонац су ми била искуства и сазнања из области опште психологије и психологије музике, социологије, етнологије, антропологије, културологије, а с обзиром на материју подразумевало се консултовање науке о књижевности и лингвистике. Образложењу избора комуникалошке матрице за стожер рада, њеној примени у контексту конкретног истраживања и презентовању појмовно-терминолошког апарата посвећено је прво поглавље. Наредна поглавља, од другог до четвртог, посвећена су основним чиниоцима комуникационог процеса. Субјекти – гуслар, онај који шаље поруку, и публика, она која је прима – одређују овај процес као комуницирање социоантрополошког типа, тј. интеракцију свесних субјеката, о чему се детаљније говори у другом поглављу. Како размена информација међу људима тече у директном саодношењу са социјалним и културним окружењем, бивајући условљена друштвеним односима и истовремено на њих утичући, у трећем погла-

³⁸ Овај пројекат (бр. 147021), финансиран од стране Министарства за науку и заштиту животне средине Републике Србије, реализован је у периоду 2006–2010. године, а руководилац је била др Јелена Чворовић.

³⁹ D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves (ур.), *Musical Communication*, Oxford 2005.

⁴⁰ Више у: D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, „How do people communicate using music?“, у: D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves (ур.), нав. дело, 19–23.

вљу се разматра комуникациони чин као процес у комуникационој ситуацији, у смислу непосредних, директних фактора утицаја, али и општег, контекстуалног фона на коме се комуницирање одвија. Четврто поглавље је посвећено самој епској песми која симболише читаву гусларску праксу, односно, која прелама, попут призме, релације свих чинилаца оваквог начина комуницирања, што се детаљније објашњава на самом почетку поглавља. Синкретична природе песме налаже посвећивање пажње обема основним компонентама – поетској и музичкој, те су оне разматране најпре засебно, а потом као специфична симбиоза, што је резултирало троделном организацијом даљег тока поглавља. Функционисање вербалног и музичког знаковног система у песми разматра се на основу структуралне анализе. Важну методолошку новину у овом раду представља скретање пажње на процес формирања модела којима оперише гешталтистички постављена анализа, а у циљу спознавања процеса когнитивне обраде у контексту усмене традиције, посебно интригантног из етномузиколошке перспективе. Наиме, од суштинске важности за проучавање процесâ стварања при извођењу и преношења у усменој традицији јесте улажење у когницију „аутентичних“ учесника, а – у недостатку метода и материјала на којима би се таква истраживања темељила – најприближније решење представља коришћење сазнања из психологије (класичне уметничке) музике. Ослањајући се на базичне постулате генеративне теорије тоналне музике (изузев оних који се односе на хармонску компоненту), у овом раду биће разматрани различити нивои моделовања према врстама меморије. Чини се да је зближавање са психологијом музике и когнитивном психологијом један од праваца којим ће етномузикологија морати да се озбиљније упуту у циљу спознаје традиционалне народне музике као специфичног музичког дискурса.

У контексту промишљања о интеракцијама елемената комуникационог процеса настала је хипотеза да је за традицију извођења епских песама уз гусле пресудан утицај контекста, културно-историјске епохе, која се „изражава“ преко публике и институција културе. Њиме је кључно детерминисан и значај индивидуалног у колективном, па ће прво бити установљене могуће, односно „крајње“ мере различитости на нивоу индивидуалног, а затим ће индивидуалност бити разматрана као фактор обликовања историјата традиције. Намера је да се дубље спозна механизам прилагођавања који омогућава вишевековни опстанак епске традиције, упркос драстичним променама контекста, а о коме сведочи опстанак трагова онтолошке везе епике са архаичним друштвом, магијског деловања и њему својствене естетике и у савременом друштву, у „епској сфери“ значајно обележеној индивидуализмом, естетиком различитости и инструментализацијом традиције.

КОМУНИЦИРАЊЕ КАО КЉУЧ МЕТОДОЛОГИЈЕ ПРОУЧАВАЊА ЕПИКЕ

Дефинисање и разврставање епике из књижевне и музичке перспективе

Епика (гр. *ἐπικός* – епски, према: *ἔπος* – ријеч, говор, приповијест, пјесма)⁴¹ је као књижевна категорија разматрана још у античкој поетици, када ју је Платон издвојио као облик песништва у коме се смењују приповедање (дијегеза) и подражавање (мимеза), односно делови у којима се песник „не скрива“ и они у којима казује „као да говори неко други, а не он сам“.⁴² Посебно су далекосежни утицаји Аристотелове поетике, према којој је епопеја (песништво) уметност која као средство израза користи реч (не узимајући метар као њен нужни спољњи облик); по „озбиљним радњама“, које су предмет „подражавања“, блиска је трагедији, а карактеристична је по коришћењу једног истог метра, облику приповедања и дужини.⁴³ Дефинисање и разврставање епике део је до данас актуелне проблематике теорије рода и врсте у науци о књижевности. Настојећи да резимира бројне понуђене класификације, Миливој Солар је указао на два генерална, опозитно постављена приступа: емпиријску морфологију књижевности, у чијој је основи индуктивни поступак, и филозофско-антрополошку концепцију, где се књижевна врста поставља као идеалан тип, утемељен на основним могућностима књижевног изражавања.⁴⁴ Бројне су чак и систематизације критеријума класификовања, а међу често помињанима је она Пола Хернадидија, који издваја експресивне, прагматичке, миметичке и структуралне критеријуме.⁴⁵ Проблем класификације епике у вези је и са терминолош-

⁴¹ Z. Škreb, „Epska književnost (epika)“, *Rečnik književnih termina*, Beograd 1992, 197.

⁴² Platon, *Država*, Beograd 2002,⁵ 74–76.

⁴³ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd 2002, 58, 64.

⁴⁴ Према: Z. Škreb, O problemu osnovne sheme podjele na rodove i vrste, *Teorijska istraživanja*, 3: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, I, Beograd 1985, 15.

⁴⁵ Према: К. Видаковић-Петров, „Могућности класификације баладе“, *Огледи о усменој књижевности*, Beograd 1990, 69.

ким неусаглашеностима, тј. са различитим третирањем појмова као што су: род, врста, подврста, жанр, тип, (књижевна) форма/облик. Неке класификације књижевности полазе од усмене књижевности, што се, надаље, по принципу емпиријске морфологије књижевности, преводи у сегментирање конкретних фолклорних традиција на класе.⁴⁶ Сваки практични покушај разврставања суочава се са потребом усаглашавања просторне и временске димензије класе, онога што Тихомир Брајовић назива „историјском поетиком жанра“.⁴⁷ Другим речима, неопходан је посебан респект за динамизам класе, с обзиром на то да је жанр увек у исти мах и стар и нов, да се у сваком делу које му припада и у свакој новој етапи књижевног развоја препорађа и обнавља, како је то истицао Михаил Бахтин.⁴⁸ На неколико карактеристичних заблуда у погледу дефинисања епике скренуо је пажњу и А. Лорд. Он је поменуо да се под епом често подразумева „дугачки спев у ’узвишеном стилу““, док је у реалности велики број епских спева релативно кратак; указао је на поистовећивање епике с „јуначким песништвом“, при чему су, строго узевши, многе песме које се убрајају у усмено приповедно песништво историјске, па и романтичне, пре него јуначке; скренуо је пажњу и на проблематичне термине, као што је, на пример, *народна епика*, који конотира виђење колективног стварања оваквих песама, или *сељачка, популарна, национална* (епика), иза којих се крије пејоративна квалификација.⁴⁹ Од новијих приступа разврставању књижевности, посебан одјек у фолклористици имали су они који као централни појам постављају комуникациони чин, а жанровску димензију дефинишу према перспективама ствараоца, дела и публике, односно реципијента.⁵⁰ Бахтинов концепт, по коме се говорни жанр поставља у оквир говорног – вербалног комуницирања и дефинише према адресату, утицао је на приступ проучавању фолклорног изражавања према његовом прагматичном, акционалном карактеру. Према мишљењу Светлане Адоњеве, на овај начин се издвајају типолошке карактеристике неопходне за систематизацију фолклорних жанрова.⁵¹ Она сматра да примарни фактор треба да буде квантитативно одређење адресанта, на основу чега се фол-

⁴⁶ Према: Z. Škreb, O problemu osnovne sheme podjele na rodove i vrste, 11; В. Н. Топоров, према: К. Видаковић-Петров, нав. дело, 69.

⁴⁷ Т. Брајовић, *Poetika žanra*, Београд 1995, 21–25.

⁴⁸ Према: Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, Београд 1990, 95.

⁴⁹ А. В. Лорд, *Pevač priča* (1 – теорија), 24–28. Информативан је преглед различитих схватања и употребе термина *народна* и *усмена* поезија / уметност / традиција / култура, као и фолклора и фолклористике, у: М. Бошковић-Stulli, „O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima“, *Usmena književnost nekad i danas*, Београд [1983], 5–114.

⁵⁰ М. Шутић, Uvodni informativno-problemski ekskurs, *Teorijska istraživanja*, 3: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, I, Београд 1985, 6.

⁵¹ С. Б. Адоньева, „Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики“, у: Б. Н. Путилов, А. Н. Анфертьев (ур.), *Фольклор и народная культура. In memoriam*, Санкт-Петербург 2003, 242.

клорни жанрови деле на оне где је казивач / певач једна особа, на жанрове где је на том полу група, односно колектив, и на жанрове који у оквиру једне традиције могу бити и солистички и групни.⁵² Општа промена односа према фолклору, која је подразумевала прелазак са разматрања фолклора као „свеукупности објеката“ на његово проучавање, пре свега, као комуникационог процеса, имала је за последицу, како резимира Дан Бен-Ејмос, третирање жанра као типа извођења, речника, као концептуалне категорије комуникације.⁵³

У писаним изворима бројни су помени епике као поетског, односно поетско-музичког рода српског културног наслеђа, али се из коришћених термина и описа не може сагледати поуздано његова структура. До потребе да се фолклор, па и епика, систематизује дошло се у тренутку када је сакупљена значајнија количина грађе: решавајући проблем организовања распореда записаних народних песама у збиркама, Вук Караџић је практично приступио њиховој класификацији. Подела за коју се одлучио – на *јуначке* и *женске* песме – базира се на оној врсти података које Алан Дандес назива „метафолклором“,⁵⁴ блиска је народном сагледавању граница и специфичности одређених категорија, такозваном „етничком систему жанрова“.⁵⁵ Преко описа категорија открива се да су са родним критеријумом комбиновани садржај песама, акустичко-аранжмански аспект и њихове функције.⁵⁶ Подела на „пјесме јуначке најстарије“, „пјесме јуначке средњијех времена“ и „пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу“ сведочи о истраживачком виђењу стратиграфије епског корпуса.⁵⁷

И у новијим (научним) класификацијама српске књижевности епика је издвајана као једна од основних, крупних категорија. Општи

⁵² Исто, 243–244.

⁵³ Према: Б. Н. Путилов, „Фольклор как творческий процесс“, у: Б. Н. Путилов, А. Н. Анфертьев (ур.), *Фольклор и народная культура. In memoriam*, 183.

⁵⁴ A. Dundes, „Metafolklore and Folklor Literary Criticism“, у: S. J. Bronner (ур.), *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*, Logan 2007, 80–87.

⁵⁵ Према: К. Видаковић-Петров; нав. дело, 70.

⁵⁶ У првом издању *Српских народних пјесама* (1814), Вук је песме поделио на „љубовне и њежне“, „које се певају женским гласом“, и на оне које се певају уз гусле „мужевеним, познатим Сербским гласом“. Касније је ове категорије дефинисао као „пјесме јуначке, које људи пјевају уз гусле, и [на] женске, које пјевају не само жене и ђевојке, него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради свога разговора, а јуначке се пјесме највише пјевају да други слушају; и зато се у пјевању женски пјесама више гледа на пјевање, него на пјесму, а у пјевању јуначкије највише на пјесму“, В. С. Караџић, „Предговор уз народне српске пјесме, књ. I, у Липисци, 1824“, *Српске народне пјесме*, I, Београд 1985, 529.

⁵⁷ Исти, *Српске народне пјесме*, II, III, IV, Београд 1985.

проблем дефинисања критеријума и терминологије препознаје се практично на сваком од понуђених решења. Неки од аутора и сами су истичали да су примењивали комбинацију критеријума, па тако, на пример, Видо Латковић класу „род“, којој припада и епика, издваја „по облику и/или по друштвеној функцији“,⁵⁸ а Радмила Пешић и Нада Милошевић Ђорђевић су „епске усмене песме“ одредиле преко (приповедног) „начина“ и садржаја.⁵⁹ Консензус не постоји ни у погледу разврставања епике. Значајнији број заговорника имале су тзв. циклизација – подела по историјским и хронолошким чињеницама, и мотивска, односно мотивско-тематска подела.⁶⁰

Теренска искуства филолога-фолклориста пресудно су утицала на спознавање непосредне везе поетске и музичке компоненте епике (и у структурном и у сижејном смислу), односно – на суштинску улогу музике у поезици епике. Тако је Владимир Пропп, иако се фолклором бавио пре свега као теоретичар књижевности, индиректно сугерисао одређене закључке и о улози музике у дефинисању одређених музичкофолклорних категорија. Наиме, поетски садржај руских народних епских песама – тзв. *биљина* (*былины*)⁶¹ веома је разноврстан, обухвата мноштво сижејних група, због чега Пропп сматра да се оне не могу сматрати јединственим жанром.⁶² С друге стране, иако се различите биљине могу изводити истим напевом, а иста биљина различитим напевима, њихов музички стил је у одређеним границама целовит и неприменљив у другим видовима епског стваралаштва: емпиријски, сви веома добро знају шта је биљина.⁶³ Другим речима, неспорно је да је музичка стилистика једна од суштинских одлика биљина. Тим путем Пропп долази до категорије коју назива „жанром“, а дефинише је као „свеукупност дела обједињених поетским системом, животном функцијом, формом извођења и музичким системом“.⁶⁴

И фолклористи који су се бавили проучавањем српске епике наглашавали су да је музичка компонента њен нераздвојни део, да она практично

⁵⁸ В. Латковић, *Народна књижевност*, I, Београд 1982, 45.

⁵⁹ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd 1984, 78–79.

⁶⁰ За преглед класификација српске усмене епике в. Данијела Петковић, „Тематско-мотивске класификације српске епске поезије (од Вука до савремених истраживања)“, у: З. Карановић, Ј. Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика* I, Нови Сад 2013, 211–220.

⁶¹ Основни сижеи биљина су јуначки подвизи и изузетне епизоде из руске историје (отуда народни називи оваквих песама – *старине*). Термин *биљине* први је користио И. Сахаров (Иван Петрович Сахаров, *Песни русског народа*, Санкт-Петербург 1839). <http://ru.wikipedia.org/wiki/былины>; приступљено 23. 06. 2014.

⁶² В. Я. Пропп, А. Н. Мартынова (ур.), *Поэтика фольклора. Собрание трудов В. Я. Проппа*, Москва 1998, 36–37.

⁶³ Исто, 36.

⁶⁴ Исто, 28. Сви наводи из иностране литературе превод су ауторке.

живи у различитим музичким формама. Начин „омузикаљивања“ епских песама као обликотворни принцип истакао је још М. Пари, који је, поредећи Хомерову и „југословенску“ народну епику, скренуо пажњу на чињеницу да важну улогу има и тип музичке пратње.⁶⁵ Филолози-фолклористи махом су се освртали на акустички профил – вокални, односно вокално-инструментални, на формацију – солистичку или групну, констатовали инструменте које прате певање и слично,⁶⁶ а посебно значајни су доприноси проучавању односа метрике поетске и музичке компоненте епских песама.⁶⁷ Очекивано, музичка димензија добила је адекватну пажњу и тумачења тек кроз специјалистички, етномузиколошки приступ овој материји.

Почетак етномузиколошког проучавања епике обележио је значајан утицај филолошке фолклористике и теорије књижевности, па се под епиком подразумевала „песма са текстом епског карактера“.⁶⁸ Развој етномузикологије донео је свест о важности музичких критеријума, односно специфичне музичке стилистике за дефинисање епике. Покушаји проналажења компромисног решења – усаглашавање књижевних и музичких критеријума – нису дали задовољавајуће решење: оно што је по књижевним критеријумима, сижеима и форми – епика, у различитим фолклорним традицијама има различите музичке одлике, а, с друге стране, и оно што се из књижевног аспекта не сматра епским, може се изводити са напевима који су у одређеној традицији типични за епски музички стил.⁶⁹ Проблем неподударности књижевних и музичких квалификација преноси се и даље, на ниво разврставања епике, па се дешава да категорије различите поетике имају сличан музички израз. И разврставање музичкофолклорног система према функционалном критеријуму, какво је предложио Изалиј Земцовски, комбиновало је музичке и књижевне аспекте: основу чине две групе класа („жанрова“) – оне са строго утврђеном функцијом (обредне, орске и песме везане за радне процесе) и оне које се могу изводити у различитим приликама (лирске и епске песме). Даље разврставање врши се на основу односа текста, напева и функције

⁶⁵ М. Parry, A. V. Lord, *Srpsko-hrvatske junačke pjesme*, XVII.

⁶⁶ А. Шмаус, Неки облици епског певања у прошлости, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1934, I, 1, 15–25; М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 54–58, 322–342; М. Матицки, „Начини извођења и певачи граничарских епских песама“, у: *Српскохрватска граничарска епика*, Београд 1974, 58–84.

⁶⁷ П. Слијепчевић, Прилози народној метрици, *Годишњак скопског филозофског факултета*, Скопље, 1930, I, 17–37; Ј. Вуковић, Ка даљем проучавању версификације у нашем народном десетерцу, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1962, 1, 9–14.

⁶⁸ И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Музыкальный эпос – феномен и категория“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса. Статьи и материалы*, Йошкар-Ола 1989, 6–7.

⁶⁹ Исто, 7.

– као основних компоненти сваког жанра.⁷⁰ Према овој систематизацији, епика се примарно дефинише као жанр са „слободнијом наменом“, док се на наредном нивоу она индиректно придружује „наративној групи“, у којој текст доминира над напевом.⁷¹ У контексту разматрања еволуције жанрова, Земцовски није директно указао на место епике. Према понуђеним тумачењима, могуће је обједињености тематски различитих песама истом музичком стилистиком приписати већу архаичност у односу на „суптилније“ музичко бојење поетских садржаја, које се повезује са периодом диференцираности жанрова по музичком критеријуму. Здружена истраживања Изалија Земцовског и Алме Кунанбајеве, током којих су у обзир узети: социјална функција, жанр, етнички звучни идеал, тип интонације и стил интонирања, као и одговарајуће музичке форме, упућују на закључак о повезаности различитости епских форми и стадијалности развоја музичке димензије епике.⁷² С друге стране, истовремено присуство форми карактеристичних за различите еволутивне етапе чини задатак њихове научне експликације веома сложеним.

Упркос изузетној разноликости епике на светском нивоу, и у поетском и у музичком смислу Земцовски и Кунанбајева заступају став да је „музички епос“ могуће дефинисати и као монолитан, полиетнички феномен, и то не само тако да се дају његове типолошке карактеристике, него да се истакну музичко-епске „универзалије“ – црте, принципи и својства који су присутни у сваком епосу.⁷³ Темелј за овакво промишљање поставиле су Светлана Кондратјева и Софија Грица, које су на различите начине покушале да систематизују типолошке црте епике. Кондратјева је издвојила девет општих одлика епике: речитативни карактер мелодије, првенствено поступно и често силазно кретање, уобичајено праћење певања кордофоним инструментом, „нераспеваност“ текста (кретање текста по принципу слог-тон), мелодија (у смислу модела) у обиму стиха (некада и два, три) и строфа са различитим бројем стиховних редова, преовладавање солистичког извођења, изузетно уважавање епоса (што га разликује од прича и песама), невезаност за обреде и конкретне прилике и извођење првенствено од стране мушкараца.⁷⁴ Као „константе епоса“, Грица је навела развијен сиже, обимност материјала обухваћеног епосом (с обзиром на то да је свако епско дело парадигматско мно-

⁷⁰ И. И. Земцовский, К спорам о жанрах, *Советская музыка*, Москва 1968, 8, 104–107.

⁷¹ Исто, 105, 106.

⁷² И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, нав. дело, 11.

⁷³ Исто, 13; И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Эпические универсалии“, у: В. Џовић (ур.), *Zbornik radova u čast akademika Svjetka Rihtmana*, Сарајево 1986, 71–80; И. И. Земцовский, „Ещё одна эпическая универсалия?“, <http://kizhi.karelia.ru/specialist/pub/rjabin2007.htm>; приступљено 16. 03. 2014.

⁷⁴ Према: И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Музыкальный эпос – феномен и категория“, 14.

штво), размере форме, тенденцију ка непрекидном развијању дејства, функционално првенство текста у односу на мелодију и постојање инструменталне пратње (са напоменом да је ова „константа“ сразмерно релативна у односу на остале).⁷⁵ Земцовски и Кунанбајева су настојали да преко универзалија одреде „музички епос“, али ни они нису успели да се задрже искључиво у музичким оквирима. Пут ка универзалијама је водио преко стадијалне и етно-регионалне типологије извођачких форми епоса. Регистрована је доминација солистичког извођења (у три основна вида: приповедање, певање и мешовити тип – приповедање с рецитацијом и певање), али и ансамбалско певање (тип антифоног певања, тип „рунијских“⁷⁶ дуета и тип солисте с хором), при чему обе форме могу бити са инструменталном пратњом или без ње.⁷⁷ Поставља се разлика између „апсолутних универзалија“, које су општа својства – до границе тривијалности, док су, с друге стране, „реалне универзалије“ практично релативне. Као прва епска универзалија, кључна за многе одnose, издвојена је фигура приповедача-професионалца, мајстора, кога изнад свега одликује изванредан таленат. Надаље, универзалија је техника солистичког приповедања, његова специфична стилистика, однос традиционалних формула-клишеа и импровизације. У музичкој равни, као универзалија се издваја за епiku специфичан тип интонирања, који по Земцовском и Кунанбајевој подразумева карактеристично наглашавање слога, рецитациону напрегнутост као доминантан принцип, звучни идеал свих усмених епских жанрова.⁷⁸ У овај круг карактеристика укључени су још и јак емоционални тонус извођења, прегнантна интервалика, специфична вибрација звука (која се може развити до тремола и мелизматике).⁷⁹ Ови аутори као универзалију разматрају и „приповедну интонацију“, са типичним наглашавањем другог ступња тонског низа на преткаденцијалној позицији.⁸⁰ Приповедну интонацију је апострофирао још Борис Асафјев, називајући је „уметношћу типске рецитације“ и истичући да није исправно сводити је на речитатив зато што је то специфична, самостална уметност: „рецитација као јединство речи и тона

⁷⁵ Исто.

⁷⁶ *Руни* (рус. *руны*; фин. *runo*) – епске песме угро-финских народа, које су проистекле из древних митова о стварању свега. Ова реч германског порекла данас означава песме уопште, али се у древним временима односила само на оне магијске садржине повезане са шаманским веровањима, која су доминирала међу Финцима и њима сродним народима. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/169388/%D0%A0%D1%83%D0%BD%D1%8B>; приступљено 16. 03. 2014.

⁷⁷ И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Музыкальный эпос – феномен и категория“, 15.

⁷⁸ Исто, 16.

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Исто.

– укључујући и звук инструмента“.⁸¹ Поредићи певање српских гуслара и казахских *жиршија* (*жыриши*), Асафјев је запазио да у усменом народном музицирању делују специфичне силе, принципи речитативности и распевне мелодиозности, који још нису прерасли у „форме“ речитатива и мелодије у ужем смислу, него се у „типској рецитацији“ одвија процес „такмичења“ тих уметности. Разматрајући епске универзалије, Земцовски и Кунанбајева су истакли да оне могу бити представљене и у виду својеврсних идеја, као што је идеја слоговног пулса, идеја надреалног и – у исто време – „не-песмовног“ (различитог од свих других жанрова) интонирања, идеја низања мелостихова, као основни конструкциони принцип који повлачи једну од продуктивних дијалектичких противречности епоса – стремљење ка бесконачности надовезивањем таквих, кратких и заокружених јединица.⁸² Са овим је у вези, по њима, и ритмичка одређеност (чак постојање ритмичких формула) – особеност која нас води од апстрактног рецитовања ка свету специфично епског мелоса, при чему ритмика наступа као моћна конструктивна сила.⁸³

Међу класификацијама епике које полазе, пре свега, од њених музичких одлика стоји и „типологија музичког епоса“ Едуарда Алексејева, који је као основни критеријум поставио начин музичког оформљавања епског приповедања. Алексејев је уочио три основна принципа, у зависности од тога на ком се нивоу – слога, стиха или дужих композиционих јединица – то оформљавање првенствено остварује.⁸⁴ Код „слогостопног“ принципа, сваки слог текста се распевава у складу са одабраном интонационо-ритмичком микроформулом, мелодијско ткање образује се од сличних „микронапева“, па музичка форма нема индивидуални печат, а као резултат се добија „распевана рецитација“.⁸⁵ Принцип типског, формулног напева подудар се са једноредним стихом – такав напев има већ посебно музичко значење и одликује га одређени мелодијски карактер етничке или националне културе којој припада.⁸⁶ Трећи принцип може се назвати „музичким театром на епској основи“, с обзиром на то да се базира на успостављању музичких карактеристика одређених ситуација и личности епоса, својеврсних лајтмотива, па га Алексејев одређује као „лајтмотивско-певани“.⁸⁷ Комбиновање та три „чиста“ прин-

⁸¹ Исто.

⁸² Исто, 17–18.

⁸³ Исто, 18.

⁸⁴ Э. Е. Алексеев, „К построению типологии музыкального эпоса“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса*, 24.

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ Исто, 24–25.

⁸⁷ Исто, 25.

ципа даје још четири мешовита, „хибридна“. Узимајући у обзир „немелодијско приповедање“ као „нулти“ принцип музичког оформљавања епоса, из музичког аспекта хипотетички, али широко распрострањен као дејствујући квалитет, Алексејев је дошао до петнаест форми организовања епске речи, од елементарног казивања до обједињења сва четири принципа интонирања.⁸⁸

Осим етномузиколошких приступа дефинисању и класификовању епике који претендују на универзалност, значајан је и број оних који се односе на конкретне епске традиције и укључују њихове етногеографске и културноисторијске специфичности, али могу имати ширу примену као предлошци, модели мишљења о овом роду музичког фолклора. Тако су, на пример, веома корисна запажања која је на основу проучавања казахског епоса изнела Алма Кунанбајева.⁸⁹ Њен концепт жанровске класификације, поред садржаја укључује и функцију, поетику и музичко-изражајна средства. Синкретизам функција не дозвољава једнозначно одређење циља извођења конкретне песме, али се целовитост сваког жанровског система обезбеђује доминацијом једне од функција. За епску традицију таква функција је, по мишљењу Кунанбајеве, директна, отворена поучност, својеврсна проповедничка адресираност, висок етички набој традиције. Приступајући разврставању казахске епске традиције из перспективе етномузиколога, она је према мелодици, тонском материјалу, ритмичким средствима и карактеристикама форме издвојила неколико типова извођења: од обредног, преко лирског – *акинског* (*акынский мелос*),⁹⁰ до епског у ужем смислу. У сагледавању историјске димензије жанровског система, форме народног стваралаштва су постављене паралелно са народним извођачима као институцијама, а развојна линија води од обредно-магијског, преко првобитно неодвојивог ствараоца народног епоса и „безличног“ стваралаштва-извођаштва *жиришија* – певача епских песама у ужем смислу, до „индивидуализоване личности“ лирског певача – *акина* (*акыны*). Препознајући у сваком од слојева елементе поменутих типова извођења, Кунанбајева је формирала трипартитни жанровски систем, за који сматра да је кључ разумевања казахске епике.

Значајан допринос спознавању епике из етномузиколошке перспективе дала је и Софија Грица, која је посебну пажњу посветила украјин-

⁸⁸ Исто, 25–27.

⁸⁹ А. Б. Кунанбаева, „Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса. Статьи и материалы*, Йошкар-Ола 1989, 82–112.

⁹⁰ Ради се о лирским напевима уз које се изводе текстови епског садржаја, а одликују их, према Кунанбајевој, затворене структуре са самосталним припевима, „квадратна“ форма, распеване каденце, подударане мелодијске фразе са слоговном групом стиха, одсуство или факултативност инструменталне пратње, обиље уметнутих елемената-инкрустација лирског карактера, музичка заокруженост; исто, 89.

ској епској традицији.⁹¹ Она је епске песме са овог подручја поделила, пре свега, према особеностима музичке композиције, и то на строфичне – с периодичним понављањем музичког материјала, и астрофичне – са слободно-импровизационим, неједнаким деловима. Према односу поетске и музичке компоненте, Грица је као две кључне класе установила силабичан речитатив (звук / тон одговара слогу), са стиховима неједнаког броја слогова и астрофичном структуром, и силабичан речитатив са стиховима једнаког броја слогова и строфичном структуром. Друга класа има поткласе одређене као: а) силабичан речитатив, са стиховима једнаког броја слогова и хетероритмичном мелодијом извођен у маниру *парландо*; б) мелодизиран речитатив, са стиховима неједнаког броја слогова и хетероритмичком мелодијом; в) мелодизиран речитатив, са стиховима једнаког броја слогова и изоритмичном мелодијом. Ова ауторка сматра да је хипотеза о развоју форме песама од асиметричних ка симетричним погрешна и тврди да су ти принципи постојали паралелно. У том смислу, саме композиционе особености она не третира као детерминишуће у погледу дијахронијске димензије жанровског система украјинске епике. Код сагледавања еволутивног следа наведених класа, она се првенствено ослања на однос речи и музике, полазећи од тога да је у епици генетски доминирала реч, а да је током времена дошло до „лиризације“ – мелодија је преузела функционални примат.

Полазећи од бугарске музичкофолклорне грађе, Светлана Захаријева је понудила концепт музичких жанрова заснован на музичко-стилистичким критеријумима.⁹² Њено решење практично комбинује функционални критеријум, као једини који жанровској типологији даје целовитост укључивањем различитих елемената у структурно јединство, и специфичне уметничке особености, у овом случају – музичке. Захаријева се ослања на типове интонационо-тематске изражајности, познате у традиционалној музикологији као „жанровски тематизам“, настављајући правцем који су назначили Лав Мазељ и Сергеј Скробков. Према Мазељу, жанровска схема је приказ максимално уопштене типизације животних садржаја „преведених“ на музички језик: причања (речитативност), самог деловања, тј. кретања (моторичност) и емоционалности (кантиленост).⁹³ На превагу једне од ових стваралачких тенденција, начина моделовања звучног материјала, утиче и функција музичке компоненте у синкретичној целини, која може бити потчињена – као што је у прва два типа, или водећа – каква је у трећем типу. Надовезујући се суштински на ову типизацију, Скробков је извео три основна типа му-

⁹¹ С. И. Грица, *Украинская песенная эпика*, Москва 1990.

⁹² С. Захаријева, *Формообразуването в българската народна песен*, София 1979, 70.

⁹³ Према: исто, 72.

зичког изражавања: речитативни, играчки и певачки.⁹⁴ Захаријева на првом нивоу, према темпорално-ритмичким односима, издваја две велике жанровске групе: са потчињеном музичком компонентом – речитативни и играчки жанрови, и са водећом музичком компонентом – кантилени жанрови. Техника специфичног речитативног интонирања среће се доминантно у најстаријим слојевима обредног фолклора и у епским песмама (док се у жанровској групи „развучено-певаног“ типа јавља само секундарно, као „микрожанровност“). Сам „епски речитатив“ ауторка дефинише као „област“ бугарског вокалног стила која није музички жанр у жанровско-тематском смислу, већ хибридни синкретични жанр, чија је функција да „опслужује“ говорно-поетску форму, али је по звучним односима оформљен као песма. На основу бугарске традиционалне праксе, ова научница даје и конкретнију слику музичке форме епског речитатива, у којој је епско-речитативна формулност дефинисана мелодијском организацијом и тонско-стиховним поступним архитектонским ритмом (растојањем међу граничним тачкама интонационог поља и поступно-силазним маниром његовог испуњавања), док се ритам, метар и темпо крећу у парландо-контурама, али нису специфични само за епски речитатив. Форма епског речитатива као целина не премашује сложеност периода, независно од размера, зато што њени делови нису тематски и структурно индивидуализовани.

Термин *музички жанр* користи и Елена Стојин, али га у теоријском смислу није детаљно елаборирала, а на основу емпиријског нивоа може се запазити да је њено поимање овог термина еволуирало. Проучавајући музичкофолклорну баштину средње западне Бугарске, она је „епски речитатив“ издвојила као засебан жанр.⁹⁵ Касније, у контексту разматрања комплетне бугарске епске традиције, епске песме је одредила као жанр народног стваралаштва пре свега на основу поетског садржаја (мада широког и сразмерно хетерогеног поетско-тематског опсега), док је за њихове музичке особености констатовала да образују неколико „мелодијских типова“, обједињених по основу заједничког музичког језика у засебан музички жанр.⁹⁶ Као елементе музичког израза епских песама, ова ауторка наводи мелизматичне и богато орнаментирани мелодије и специфичне речитативне форме (строге и близу скандиране рецитације, или мелодизирани у складу са регионалним особеностима фолклорне музике, с типичном метроритмиком, структуром мелодијске строфе и музички заокружене). Флексибилно и полифункционално третирање музичког жанра индирект-

⁹⁴ Према: исто.

⁹⁵ Е. Стоин, Народната музика в средна западна България, *Известия на Института за музика*, София 1970, XV, 122.

⁹⁶ Е. Стоин, *Български етически песни*, София 1980, 5.

но се објашњава начелном констатацијом да се исти поетски сиже среће у песмама различите функције, односно, да се са истим поетским садржајем везују различите мелодије. На основу утиска да одређени поетски текст може једнако убедљиво да звучи са мелодијама намењеним различитим приликама, Е. Стојин закључује да музика не илуструје поетски садржај, те да је њихова веза само на нивоу метрике стиха.

Српским епским песмама, као што је констатовано, етномузиколози нису посветили пажњу сразмерну њиховој важности у традицији, а приступи њиховом проучавању одраз су развоја ове науке у Југославији и потоњим државама у којима живи српски народ. Међу првим прилозима проучавању епике је чланак Винка Жганеца, посвећен компаративном проучавању метричке структуре стиха и музичког метроритма „народног десетерца“, а примери које је аутор користио и време настанка рада сугеришу да се присвојна заменица „наша (писана и традиционална поезија)“ односи на мултиетнички миље тадашње Југославије.⁹⁷ О певању епских песама на просторима Босне и Херцеговине Цвјетко Рихтман је писао без етничког предзнака – чак напротив – потенцирајући да се „јуначке пјесме негују (се) у БиХ првенствено код сточара, без обзира на вјеру и народност“,⁹⁸ док су индикације ове врсте присутне само у ареалним монографијама.⁹⁹ У проучавањима епике Рихтман се задржао на емпиријско-позитивистичком приступу, махом само констатујући карактеристике на нивоу облика или регионалних стилова, чак и без јасног разврставања грађе, а изостало је и било какво теоријско промишљање дефинисања и разграничавања епике преко њене музичке димензије. На сличан начин је о епским песмама писао и Драгослав Девих у монографији Драгачева: песме које се изводе уз гусле третирао је као јединствену групу, али их није експлицирао као врсту, иако је у овом крају то апсолутно доминантан облик епске традиције.¹⁰⁰ У књизи *Пјевање уз гусле*, Димитрије Големовић је епске песме посматрао као један од жанрова традиције певања уз гусле, уз лирске песме, тужбалице, „кола“ – „песмице шаљивог, а неретко и ласцивног садржаја“, и уз од-

⁹⁷ V. Žganec, *Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca*, *Narodna umjetnost*, Zagreb 1963, 2, 3–35.

⁹⁸ C. Rihtman, „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, 97.

⁹⁹ C. Rihtman, *Narodna muzika jajačkog sreza*, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu*, Sarajevo 1953, II, 5–102; исти, *Muzička tradicija (Neuma)*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, Sarajevo 1959, XIV, 209–307; исти, *Narodna muzika (Imljana)*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, Sarajevo 1962, XVII, 227–272; исти, *Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, Sarajevo 1963, XVIII, 61–75.

¹⁰⁰ Д. Девих, *Народна музика Драгачева*, Београд 1986, 8, 51–52.

ређена књижевна дела, која се такође изводе на овај начин.¹⁰¹ Нажалост, иако се насловом књиге промовише извођачка форма, дакле, музички параметар као обједињујући критеријум, изостао је одговор на тако потенцирану проблематику – поређење поменутих жанрова на музичком нивоу. Наиме, музичка анализа задржала се само на епским песмама, није предочена звучна рефлексивна репертоара у распону од скерцозног до достојанственог и драматичног карактера, а на фону истог извођачког апарата, што се намеће као кључна интригација.¹⁰²

Синкретична природа епских песама налаже одређење жанра и његово разврставање комбиновањем књижевних и музичких критеријума, а искуство говори о недостижности „идеалног“ компромиса. У складу са тим, у овом раду ће се термин *епско* (у синтагмама *епска традиција*, *епска пракса*, *епска песма* и сл.) користити, пре свега, према књижевним критеријумима (у значењу поетске, стиховане форме и наративних садржаја о митолошким бићима, људима и догађајима ситуираним у прошлости), док ће субниво бити доминантно дефинисан музичким карактеристикама. Извођачки апарат свакако представља битан предуслов обликовања епске песме, како у домену људског фактора, тако и у погледу могућности самог инструмента. Природна психофизичка ограничења певача-солисте постају мање утицајна када извођењу приступа уз потпору других певача или инструмента. С друге стране, задатак истовременог певања и свирања од стране једног човека неупоредиво је сложенији у односу на засебно певање или свирање, те захтева нарочите способности. Коначно, присуство инструмента је ослонац певачу у погледу интонације, али потенцијал инструмента, а посебно његова реална звучност, одређена извођачком техником и сазвучним идеалом дате музичке културе, често управо лимитирају вокалну деоницу. У настојању да се проникне у суштину музичке процесуалности везане за извођење српских епских песама, оптималним се чинило усмеравање на један вид „омузикаљивања“ епског текста, па је примат дат типичном изразу – певању уз једноструне гусле. Ова акустичка форма подразумева следеће одреднице: конструкција инструмента и традиционална техника свирања у значајној мери детерминишу тонску структуру и артикулацију инструменталне мелодије, а традиционална естетска начела у погледу сазвучне структуре (однос гласа и гусала) промовишу инструменталну деоницу у референцу мелодијске компоненте певања. Осим тога, као што је поменуто, у српској традицији је епско певање уз гусле солистичко, а подразумева још и родни, па и старосни критеријум (о чему ће бити речи

¹⁰¹ Д. О. Големовић, нав. дело, 7–8, 63.

¹⁰² Уп. исто, 137–164.

у наредном поглављу), што представља додатну акустичку специфичност овог начина епског певања. Тако дефинисан музички жанр основа је два „поджанра“, чије разлике на нивоу музичке стилистике условљава метричка структура поетске димензије, па ће у фокусу – као типичан, традиционални стих епских песама – бити слободни, неримовани асиметрични десетерац. На овај начин, комбиновањем музичке и књижевне перспективе, долази се до опредељења за проучавање извођења неримованих десетерачких епских песама уз једноструне гусле, као кључног места у жанровском систему српске епске традиције.

Комуницирање као базична функционална одредница епског певања уз гусле

Однос уметности и њене функције једно је од важних питања сваке науке о уметности. Истраживања народне музичке уметности указала су на то да се функција одражава не само као конкретна улога, него и као тип веза структура дела са вануметничким структурама (које самим тим добијају структурни карактер),¹⁰³ због чега је значајан део истраживања у домену музичке фолклористике и етномузикологије за полазну тачку имао функционално опредељени жанр (класу / категорију). У вези са функцијом епике неколико је важних момената. Поменуто је мишљење Земцовског да епика припада групи жанрова чија намена није строго, једнозначно детерминисана. Кунанбајева чак заступа став да је сваком фолклорном делу својствен синкретизам функција: естетске, комуникативне, информативне, сакралне и других, са различитим односима важности тих функција.¹⁰⁴ На трагу ових виђења говори се о „разилажењу“ функције и жанра у историјском трајању, па жанр опстане, али се његова првобитна функција измени, или пак о промени хијерархије функција.¹⁰⁵ У вези са жанровима попут епике, онима који имају велику историјску дубину, посебно се интригантним чини питање идентитета жанра у околностима измењене функционалности, односно, питање релација функције и естетике жанра у дијакронији.

Општа функција епике се одређује као памћење народа и регулисање социјалних односа, она је кодекс који „појединачне животе улива у реку

¹⁰³ Према: С. Захаријева, нав. дело, 69–71.

¹⁰⁴ А. Б. Кунанбаева, нав. дело, 84.

¹⁰⁵ И. И. Земцовский, Жанр, функция, система, *Советская музыка*, 1, Москва 1971, 28; А. Б. Кунанбаева, нав. дело, 84.

вечности.¹⁰⁶ Из контаката са српском епском праксом Вук Караџић је понео утисак да се „јуначке (се) пјесме највише пјевају да други слушају“.¹⁰⁷ Комуницирање је као фундаментална функција епике истицано и из емске перспективе. Познати гуслар с почетка 20. века Петар Перуновић наводи у једном писму М. Мурку: „Знам све начине пјевања, па сам узео оно, чиме сам пјесму најбоље оживљавао, те *буддио осјећаје и духа код слушалаца* (истакла Д. Л. М.).“¹⁰⁸ Осим функције која епику повезује са историјом и етиком и истиче правац дејства епике на публику, кроз истраживања различитих епских традиција констатоване су, такође, њена магијска и медитативна функција, које подразумевају и друга усмерења и начине деловања енергије песме и извођача.¹⁰⁹ Намеће се закључак да је општа, основна функција епике комуницирање, и то пре свега као интерперсонално – социјална интеракција са стварно присутним другим људима,¹¹⁰ затим као псеудокомуницирање – са божанствима и / или прецима, па и интраперсонално или аутокомуницирање – комуницирање са самим собом. Извођење епских песама у синхронизацијској димензији представља комуницирање у ужем смислу (у простору), али је истовремено и комуницирање у дијахронији – оно представља начин колективног памћења.¹¹¹

Комуниколошки концепт и етномузиколошко проучавање епике

Есенцијална важност комуницирања за музички фолклор у целини, па и за епику, сугерише ослањање етномузикологије на комуникологију, науку која се бави проучавањем комуницирања као односа према околини у најширем смислу.¹¹² Иако се у радовима филолога и етномузиколога налази низ запажања која епску праксу осветљавају управо као комуникациони процес, доследно сагледавање из ове перспективе је изостало.¹¹³ Још је М. Мурко оставио обиље података о самом чину извођења, о

¹⁰⁶ А. Б. Кунанбаева, нав. дело, 85.

¹⁰⁷ В. С. Караџић, *Српске народне пјесме*, I, 529.

¹⁰⁸ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 148.

¹⁰⁹ А. Г. Юсфин, „Некоторые нерешенные вопросы изучения музыки эпоса“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса, Статьи и материалы*, Йошкар-Ола 1989, 41.

¹¹⁰ Dž. Gahagen, *Interpersonalno i grupno ponašanje*, Beograd 1978, 8.

¹¹¹ R. Debre, према: М. Radojković, М. Miletić, *Komuniciranje, mediji i društvo*, Novi Sad 2006, 14.

¹¹² Z. Tomić, *Komunikologija*, Beograd 2000, 11; J. Janićijević, *Komunikacija i kultura. Sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2006, 9; М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 8.

¹¹³ Више у: D. Lajić-Mihajlović, „Epic in the Network of Ethnomusicology“, 273–282.

доживљају гуслара и реакцији публике, па чак и о њиховој интеракцији, о синтаксичкој и семантичкој димензији коришћених симболских система. Лорд је истицао да је његов непосредни циљ – проучавање састављања, учења и преношења епских песама, као кључних процеса епске праксе који имплицитно подразумевају комуницирање.¹¹⁴ У етномузиколошким проучавањима присутна су само спорадична запажања о процесу комуницирања и дескрипције „епских догађаја“,¹¹⁵ попут „гусларских вечери“ – концерата на којима се изводе епске песме уз гусле.¹¹⁶

Комуниколошки концепт налаже да се, након фаза посвећивања пажње музици или контексту и различитих саодношења есенцијалистичког и холистичког приступа, фокус етномузиколога прошири, те да, поред саме музике као објекта, обухвати и комплетан чин њеног стварања, извођења и рецепције.¹¹⁷ Под контекстом се, у том смислу, поред „стандардних“, културно-историјских околности, подразумевају и оне из антрополошке, психолошке и социолошке сфере, као и „тренутни“ контекст – *конституација*.¹¹⁸ Од посебне важности је наглашавање комуникационог чина као динамичког аспекта комуницирања. Идеје да је социокултурне форме и садржаје потребно проучавати као процесе, а не као продукте, да се треба усмерити ка проучавању ситуација, размена, догађаја – на истраживања фолклора из комуникацијске перспективе, афирмисао је још Едуард Сапир.¹¹⁹ Дан Бен-Ејмос се залагао за фолклористику која се не би бавила „стварима, објектима, него фолклором као комуникационим процесом, наглашавајући разлике између фолклорне грађе и поступака за њену употребу, као и односе између извођача, естетски маркиране (сти-

¹¹⁴ A. V. Lord, *Pevač priča*, 6.

¹¹⁵ Синтагма је аналогна већ устаљеним синтагмама *музички догађај* (енгл. *music event*) или *играчки догађај* (енгл. *dance event*). У односу на техно културу или, конкретно, на музику, поједини аутори говоре и о (културно дефинисаном) „слушачком догађају“ (енгл. *listening event*); уп. Т. Becker, R. Woebs, *Back to the Future: Hearing, Rituality and Techno, The World of Music*, Bamberg 1991, 41, 1, 59–71; A. Seeger, „Ethnography of Music“, у: Н. Myers (ур.), *Ethnomusicology. An introduction*, New York – London 1992, 88–107; С. Ракочевић, „Прилике за игру“, у: И. Перковић-Радак, Д. Стојановић-Новичић, Д. Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, Београд 2006, 183.

¹¹⁶ D. O. Golemović, „Contemporary Singing to Gusle Accompaniment in Serbia and Montenegro“, у: Ph. V. Bohlman, N. Petković (ур.), *Balkan Epic*, 127–129.

¹¹⁷ Преглед етномузиколошких дискурса о односу текста и контекста пружа рад: И. Ненић, „Текст и контекст као модели мишљења у етномузикологији“, у: И. Перковић-Радак, Д. Стојановић-Новичић, Д. Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике*, 281–288.

¹¹⁸ Више у: И. А. Морозов, Т. А. Старостина, „Ситуативные факторы порождения фольклорного текста“, у: А. А. Иванова и др. (ур.), *Актуальные проблемы полевой фольклористики*, 2, Москва 2002, 12–26; И. А. Морозов, Н. Н. Гилярова (ур.), „Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в Русской традиции“, у: *Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой*, Москва 2004, 62–76.

¹¹⁹ Према: D. Hajmz, *Etnografija komunikacije*, Beograd 1980, 19.

лизоване) грађе и слушатељства.¹²⁰ Посебно је издвојио „перформативну ситуацију, као контекст којим се одређује употребљивост текста. Управо поимање фолклора као комуникационог чина, као и мишљење да је начин комуникације критеријум распознавања фолклора од не-фолклора, повезује Бен-Ејмоса и Кирила Чистова, иначе истраживаче особених ставова и интересовања.¹²¹ Из перспективе Алана Ломакса, као нарочито важно виђено је комуницирање извођача и аудиторијума,¹²² док је Роџер Ејбрахамс извођење представљао као структурирани догађај, који укључује и саучествовање слушатељства и стилизовано понашање перформатора.¹²³

Комуницирање је апострофирано већ у неким од дефиниција саме музике. Алан Меријам је међу првима потенцирао да музика осим самих звукова укључује и њихово вредновање, те људску концептуализацију и понашање, и да је као таква – форма комуникације.¹²⁴ Читав је низ сличних виђења,¹²⁵ из којих проистичу приступи проучавању музике на нивоу комуникационог чина. Један од највећих заговорника приступа који у центру пажње има „музички догађај“ јесте Чарлс Зигер. Он је понудио мапу могућих путева у форми прегледа потенцијала музиколошког процеса, комплексног дијаграма који указује на мноштво утицаја на музику, од физичких аспеката самих звукова до историјских уплива традиције, вредности и концепата које они изражавају и истовремено преобликују.¹²⁶ Сходно томе, истраживачев поглед треба да обухвати двадесетак поља, од математике и логике до мита, мистицизма и екстатике. Између осталих, на социјалном пореклу и процесуалној природи музике инсистирао је Ентони Зигер, дефинишући је као „систем комуникације који укључује структурирани звук произведен од чланова заједнице који комуницирају са другим члановима“.¹²⁷ Тако одређену музику он је видео као задатак „етнографије музике“, замишљене као дескриптивни приступ музици – записивање како су звукови конципирани, створени, „уживани“, и како утичу на (друге) индивидуе, групе, социјалне и музичке процесе. То је, како Е. Зигер каже, сличније аналитичкој транскрипцији (музичког) до-

¹²⁰ D. Ben-Amos, Toward a Definition of Folklore in Centext, *Journal of American Folklore*, 84, 331, 1971, 3–15.

¹²¹ Према: М. Вошковић-Stulli, нав. дело, 30–41.

¹²² Према: D. Najmz, нав. дело, 234.

¹²³ Исто.

¹²⁴ А. Р. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, 10–13.

¹²⁵ Информативан преглед понуђен је у: W. Suppan, *Der musizierende Mensch: Eine Anthropologie der Musik*, Mainz 1984, 26.

¹²⁶ Према: А. Seeger, „Ethnography of Music” 92–93; исти, *Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists outside Academia*, *Ethnomusicology*, Champaign 2006, 50, 2, 227–233.

¹²⁷ А. Seeger, „Ethnography of Music”, 89.

гађаја него транскрипцији самих звукова.¹²⁸ „Синтетичка парадигма“ коју је, као модел превазилажења дихотомије аналитичких приступа тексту и контексту, предложио Земцовски није конципирана експлицитно комуниколошки, али су њени кључни појмови – „усменост“ и „интонација“ – у непосредној вези са функцијом комуницирања.¹²⁹ Према његовом мишљењу, музику треба посматрати као „психо-социјални барометар“, па у том смислу „идеал“ представља отворен, нерестриктиван приступ стварању, извођењу и перцепцији музике.

Према мишљењу Бруна Нетла, интересовање за студије процеса и за музику као процес кључно је обележило етномузиколошка истраживања с краја 20. века.¹³⁰ На различите начине и под различитим именима реактуелизовано је проучавање процесуалности као сржи комуницирања. Сваки догађај потенцијални је објект студија промене музике, као једног од усмерења проучавања процесуалности у музичком фолклору.¹³¹ У најужој фокус улазе следећи појмови: извођење, компетенција (као дистинкција способности и дејства), индивидуалност, али и концепти ослоњени на хердеровско виђење форме као споја појединачног са општим.

Трагања за одговорима на питања *како* и *зашто*, а онда и *шта*, *ко* и *где* у вези са комуницирањем музиком, на прелазу из 20. у 21. век, у значајној мери су обележена експанзијом истраживања у области психологије музике, са когнитивном, развојном и социјалном психологијом музике као најизразитијим субдисциплинама.¹³² Тежећи изналажењу модела музичке комуникације универзалних својстава, а свакако ширих од традиционалних модела који се односе на уметничку музику западног света, обједињују се резултати теоријских и емпиријских истраживања у различитим областима, искуства стварања, извођења и слушања музике у најширем смислу – као „даваоца“ и „примаоца“ звука.¹³³ Идеја је да се објасне музички, социјални и културни процеси који су у основи реализације звучног перформативног догађаја, средства којима актери перфор-

¹²⁸ Иако сâм аутор не указује на директну аналогију са 'етнографијом комуникације / говорења', она се неизбежно намеће, већ по термину, али и по суштини. Наиме, Хајмс је заступао потребу промовисања проучавања говорног акта, одн. језика у контекстима ситуације, а посебан приступ који би се тиме бавио назвао је „етнографијом говорења“; D. Hajmz, нав. дело, 149–165.

¹²⁹ I. Zemtsovsky, An attempt at a Synthetic Paradigm, *Ethnomusicology*, Champaign 1997, 41, 2, 190–194.

¹³⁰ B. Nettl, „Recent Directions in Ethnomusicology“, у: H. Myers (yp.), *Ethnomusicology. An introduction*, New York – London 1992, 381.

¹³¹ Исто, 381.

¹³² D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, нав. дело, 1.

¹³³ E. Glennie, „Foreword“, у: D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves (yp.), *Musical Communication*, vi.

манса (композитори, извођачи, аранжери и остали укључени) воде ка слушаочевом одговору, као и краткорочни и дугорочни ефекти комуницирања музиком на нивоу узбуђења, когниције, емоције и даљег понашања.¹³⁴

Иако је комуниколошка призма на различите начине већ дуго присутна у научним приступима музици у свету, употребну вредност у српској етномузикологији добила је тек у новије време.¹³⁵ Чини се да њени потенцијали не само да нису знатније коришћени, већ нису ни сасвим познати. Сходно томе, укратко ће бити представљени појмови који имају оперативну вредност за даљи текст.

Комуниколошке појмовно-категоријалне одреднице и модели значајни за проучавање гусларске епске праксе

Утемељење комуникологије је везано за математику и кибернетику, па теоријска парадигма која је произашла из овог правца подразумева да могу комуницирати сви системи способни да селективно реагују на информацију као надражај. Због ексклузивне способности људског рода да комуницира путем симбола, према социоантрополошкој парадигми, комуницирање је интеракција у којој најмање један учесник поседује свест.¹³⁶ Као људска интеракција, комуницирање има примарни друштвени значај, а остварује се разменом порука, непосредно или посредством медија, у просторно и временски одређеном психосоцијалном контексту, са одређеним тренутним ефектима и релативно трајним друштвеним последицама.¹³⁷ Као „свеобухватан и свепрожимајући феномен на којем се заснива сваки облик људског заједништва“, комуницирање се може истраживати на различитим нивоима у погледу броја учесника у комуницирању (интерперсонални, групни, друштвени, глобални план), може му се приступити у интер-

¹³⁴ D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, нав. дело, 3.

¹³⁵ Уп. М. Закић, „Функције комуникативног чина у српском музичком фолклору“, у: Д. Јеремић-Молнар, И. Стаматовић (ур.), *Музиколошке и етномузиколошке рефлексije*, Београд 2006, 32–41; иста, „Комуникацијска специфика обреда“, *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, Београд 2009, 16–33.

¹³⁶ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 27–28; Z. Tomić, нав. дело, 11; J. Janićijević, нав. дело, 13.

¹³⁷ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 28. Према једној од првих дефиниција, коју је дао амерички социјални психолог Кули још 1909, комуницирање је „механизам помоћу којег људски односи егзистирају и развијају се, а сачињавају га сви симболи духа са средствима њиховог преношења кроз простор и очувања у времену“. Аутор тумачи да сваку комуникацију прате израз лица, став, гестови, мимике, пластични покрети, елементи говорних модулација гласом, као што су боја, тон, јачина, висина гласа, речи, писмо, штампа, железница, телеграф, телефон – све што води до крајњих могућности у освајању времена и простора; према: L. Čović, B. Čović, *Osnovi komunikologije*, Banja Luka 2007, 13.

акцијској или процесуалној, временски и просторно детерминисаној равни, могуће је фокусирати се на субјекте, садржаје, симболске форме, последице комуницирања,¹³⁸ а све то га чини идејом изрецивом путем различитих научних језика. Често се термини *комуницирање* и *комуникација*, чак и у научној литератури, користе као синоними, мада се глаголска именица *комуницирање* односи првенствено на интеракцију, размену порука, и неки је сматрају једино коректном у комуниколошком појмовно-категоријалном апарату, док реч *комуникација* покрива само оно што је у српском језику порука, евентуално – техничко средство за комуницирање.¹³⁹ У складу са тим, у овом раду ће процес бити означен као *комуницирање*.

Од базичне важности за иницирање комуницирања, за његову функцију и профилисање порука јесте мотивација. Међу значајније мотиве, односно функције комуницирања, убрајају се: информисање, инструкција, убеђивање, забава, а у конкретним порукама и процесима оне се могу и преплитати.¹⁴⁰ Комуницирање се најједноставније представља као низ комуникационих чинова између субјеката комуницирања у одређеној комуникационој ситуацији. Субјекти комуницирања јесу пошиљалац / пошиљаоци, тј. емитер / емитери (емитент / емитенти) и прималац / примаоци, односно реципијент / реципијенти. Према броју субјеката, на нивоу социјалног комуницирања разликује се системско, интерперсонално и интраперсонално, односно интрапсихичко комуницирање.¹⁴¹ Комуникациони чин, као динамички аспект комуницирања, обухвата све фазе кретања једне поруке од емитера до реципијента, укључујући и ефекте тог процеса.¹⁴² У односу на динамичност комуникационог чина, статички аспект овог процеса јесте комуникациона ситуација – склоп околности у којима се чин одвија, од општег и специфичног стања субјеката комуницирања, преко друштвеног контекста, до особености симболског система и техника које се користе у конкретном чину комуницирања (иако се може говорити и о динамичности, променљивости ситуације; о томе в. у даљем тексту). Реакција на крају једног комуникационог чина истовремено је започињање новог, али у супротном смеру.

Певање епских песама уз гусле – и са емског, и са етског становишта – представља се као облик комуницирања у коме је пошиљалац поруке гуслар, а као примаоци се најчешће наводе „други (људи)“, „пуб-

¹³⁸ L. Čović, B. Čović, нав. дело, 27–28.

¹³⁹ Исто, 26–28.

¹⁴⁰ J. Janićijević, нав. дело, 24.

¹⁴¹ Више у: Z. Tomić, нав. дело, 59; J. Janićijević, нав. дело, 22–23; T. Mandić, *Komunikologija. Psihologija komunikacije*, Beograd 2003, 22.

¹⁴² T. Đorđević, према: M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 29.

лика“, па као интеракција свесних субјеката и форма комуницирања кроз коју се манифестују и сви друштвени односи претпоставља социо-антрополошку парадигму у приступу његовом проучавању. Комуникациони чинови су конкретна, појединачна извођења песама, односно њихових одломака презентованих као целине. Комуникациону ситуацију чини збир елемената обухваћених појмовима *конституација* и *контекст*, од психолошких профила субјеката комуницирања, преко важећих културних стандарда и образаца, делотворних облика друштвене свести – традиције, морала, идеологије, религије, до симболских система, пре свега вербалног и музичког, у којима се енкодира и декодира порука. Просторно-временска релација субјеката диференцијална је особеност која процес одређује као непосредно или посредно комуницирање. Традиционална епска пракса ранијих епоха подразумевала је искључиво непосредну, тзв. контактну комуникацију,¹⁴³ али су већ два века присутни записи поетске компоненте, а читав век – и посредно комуницирање путем звучних снимака епских песама,¹⁴⁴ које је последњих деценија довело до облика масовне комуникације.¹⁴⁵ Специфичност комуницирања путем епских песама, као и различитост чинова који се срећу у епској пракси, разлог су што ниједан од постојећих комуниколошких модела није директно применљив у проучавању овог сегмента традиције. Од важности јесу, тачније речено, могу бити семиотички модели и модели културолошког типа, али и социолошки и психолошки. У прегледу који следи издвојене су теорије, односно модели,¹⁴⁶ од посебне вредности за етномузиколошки приступ епском певању уз гусле.

Претеча модерних комуниколошких модела је Аристотелова шема тока комуникације, коју чине говорник, предмет говора и слушаоци, од-

¹⁴³ А. Мол, према: К. В. Чистов, „Специфика фолклора в свете теории информации“, у: Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов (ур.), *Типологические исследования по фольклору: Сборник стати памяти В. Я. Проппа*, Москва 1975, 34.

¹⁴⁴ Први облик посредовања у комуницирању представљају записи песама као поетских текстова, али они драстично мењају природу песме-поруке изостављајући звучну димензију, због чега је ова врста посредовања специфична у односу на комуницирање путем аудио или видео снимака.

¹⁴⁵ Појам масовног комуницирања најдиректније је у вези са масовним друштвом, како се у социо-културолошком смислу одређује савремено друштво на прелазу из његове најразвијеније индустријске у постиндустријску фазу. Иако су прве прилике општења гуслара са веома бројном, масовном публиком биле већ почетком 20. века, у пуном смислу се ова форма комуницирања развила у другој половини века.

¹⁴⁶ Модели су се показали као ефикасан начин апстрактног, поједностављеног начина приказивања сложеног процеса комуницирања, па се веома често у комуникологији користе за концептуализацију овог појма, а – у складу са тим – преко њих се именују поједине теорије; према: Ј. Јанићјевић, нав. дело, 46.

носно публика.¹⁴⁷ Најједноставнији модел којим се оперише у комуниколошким истраживањима састоји се од субјеката комуникације, поруке и канала. Још 1949. су Шенон и Вивер презентовали математички, „линеарни модел“, који акцентује сâм процес, трансфер поруке.¹⁴⁸ Пренос сигнала кроз канал може бити ометен (тзв. шумом), због чега је успех комуницирања пожељно обезбедити *редунданцом* – предвидљивим, конвенционалним, па и поновљеним делом поруке. Такође, сврха редунданце може бити и обезбеђивање (бољег, лакшег) пријема информације – новог знања, у непредвидљивој, односно теже предвидљивој ситуацији, дакле, код високоинформативне поруке. Другим речима, степен информативности поруке, као мера могућности избора у селекцији поруке, у вези је са *ентропијом* – мером непредвидљивости.

Једна од базичних мањкавости линеарног модела је непостојање *фидбека* – повратне спреге. Овај појам комуникологија је преузела из кибернетике, а у оквиру људске комуникације то је информација о ефикасности комуникационог чина упућена извору. Увођењем фидбека потенцира се интерактивна природа комуникационог процеса, успостављање заједништва, што је један од основних ставова Вилбура Шрама, који се залагао за „кружни“, „циркуларни модел комуникације“.¹⁴⁹ Први од неколико његових модела надовезује се на рад Чарлса Озгуда, познат као „Озгуд-Шрамов модел“, и усмерен је ка понашању главних учесника у комуникационом процесу. У другом моделу он уводи значајан појам *поље искуства*: услов за комуницирање је бар делимично преклапање поља искуства субјеката. Бавећи се првенствено људском комуникацијом, Озгуд је потенцирао „значање“, а важна му је била функција одашиљања и примања унутар једне индивидуе – сматрао је да свака особа функционише као „комуникациона јединица“.¹⁵⁰ Усавршавањем Шенон-Виверовог модела за потребе (масовних) људских комуникација бавио се и Мелвин Дефлер, са циљем да се утиче на усаглашавање значења поруке за пошиљаоца и примаоца (*изоморфизам*).¹⁵¹

Други важан недостатак математичког модела са аспекта људске комуникације јесте апстраховање контекста комуникационог процеса. На различите начине, у своје моделе уткали су га Теодор Њукомб

¹⁴⁷ Исто, 49.

¹⁴⁸ Шенон-Виверов модел се састоји од извора информације који производи поруку, трансмитера који је енкодира – претвара у сигнал који се кроз канал преноси до пријемника, чији је задатак да га декодира, да би као порука стигао до дестинације; према: Z. Tomić, нав. дело, 77–78; J. Janićijević, нав. дело, 51–53.

¹⁴⁹ Z. Tomić, нав. дело, 79–80; J. Janićijević, нав. дело, 56–61.

¹⁵⁰ J. Janićijević, нав. дело, 61–63.

¹⁵¹ Исто, 53–54.

и Милтон Рокич. Док се први, као психолог, фокусирао на интеракције међу људима, узимајући у обзир друштвени контекст, те је заступао тезу да је крајњи циљ сваког комуницирања успостављање сагласности или равнотеже (конзистенције) међу субјектима,¹⁵² други је потенцирао важност околности – у смислу њиховог утицаја на хијерархије вредности, веровања и ставова.¹⁵³ Претендујући на универзалну применљивост, модел Џорџа Гербнера уводи везу поруке са „стварношћу“, што укључује питања перцепције, значења и њихових веза са културама.¹⁵⁴ Повратак на полазну позицију, као важну мањкавост кружног модела, Френк Денс је покушао да превазиђе „спиралним“ или „хеликоидним“ обликом, који истовремено реферира на везу комуникационог процеса са прошлошћу и на његово стално кретање унапред.¹⁵⁵

Наглашавање сложености људске комуникације заједничко је за неколико модела. „Мозаични модел“ Самјуела Бекера одражава, пре свега, чињеницу да порука није у релацији само са непосредним друштвеним околностима, него и са ранијим утисцима, свиме што као општи искуствени оквир чини мозаик утицаја на извор.¹⁵⁶ Дин Барнлунд комуникациону ситуацију види као контекст промене; мотив за комуницирање је, по њему, свесна или несвесна намера да се други промени.¹⁵⁷ Теорију убеђивања заступао је и Умберто Еко, па се посебно бавио реториком – као „убеђивачком вештином“. Суштинску противречност реторике видео је у осцилацији између информативности и редундантности: она тежи да задржи пажњу на излагању којим на неуобичајен, дакле, информативан начин убеђује слушаоца (у оно што он до тада није знао), а то постиже полазећи од нечега што слушалац већ зна.¹⁵⁸

Читава група модела базира се на принципу стимуланс – одговор, а били су посебно значајни за теорије масовних комуникација. Главни елементи су порука, прималац и ефекат. Из ове групе посебно је интересантна Дефлерова теорија индивидуалних разлика, која претпоставља да атрибути медијских порука имају различите утицаје на поједине чланове публике, тј. бави се *личним варијаблама*.¹⁵⁹ Његов „психодинамички модел“ настао је као реакција на потребу да се (медијским порукама) утиче на унутрашњу, психолошку структуру појединца.

¹⁵² Z. Tomić, нав. дело, 83–84; J. Janićijević, нав. дело, 54–56.

¹⁵³ Z. Tomić, нав. дело, 85.

¹⁵⁴ Исто, 80–81; J. Janićijević, нав. дело, 63–66.

¹⁵⁵ J. Janićijević, нав. дело, 73–74.

¹⁵⁶ Исто, 74–75.

¹⁵⁷ Исто, 75–76.

¹⁵⁸ Z. Tomić, нав. дело, 87.

¹⁵⁹ J. Janićijević, нав. дело, 80.

У оквиру групе теорија које се односе на масовно комуницирање често се јавља термин *чувари врата / чувари пролаза*. Наиме, уочено је да посебан значај у погледу контроле процеса комуницирања имају појединци или групе у улогама цензора или пропагандиста, моћници који одлучују о томе које ће информације бити у оптицају.

Модел који је поставио Роман Јакобсон представља везу између процесне и семиолошке школе. Сваки говорни догађај по њему има шест конститутивних чинилаца (пошиљалац, порука, прималац, контекст, контакт, код), према којима је обликовао модел чија структура објашњава функције према референтним чиниоцима догађаја (емотивна / експресивна, поетска, конативна, референцијална / денотативна, фатичка, металингвистичка).¹⁶⁰

Нарочито важан у контексту студије епског певања уз гусле бива семиотички модел Јурија Лотмана. Адресант, адресат и канал функционишу по Лотману на основу целокупног семиотичког простора који постоји у датој култури, при чему се *семиосфера*, како он назива такав простор, обликује еволуцијом у којој протекле епохе опстају као фактори утицаја преко појединих елемената и у наредним епохама (за разлику од еволуције биолошких врста, где ефекат природне селекције потпуно елиминише поједине врсте).¹⁶¹ Лотман уметност посматра као једно од средстава комуницирања, врсту језика, као систем који служи да се успостави однос међу људима.¹⁶² Полазећи од премисе да је човеково сазнање – језичко, природни језик се поставља као првостепени моделативни систем, док су уметнички системи другостепени. Надаље, узимајући у обзир да се основна идеја уметника остварује преко структуре, односно, да су уметничка дела незамислива или неодвојива од структуре, он закључује да се естетичка питања у уметности могу и морају разматрати у категоријама теорије комуницирања.¹⁶³

Истицању важности комплексних односа у Лотмановој семиосфери слично је приступање појавама као целинама, какво заговара теорија општег система. Један од њених утемељивача је биолог Лудвиг фон Бергаланфи, па су кључни постулати – целовитост организма и отвореност система.¹⁶⁴ Овај правац истиче појмове организације, целовитости, усмерености, саморегулисања, диференцијације, а парадигму представља став о постојању сличности или изоморфизама у различитим областима.

¹⁶⁰ R. Jakobson, „Lingvistika i poetika“, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, 285–326.

¹⁶¹ J. M. Lotman, *Семиосфера. У свету мишљења; Човек – текст – семиосфера – историја*, Нови Сад 2004, 185–188.

¹⁶² J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd 1976, 39.

¹⁶³ Исто, 43.

¹⁶⁴ J. Janićijević, нав. дело, 85–87.

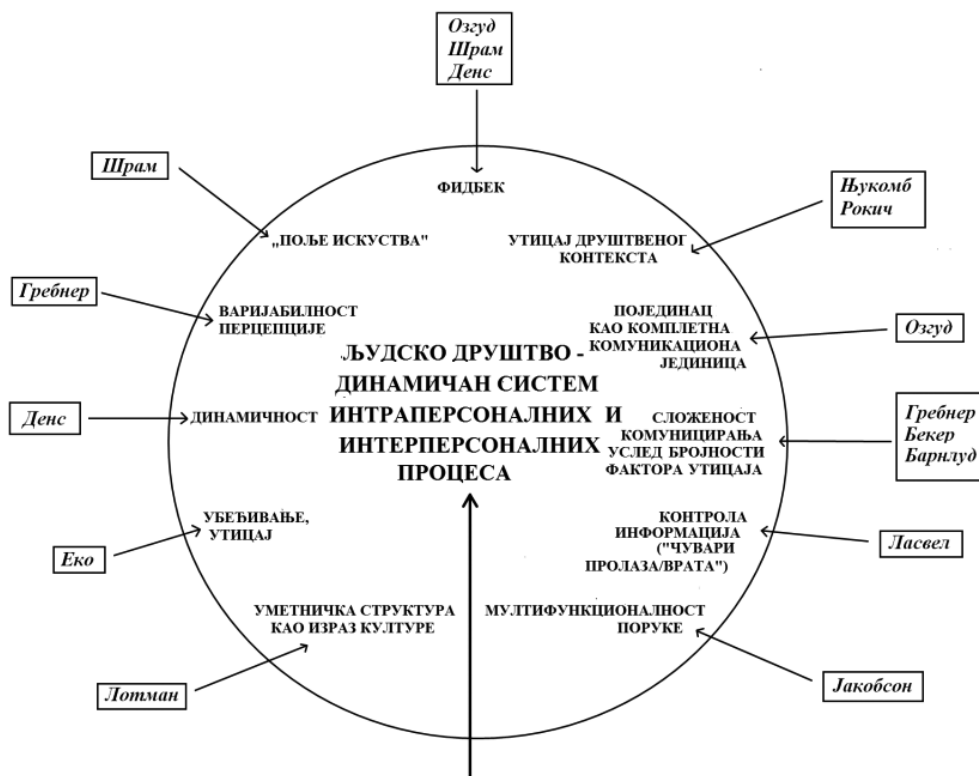
Док већина модела комуницирања полази од идентификације елемената процеса комуницирања и њиховим проучавањем долази до сазнања како делује комуникациони чин, теорија општег система, напротив, сматра да се елементи морају посматрати искључиво као делови целине. Уопштеност и превелика отвореност дају простор за критику теорије општег система, али је, с друге стране, непобитно да системске теорије најпотпуније расправљају о комуницирању са гледишта општег процеса. Као кључне елементе, оне истичу холизам, хијерархијску организацију комуницирања, њен динамизам и морфогенезу – променљивост стања.

Примарни симболски систем за људско комуницирање је језик, али се – осим вербалног, често и паралелно са њим – користи и невербално комуницирање. Основу модерних студија невербалног комуницирања чине кинезика – проучавање покрета тела, и проксемика – проучавање начина на који људи користе простор око себе.¹⁶⁵

У досадашњим етномузиколошким радовима, комуниколошка искуства су коришћена превасходно на општем нивоу, с обзиром на то да су најзначајнији модели комуницирања настали из визура математичара, психолога, лингвиста. Ипак, многи од тих модела на одређени начин укључују културолошку димензију, па су применљиви и на проучавање процеса комуницирања у музичкофолклорној култури. Недостатак опредељења за један од њих пре свега је потенцирање оног аспекта којим је конкретни модел заслужио статус оригиналног, упркос важности тог елемента или начина сагледавања комуникационе стратегије. У том смислу, проучавању певања уз гусле као облика комуницирања најпримеренијим се чини модел општег система, у оквиру кога ће бити потенцирани аспекти од посебног значаја у датом контексту, као што је шематски приказано на слици 1. Несумњиво је од изузетне важности фидбек (потенциран кроз Озгудов, Шрамов и Денсов модел), односно интеракција између гуслара и публике, што претпоставља заједничко поље искуства (о коме посебно говори Шрам). Веома је важно и уочавање начина оријентисања и реаговања у друштвеном контексту (како наглашавају Њукомб и Роквич), адаптирања гуслара на публику, али и обрнуто. Такође, неопходно је имати у виду став о варијабилности перцепције (сходно Гербнеровом моделу), и то на два начина у вези са епиком: као варијабилност перцепције самог стимулуса – догађаја или поетског текста од стране гуслара као пошиљаоца, и поруке-песме од стране публике као реципијента. Ове је варијабилности могуће сагледавати у вези са читавим спектром фактора из домена контекста / ситуације, чиме се комуницирање људи карактерише као отворено (наспрам затворености механичких и ауто-

¹⁶⁵ Z. Tomić, нав. дело, 88–91; J. Janićjević, нав. дело, 291–311.

матских комуникационих система) и потцртава сложеност људске перцепције, као резултата спољних стимуланса са унутрашњим матрицама мисли или појмова. За облике усменог фолклора такође је важно фокусирање сваког појединца, као комплетне комуникационе јединице која и шаље и прима поруку (како је то поставио Озгуд). На пољу епике би то било најприменљивије у самом процесу комуницирања гуслара са публиком, али и са самом поруком, у смислу кориговања према самопроцени током емитовања поруке, као и у специфичним ситуацијама везаним за процес учења. Изузетно је значајно наглашавање динамичности комуницирања (из Денсовог модела) и квалификовања човека-гуслара као активног, креативног учесника, способног да меморише информације. Тако се спирала код неких учесника у процесу комуницирања сазнавањем, акумулирањем различитих комуникационих искустава значајно шири, док је код других њено ширење незнатно. Адекватност моделâ комуницирања који потенцирају сложеност људског комуницирања у односу на факторе утицаја (Гербнеровог, Бекеровог и Барнлундовог модела) најдиректније се може повезати са ширењем поимања контекста у етномузикологији, па се порука-песма мора сагледавати и у светлости ситуације и у ширем, културно-историјском смислу. Примена (Екове) теорије убеђивања директно је повезана са намером да се утиче на примаоце поруке, као са есенцијалном функцијом епике. С обзиром на то да новији облици гусларске праксе имају карактеристике масовног комуницирања, релевантни су и аспекти модела који се на такво комуницирање односе, нарочито у вези са утицајем друштвених ауторитета и медија (како истичу Ласвел, Левин, Чадсон). Модели које су поставили лингвисти (као нпр. Јакобсон) омогућују, између осталог, да се сагледа мултифункционалност епске песме синхроно – као хијерархија истовремено присутних функција, и дијахроно – као промена доминантне функције у времену. Посебно је пријемчива (Лотманова) идеја културне сфере, која кључно обликује уметничке структуре као канонске, према естетици истовестности или, насупрот, као репрезенте естетике разноликости. Модел општег система, према општем холистичком принципу да збир није исто што и тоталитет, сугерише да се људско друштво не посматра као прост збир индивидуа, већ као динамични систем интраперсоналних и интерперсоналних процеса комуникације. У том смислу, епску праксу је могуће и потребно посматрати као интеракцију индивидуалних стилова у синхронији и дијахронији, односно, на нивоу регионалних стилова и стилова епоха.



Слика 1. Модел општег система

Комуниколошкој теорији општег система у етномузиколошкој сфери блиска су промишљања изграђена на Меријамовој антропологији музике, односно – на третирању музике као звучне структуре која се концептуализује кроз комуницирање извођача и слушалаца, са наглашеном важношћу фидбека.¹⁶⁶ У смислу обухватности, највећа сличност постоји са сложеним конспектом Чарлса Зигера, који мултидисциплинарношћу потенцира систематичност, али и историјску оријентацију музикологије. Коначно, наглашавање сложености и отворености система препознатљиво је у поменутом концепту Земцовског, који се залаже за органско обједињавање проучавања текста, културе и човека.¹⁶⁷

Међу моделима који су обележили развој мисли о музичкој комуникацији значајнијим се сматра трофазни модел Роџера Кендала и Едварда Картерета (1990), који сугерише да музичка значења енкодирана од стране композитора извођач декодира и поново их кодира (рекодира) кроз извођење, преносећи их тако слушаоцу, на коме је задатак „конач-

¹⁶⁶ А. Р. Merriam, нав. дело, 33.

¹⁶⁷ I. Zemtsovsky, An attempt at a Synthetic Paradigm, 190–194.

ног“ декодирања.¹⁶⁸ Наглашава се да су ови процеси директно зависни од заједничких имплицитних и експлицитних знања, поља искуства свих учесника у комуникационом ланцу, и усмерени од стране окружења у коме се одвијају, мада утицај контекста није детаљније разложен. Трансмисиони модели, оријентисани махом ка „живом“ извођењу (претходно компоноване) уметничке музике од стране вештих, образованих музичара, тј. ка музичким перформансима у оквирима западноевропске уметничке традиције, надграђени су узимањем у обзир музичке комуникације у ширем смислу. Разматрани су комуникациони процеси у којима стваралац и извођач нису професионални, чак ни обучени и вешти музичари, перформанси који се одвијају ван уметничких контекста концертних сала или студија за снимање, као и комуницирање путем снимљених извођења. На тај начин, у спектар потенцијалних прилика укључене су свакодневне ситуације комуницирања музиком у продавницама, на местима за одмор, на радним местима. Под утицајем социјалне когнитивне теорије Алберта Бандуре, према којој су односи између јединке и друштва базирани на три главне класе детерминанти – понашање, унутрашњи персонални фактори (когнитивни, афективни, биолошки) и окружење, истраживачки тим предвођен Дејвидом Харгрејвсом по први пут је систематично применио у анализи комуникације познату идеју да музичко искуство зависи од човека, музике и ситуације, и своје искуство је представио као „реципрочни фидбек модел музичке комуникације“.¹⁶⁹ Наиме, реципрочни фидбек модел музичког извођења, који спецификује музичке, персоналне и ситуационе варијабле, повезан је са аналогним моделом који се односи на реакцију на музику у одређеној ситуацији, и тако је створен модел (приказан као два спојена тетраедра – пирамиде) који потенцира узрочно-последичне односе међу детерминантама перформанса и реакције, у односу на проток информација као такав.¹⁷⁰ И сами аутори наглашавају да, упркос постојању лимита, спецификавањем фактора утицаја и унапређивањем претпоставки о везама међу њима можемо доћи до нових теоријских предвиђања, која можда иначе не би била могућа.¹⁷¹

Комбинација комуниколошких идеја са искуствима проучавања музичке комуникације, у циљу спознавања певања уз гусле као традиционалног вида комуницирања, сугерисала је опредељење за модел у

¹⁶⁸ R. A. Kendall, E. C. Carterette, The communication of musical expression, *Music Perception*, Berkeley 1990, 8, 129–164.

¹⁶⁹ D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, нав. дело, 7–19.

¹⁷⁰ Исто, 7.

¹⁷¹ Исто, 19.

коме се сагледавају сложене, динамичне интеракције кључних чинилаца комуникационог процеса: субјеката – (контекстуално и индивидуално карактеристичних) пошилаоца и примаоца поруке, комуникационих чинила одређених (специфичним, увек уникатним) комуникационим ситуацијама, и саме поруке, као жанровски, односно структурно и значењски профилисаног уметничког израза, укључујући и ефекте читавог процеса комуницирања. Упркос постојању (номиналне) сагласности о потреби поимања уметности као облика социјалног комуницирања, и даље остаје суштинско третирање дела као односа. Овај проблем се уочава чак и у наукама о уметностима са „дужим стажом“: и у расправљању о књижевним делима недостаје реално прихватање ове идеје, суштинско разумевање њихове дијалогске природе.¹⁷² У светлости те чињенице мање изненађује дуга и исцрпна полемика о музици као средству комуницирања, као специфичном „језику“. Музичка комуникација није аутономно дискурзивна, далеко мање је експлицитна од језичке, што је основ оспоравања постојања њеног семантичког садржаја. С друге стране, читав је низ аргумената којима се подржава идеја да музика носи значење чак и ако се посматра као самореферентни систем – као интрамузичко значење, а нарочито ако јој се призна право на ванмузички контекст – екстрамузичко значење. Неоспорно је да је певање епских песама уз гусле специфична уметничка форма дијалога, нарочито средство социјалног општења. На основу тога намеће се закључак да је задатак етномузиколога проучавање функционисања музичке компоненте епских песама у таквом процесу, самостално и у саодношењу са вербалном компонентом, кроз сагледавање песме у конкретном комуникационом процесу, али и у читавом културном комплексу.

¹⁷² S. Petrović, „Књижевност као комуникација (двije напомене)“, *Pojmovi i čitanja*, Novi Sad – Beograd 2008, 28.

СУБЈЕКТИ КОМУНИЦИРАЊА – ГУСЛАР И ПУБЛИКА

Иако се субјекти комуницирања у литератури често означавају као комуникатор(и) и реципијент(и), што имплицитно значи да реципијент није комуникатор, или бар да је пасивнији актер, у овом раду биће примењивано детерминисање субјеката комуницирања по коме су обе интеракцијске стране, и пошиљалац и прималац – комуникатори.¹⁷³ За овакво опредељење од значаја је управо усмена природа традиције певања уз гусле. Наиме, за процесе комуницирања у традиционалним културама карактеристична је регулатива која се односи на прагматику музичког исказивања, али и на ширу формацију компетенција у комуникацијској равни, што је Жан-Франсоа Лиотар разматрао управо на примеру народне наративне праксе. Традиција причања је у исто време и традиција критеријума који одређују тројаку компетенцију – умећа казивања, умећа слушања и умећа дејствовања, у оквиру којих се одигравају односи заједнице с њом самом и с њеном околином.¹⁷⁴ У том смислу, квалификовање пошиљаоца као активног учесника, а примаоца као пасивног, када су у питању процеси комуницирања у оквиру традиција, има само привремену, ограничену вредност. Мада епска пракса нема дијалошку форму у најдиректнијем смислу, и у овом сегменту традиције подразумева се разменљивост улога: гуслари-пошиљаоци у једном комуникационом процесу могу постати део публике, односно, примаоци у наредном, и обрнуто – појединци из публике могу се активирати, представити као гуслари.

Као што је поменуто, и из емске и из етске перспективе, као типичне формације субјеката комуницирања путем епских песама које се изводе уз гусле одређени су појединац као пошиљалац и група на месту примаоца. У зависности од бројности и структуре групе на полу примаоца, комуницирање се може реализовати као интерперсонално у примарној групи, као комуницирање у већој друштвеној групи, а у одређеним

¹⁷³ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 29.

¹⁷⁴ Ž. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad 1988, 35, 39.

ситуацијама показује и одлике масовног комуницирања.¹⁷⁵ Значајна одлика комуницирања у групама је истакнутија улога пошиљаоца, у овом случају – гуслара, у односу на примаоца – публику. Груписање људи по основу комуницирања подразумева постојање заједничког интересовања за одређени садржај.¹⁷⁶

Гуслар

Гуслар као пошиљалац поруке

Међу основним одликама групног комуницирања помиње се и да је оно наглашено конативно и да је телеолошки одређено – увек започиње са одређеном намером, има сврху. Групно комуницирање, као и планирано интерперсонално комуницирање, открива рационалну страну човека, који у интеракцију улази са циљем да делује на чула, осећања и мишљења комуникационог партнера. Почетна идеја је наговарање (персуазија), било да се циља на утврђивање, корекцију или суштинско мењање ставова човека смештених у дубоким слојевима психе.¹⁷⁷ Сходно томе, комуникациона компетентност субјеката комуникационог чина разматра се у вези са персуазивном успешношћу планираног интерперсоналног комуницирања, али и групног комуницирања, због истакнуте улоге онога који иницира комуникациони процес, особе на полу пошиљаоца. Уочено је да комуникациону компетентност појединца детерминишу две групе варијабли – когнитивне и интеракцијске.¹⁷⁸ У прву групу спадају: способност емпатије, комплексност претходних знања, познавање ситуације, владање симболима, док се у другој налазе: укљученост у интеракцију, управљање њоме, флексибилност, друштвени стил. Другим речима, комуникациона компетентност подразумева познавање „језика“, кода којим се комуницира, али и способност усаглашавања садржаја, начина, тренутка и других параметара важних за персуазивну успешност. Важно је истаћи закључак комуниколога да комуникациона компетентност није урођена и да се учењем може унапредити.¹⁷⁹ Од нивоа компетентности зависи ефекат комуницирања, у распону од постизања споразума, усаглашености у

¹⁷⁵ Z. Tomić, „Типови комуникације“, *Komunikologija*, 59–75; M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 53–92.

¹⁷⁶ Z. Tomić, нав. дело, 69; M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 80.

¹⁷⁷ M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 63.

¹⁷⁸ Исто.

¹⁷⁹ Исто.

односу на предмет комуницирања,¹⁸⁰ до конфликта и прекида комуницирања. Идеална почетна атмосфера била би међусобна привлачност комуникатора и истоветност односа према предмету комуницирања, па се, сходно томе, ситуација компликује када постоји одбојност субјеката и / или неподударане односа према предмету.

Комуникациону компетентност гуслара у оквиру епске праксе могуће је процењивати из научне перспективе, али је кључна његова оцена од стране публике, реакција којом се повратно сигнализира ниво успешности комуницирања. Неопходно је имати у виду да се – из емске перспективе – комплетна одговорност за „успешност“ процеса комуницирања приписује гуслару, његовом „квалитету“ као извођача¹⁸¹ песме-поруке. Ако се закључци комуникологије у погледу варијабли које утичу на комуникациону компетентност субјеката у општем смислу примене на гуслара, постаје јасно да „добар гуслар“ мора пре свега да има комплексна претходна знања о култури и епској традицији, да познаје вербални и музички кôд који се користе у епској песми као поетско-музичкој форми, да има одређено искуство у овој врсти комуницирања, па и у „манипулисању“ публиком, да има одређене особине личности које су неопходне за различите нивое процена – од (правог) тренутка када ће започети песму до адекватног избора репертоара. Већ на први поглед јасно је да се ради о читавој мрежи карактеристика које гуслара позиционирају у културној средини, о различитим квалитетима на основу којих се он издваја и процењује као „дејствујуће лице у фолклорној култури“,¹⁸² а важнијима од њих биће посвећена већа пажња у наредним сегментима рада.¹⁸³

¹⁸⁰ Термини се користе према помињаном Њукомбовом оријентацијском моделу, који се односи на интерперсонално комуницирање (више у: исто, 64), али се може применити и на групно, у смислу успешности персуазије.

¹⁸¹ У овом тренутку се термин *извођач* користи у оквиру комуникационе ситуације као опозициони пар термину *публика*, не потенцирајући притом дистинкцију креативног и репродуктивног дела извођења, о чему ће бити речи нешто касније.

¹⁸² С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, София 1987, 8.

¹⁸³ Иако је процена важности делимично условљена и контекстом разматрања, недавно публикован рад Маргарет Бејсинџер потврђује опште социомузичке факторе обликовања традиционалних музичара као релеванте карактеристике епских певача, а о тим је факторима писао Тимоти Рајс, ослањајући се на своје теренско искуство из Бугарске. Дакле, сматра се да род, етничитет, професионализам, породичне везе, старосно доба и лоцираност у највећој мери одређују епске певаче као актере у тој традицији; уп. М. Н. Beissinger, „Why Does Epic Survive?“, у: Ph. V. Bohlman, N. Petković (ур.), нав. дело, 54; Т. Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago 1994, 33.

Гуслар као актер у музичкофолклорној традицији

Веома дуго је, како је поменуто у претходном поглављу, текст био централни феномен, примарна реалност и почетна тачка студија уметности, да би се ипак дошло до закључка о бар подједнакој, ако не и већој важности човека као културног актера. Инспирисан ставом филозофа Мераба Мамардашвилија о кључној улози човека у дијалектици музичке уметности која обухвата опозиције национално – универзално, етничко (географско) – историјско, материјално – духовно, Земцовски је изнео своје виђење човека који музицира, као главног дејствујућег лица музике уопште и музичке комуникативности конкретно.¹⁸⁴ Када се улога „етнофора“, као носиоца опште етничке културе, сагледава у односу на традиционалну музичку културу, она се, по мишљењу Земцовског, појављује у троструком дејствовању – као „Човек који музицира“, „Човек који интонира“ и „Човек који артикулише“. Ови профили музичког етнофора односе се на дијалектичко јединство стварања и извођења, мишљења и семантике и, коначно, структурне и дејствујуће реализације садржаја музицирања и интонирања. Тако постављеним тројством детерминисани су контекст, суштина и појавност, које је неопходно разматрати као јединство, суштински узајамно повезане.¹⁸⁵ Надовезујући се на теорију интонације Јаворског и Асафјева, Земцовски интонацију схвата као садржински развијену музичку општост и указује на нераскидиву везу културе, мишљења и понашања, тако што „култура говори кроз човека“.¹⁸⁶ У том смислу, фигура гуслара биће осветљена поступним зумирањем, од његовог места и функције у друштву, у српској традиционалној (музичкој) култури, до условљености индивидуалног стила особинама личности, а конкретних извођења – психосоцијалним околностима. Позадину сваког појединачног „дејствовања“ гуслара у оквиру епске праксе као процеса комуницирања чине сви претходно сагледани слојеви.

У српској народној традицији, певање епских песма уз гусле родно је одређено као део мушког принципа. Неформално табуисање ове праксе живо илуструје слика да су се старији крстили већ на причу да је нека жена загуслала.¹⁸⁷ Опозиција „мушко – женско“ једна је од ос-

¹⁸⁴ И. И. Земцовский, „Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий“, у: Л. Н. Березовчук, (ур.), *Музыкальная коммуникация*, Санкт-Петербург 1996, 97–104.

¹⁸⁵ И. И. Земцовский, „Артикуляция фольклора как знак этнической культуры“, у: Ю. В. Бромлей (ур.), *Этнознаковые функции культуры*, Москва 1991, 154.

¹⁸⁶ И. И. Земцовский, „Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий“, 100.

¹⁸⁷ М. С. Лалевић, За песмом по Васојевићима, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1935, II, 2, 254.

новних у народној култури уопште, а класификација по том критеријуму има, према Тајјани Цивјан, „универзализујућу улогу (...) када под њу потпадају објекти, појаве и активности које нису реално повезане са сексуализацијом универзума“.¹⁸⁸ Примери традиционалних веровања и на њима заснованих обреда и обичаја указују на различиту семантику маскулинности: од доброг / позитивног, среће, здравља, до бесплодности и томе слично.¹⁸⁹ Према Никити Толстоју, кључно одређење значења даје контекст – ритуални услови, лимитираност ситуације временом, местом и лицима.¹⁹⁰ Проблем семантичког детерминисања родности отежава континуитет присуства опозиције у народној култури и када се значење компоненти због промене контекста потпуно промени. У патријархалном друштву, „мушко“ асоцира на добро, успех, срећу, има утемељујуће значење. Позитивна оцена мушког посебно се уочава у обредима повезаним с магијом „првог“, са одсудном важношћу почетка у обредима, где концепт првог / почетног има значење „жртвеног“, па мушкарци изводе обреде приношења жртве. С друге стране, кроз обреде којима се апострофира способност жена да рађају промовише се позитивна семантика женског рода, дакле – управо супротан значењски однос. Семантика мушког рода отелотвореног у гуслару није једнозначно сугерисана контекстом. Опстајуће детерминисање сугерише закључак о некада јакој и јасној симболици, али је за детаљније ишчитавање неопходно укључивање и других елемената који чине сложену слику гуслара у традиционалном друштву. У патријархалној сточарско-ратничкој култури, за коју се најчешће везује епика, мушки пол је свакако био јачи, пожељнији, позитиван члан опозиције.

Смањена видљивост гусларки у научном дискурсу, начини њиховог представљања и нове могућности тумачења праксе жена у овој традицији били су предмет пажње у скорашњим радовима оријентисаним управо ка проблематици рода.¹⁹¹ Међутим, и поред настојања да се улога гусларки осветли из различитих перспектива, неизбежан је утисак о важности раслојености ове културне традиције – и на синхронном и на дијахроном плану, па чак и индивидуално, у оквиру истог микрокултур-

¹⁸⁸ Т. В. Цивьян, према: М. М. Валенцова, *Мужской / женский в кругу бинарных противопоставлений: связи, ситуативность, оценка*, у: И. А. Морозов (ур.), *Мужской сборник*, 2: „Мужское“ в традиционном и современном обществе, Москва 2004, 89.

¹⁸⁹ Исто, 89–93.

¹⁹⁰ Н. И. Толстој, *Језик словенске културе*, Ниш 1995, 118.

¹⁹¹ М. Н. Beissinger, нав. дело, 55; I. Nenić, „(Un)disciplining gender, rewriting the epic: Female gusle players“, у: D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (ур.), *Musical practices in the Balkan: Ethnomusicological perspectives*, Belgrade 2012, 250–264; С. Ђорђевић Белић, „Нека је женско, али биће гуслар“ – идеологија једног инструмента, *Музикологија*, Београд 2014, 14, 159–187.

ног простора,¹⁹² што овај задатак чини веома сложеним. Једна од основних замерки која се приписује ранијим истраживачима традиције епског певања уз гусле јесте маргинализовање жена као актера, услед фокусирања на оно што се процењује као репрезентативно или аутентично за дату културу, или пак њихово представљање као одступања од културне норме. Наиме, иако је Вук, илуструјући распрострањеност гусала, поменуо да многе жене и девојке такође знају „гуђети“,¹⁹³ већина жена које су као гусларке учествовале у јавној пракси била је атипична за социокултурно окружење у коме су живеле, према проценама оних који су их помињали – казивача из народа и / или истраживача. Тако се испоставља да су некадашњи изузеци од „правила“ да епске песма уз гусле певају мушкарци често били управо од оне врсте која „потврђује правило“. О специфичном статусу који су имале у својим срединама, на основу одлика животног стила, темперамента, па и физичке конституције, сведоче и њихови надимци који алудирају на трансродни идентитет.¹⁹⁴ Иако је тешко објективно проценити однос степена научне пажње и удела жена у епској традицији, посебно у традицији певања уз гусле, чини се да су критике прејаче ако се има у виду бројност назнака које, сходно времену настанка, упечатљиво сугеришу присуство и третман жена у овом, доминантно мушком жанру патријархалне културе.¹⁹⁵ Иако се овакви подаци односе на различите области, сразмерно их је мање у вези са зонама јаке патријархалности у којима доминира „јуначка“ епика. У вези са тим важно је нагласити и то да се у неким изворима не прецизира да ли се ради о певачицама епских песама које су их изводиле само вокално или уз гусле.¹⁹⁶ Дистинкција је од значаја у контексту овог истраживања, с

¹⁹² С. Ђорђевић Белић, исто, 164.

¹⁹³ В. С. Караџић, Предговор („Предговор уз Народне српске пјесме, књ. I, у Липисци, 1824.“), 529.

¹⁹⁴ Мурко је писао о Кати Миливојевић Ајдучици као о жени која се дружила са хајдучима, пушила лулу и обављала све мушке послове, и о Даринки Радуновић, о којој се говорило да се држи као мушко, па је мајци рекла да ће се женити; више у: М. Murko, „Рјеваџице“, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 189–205. Милија Станић је своју бабу по мајчиној линији, Саву Микић Диду, описао као за Ускоке (племе у северној Црној Гори) необичну жену, која је, између осталог, за разлику од других жена ускочких, „јахала седланике“, ишла на сеоске и племенске састанке, на којима је учествовала равноправно са мушкарцима, па је чак и учествовала у борбама комита, због чега су говорили да је „жена-јунак“ или „жена-човек“; више у: М. Станић, Дида гусларка, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1976–1977, XV–XVI, 57–64, 93–98.

¹⁹⁵ Илустративан је преглед помена жена у овој традицији у: С. Пејић, *Славне српске гусларке и певачице*, Београд 1970, 19–58.

¹⁹⁶ У неким крајевима су управо жене извођачи и „чувари“ епске традиције, али је то певање без инструменталне пратње, па чак и само „казивање“; више у: М. Murko, „Рјеваџице“, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 189–205; М. Златановић, „Епска традиција врањског Поморавља (Видосава Николић-Стојанчевић, *Врањско Поморавље*, Београд, САНУ, 1974)“, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1978, XVII, 65, 63–65.

обзиром на индикације да је табуисан био управо предмет – инструмент, тј. на „идеологију инструмента“,¹⁹⁷ о чему ће више речи бити касније.

Пракса слепих певачица, као највидљивијих у научном дискурсу, отвара сасвим специфичан низ питања. Наиме, несумњиво је да су у наше доба најпознатије певачице епских песама слепе жене чије су песме сачуване у збиркама Вука Караџића: Живана, Јеца, Степанија, и она чије име није упамћено, па се помиње као „слепа из Гргуреваца“.¹⁹⁸ Чињеница да су у антологију укључиване према квалитету свог поетског израза, дакле, према уметничким критеријумима, може се узети као индиректна потврда професионалног респекта сакупљача, независно од родног идентитета. Међутим, сасвим је реално да је доминација молидбене функције њиховог певања утицала на контекст и карактер комуницирања са слушаоцима, на естетику њихове праксе, те се из етномузичкошке перспективе овај фактор сагледава као посебно значајан, као, уосталом, и у случају слепих певача.¹⁹⁹

Друга категорија јавне праксе жена које певају уз гусле у вези је са ангажовањем на оснаживању националног идентитета. Наиме, на културним приредбама између два светска рата гуслари су били готово неизоставни учесници, а својеврсан куриозитет био је укључивање гусларки. У таквом контексту, атипичан пол извођача био је прихватан са одобравањем, као знак опште ангажованости на национално-идеолошкој линији, о чему сведоче и овације публике након наступа Олге Ковачевић на Омладинској беседи у Новом Саду 1866.²⁰⁰ Јавна гусларска пракса ове младе, образоване жене свакако је неодвојива од зачетака идеје о еманципацији жена, те од истосмерних културних трансформација српске заједнице северно од Саве и Дунава у другој половини XIX века, као што сугерише Смиљана Ђорђевић Белић.²⁰¹

И данас сразмерно мали број жена које певају уз гусле сведочи о спором мењању родних односа у српском друштву. Новија теренска истраживања указују на хетерогене ставове мушкараца према гусларкама, али се и у позитивним оценама њиховог учешћа у пракси, махом

¹⁹⁷ Заговарајући потребу разматрања идеологије традиције, као комплекса позиција и ставова који се о традицији износе и обликују, С. Ђорђевић Белић питање жена које певају уз гусле позиционира као један од слојева идеологије инструмента – гусала; више у: С. Ђорђевић Белић, „Нека је женско, али биће гуслар“, 159–160.

¹⁹⁸ Више у: В. Недић, *Вукови певачи*, Београд 1990, 62, 123, 138, 165; Б. Сувајић, *Певач и традиција*, Београд 2010, 21–24.

¹⁹⁹ О социјалном статусу слепих певача и певачица, њиховом утицају на историјат епике и формирање стереотипа о гуслару као слепом певачу више у: М. Murko, „Slijepi pjevači i pjevačice“, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 206–217; К. Михайлова, *Странствацият сляп певец просяк във фолклорната култура на Славяните*, София 2006.

²⁰⁰ Ј. Удицки, *Олга Ковачевић – српска гусларка*, Митровица 1912.

²⁰¹ Уп. С. Ђорђевић Белић, „Нека је женско, али биће гуслар“, 173.

повезаним са потребом очувања породичне и / или „националне“ традиције, провлаче виђења ове активности као неуобичајене.²⁰² Наступи гусларки на концертима и такмичењима наилазе на бурне реакције.²⁰³ Сходно томе, како указује Ива Ненић, активности жена у пракси певања уз гусле могуће је тумачити као супротстављање субалтерној позицији у друштву.²⁰⁴ Сасвим посебно искуство је свим актерима у традицији, али и истраживачима, донело учешће, а потом и победа девојчице-гусларке Бојане Пековић, као члана крајње необичног дуа са братом Николом – хармоникашем, у програму *Ја имам таленат* 2012. године, што је подстакло дискусије о односу жена и гусала у јавном простору,²⁰⁵ али и буру реакција у вези са коришћењем традиције у комерцијалним програмима.

Иако су, како је указано, жене у традицији епског певања уз гусле у новије време добиле сразмерно значајнију научну пажњу, њихова активност у овој традицији разматрана је првенствено на основу вербалних дискурса: истраживачког, јавног, гусларског – мушког, па и вербалног саморепрезентовања гусларки, док је изостало осветљавање њиховог музичког израза. Део интригације у овом правцу наговештен је већ кроз констатације о специфичном репертоару у појединим случајевима (опредељења за одломке са доминацијом говора женских ликова) и о утицају перформативне компетенције на рецепцију женског гуслања,²⁰⁶ а на то се надовезује читав низ питања из етномузиколошке перспективе у вези са специфичностима комуницирања гусларки са публиком, у односу на гусларе-мушкарце. Одговори на њих очекују се у оквиру резултата будућих ужестручних етномузиколошких доприноса спознавању традиције извођења епских песама уз гусле.

У погледу старосног доба, за улогу гуслара данас нема јасних ограничења, али се може назрети некадашња обичајна регулатива и њена латентна семантика, коју снажно сугерише и фотографија живља села Рудине код Чајетине из 1937. године на којој су гусле управо у рукама најстаријих мушкараца (слика 2). Наиме, у српској музичкофолклорној традицији, заинтересовани дечаци су самоуко савладавали основе гусларске технике, често се кријући од одраслих. Ако би се малишан на-

²⁰² Више у: исто, 167.

²⁰³ Осим начелно негативних ставова по питању гусларки, посебно су оштра реаговања на такмичарске претензије жена; више у: Д. Лајић-Михајловић, Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку, *Музикологија*, Београд 2012, 12, 132–133.

²⁰⁴ Више у: I. Nenić, „(Un)disciplining gender, rewriting the epic: Female gusle players“.

²⁰⁵ О наступу Пековића као (само)презентацији, медијској слици која их је пратила и јавној полемици која је покренута видети в. С. Ђорђевић Белић, „Нека је женско, али биће гуслар“, 173–184.

²⁰⁶ Исто, 164, 178.

метнуо талентом, посвећивана му је „педагошка“ пажња, али су млађи махом „крали занат“ од старијих. Тек кад би музицирање достигло солидан ниво, млади гуслари су приступали „провери компетентности“ – добијали су прилику да наступе пред значајнијим кругом одраслих слушалаца. Како код дечака постоји и проблематичан период сазревања гласа – мутација, први респектабилни наступи обично су се подударали са почетком полне зрелости. Како је процентуално велики део мушке популације у патријархалном друштву макар на елементарном нивоу владао вештином певања уз гусле, наступ младог гуслара пред одраслима, посебно пред већ признатим гусларима, имао је неку врсту иницијацијске функције. Проучавајући улогу свирача у фолклорној традицији Бугарске, Захаријева је закључила да је епски певач и сâм стар и да пева за старије због биолошко-социолошке доминације младих као продуктивног слоја друштва, а повезивања старих са „духом рода“, са родовским сећањем, са прошлошћу.²⁰⁷ Процена Вука Караџића да певач мора знати педесетак песама да би био компетентан стваралац²⁰⁸ сугерише да то не може бити сасвим млад човек: потребно је сразмерно много прилика да се усменом предајом усвоји референтни фонд песама, дакле, значајно искуство.



Слика 2.

²⁰⁷ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 213.

²⁰⁸ В. С. Караџић, „Предговор“, *Српске народне пјесме*, I, 530.

Савремена гусларска пракса показује да се став према старости извођача унеколико изменио. Утисак је да су, због доминације естетике у којој је веома битан чист и снажан, моћан глас, млађи гуслари у предности, док статус старијих у значајној мери зависи од њихових ранијих успеха и позиције у гусларском свету.

У хијерархији традиционалног друштва народни гуслари су заузимали релативно високу, поштовану позицију, што им је, према обичајном праву патријархалне заједнице, припадало већ на основу пола и животне зрелости, али су „добри“ гуслари посебно уважавани. Афирмација није подразумевала посебне материјалне привилегије, па је у том смислу гуслар био аматерски музичар. Професионализација, у смислу певања уз гусле као основног занимања, сразмерно је новија појава (о чему ће бити више речи нешто касније). Специфична сведочанства о важности гусала и угледу гуслара представљају помени о њиховом присуству на дворовима средњовековних српских владара. Стефан Првовенчани је чак, према сведочењу његовог биографа Теодосија, „сам ’за столом’ развеселавао дружину гуслама“, са индикативном напоменом – „као што је обичај самодржаца“.²⁰⁹ На вечерње скупове тадашње друштвене (пре свега мушке) елите, какве су често сазивали владари Црне Горе, готово обавезно су позивани и најбољи гуслари.²¹⁰ Присуство епских певача (аеда, рапсода) у најужем окружењу владара сматра се признавањем равноправности певача са осталим присутнима.²¹¹ Место гуслара уз владара и његов задатак у оквиру „политичке публицистике заједнице, владарског дома, племена“ водио је ка специјализацији, „служби“ на двору, па је у Црној Гори постојало звање „дворски гуслар“.²¹² Посебно интересантном чини се напомена о друштвеном ритуалу који је подразумевао да домаћин – онај који седи на почасном месту за трпезом – први запева песму, „па макар само форме ради, уколико није обдарен“.²¹³ У светлости овог податка функција гуслара може се тумачити и као заступање владара путем специфичне делатности, комуницирања у оквиру кога звучно дејство има кључни значај. Такво виђење упућује на концепт у коме певање епских песама има много дубљи смисао од уживања у уметности, па и од утилитарне

²⁰⁹ Према: В. Латковић, О певачима српскохрватских народних епских песама до краја XVIII века, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд 1954, XX, 3–4, 191.

²¹⁰ Више у: С. Вукмановић, Гусле на црногорском двору, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1968, VII, 25, 76–79.

²¹¹ Г. Геземан, „У спомен једног мртвог песника“, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд – Нови Сад 2002, 192.

²¹² С. Вукмановић, нав. дело, 76–79.

²¹³ Г. Геземан, „У спомен једног мртвог песника“, 192.

функције на нивоу промовисања идеологије владара: асоцира на институцију шаманства у ритуализованим друштвима, у којима су певачи и приповедачи третирани као нарочите сакралне фигуре кроз које говоре духови.²¹⁴ Улога лидера у ритуалима подразумева моћ да концентрише мотивациону и емоционално-вољну енергију у циљу интензивирања ефекта; он је, како каже С. Захаријева, „персонифицирана функција антене – сабира (...) биопсихичку енергију групе“.²¹⁵ Чини се несумњивим да генезу епског певача треба тражити у „вођи-магу“, културно-историјском типу свирача карактеристичном за доаграрно, ловачко-номадско друштво, насупротив коме је „сејач-оплодатељ“ – тип повезан са земљорадничким друштвом.²¹⁶ Преко низа особености улоге епског певача-свирача, Захаријева је успоставила линију која води од привилегија, третмана изабраног, преко посебног, ка чудном и обележеном. На ритуалној сродности с прецима базира се представљање мртвих међу живима и посредовање између реалног света и света херојских идеала.²¹⁷ Тако виђена медијаторска улога епских певача наставак је линије божанство – шаман – вођа из доаграрног типа мушке обредности и типа епског певача каснородовског друштва. Епски певач кроз своју делатност одражава две различите тенденције: ону која се базира на животном циклусу – „календарско-цикличном“, која представља „природноисторијску“ вредност, те „културноисторијску“, „државно-духовну“ тенденцију ка народном самоосвешћивању.²¹⁸ Епска пракса је материјализација пресека индивидуалног и колективног, етничког и националног идентитета. Несвесно поистовећивање са епским херојем као мртвим претком (о чему сведочи консензус о моралним квалитетима као императивним особинама гуслара), претвара гуслара у медијум између његове публике и „другог света“. Он је кондензатор групне молитве, коју усмерава свом „праоцу“ и свету предачких духова у име оних који се учешћем у ритуалу идентификују као њихови потомци. Из ове перспективе, бројна запажања о погледу којим гуслар привлачи пажњу свих присутних, а онда се усмерава у некакву имагинарну даљину, потенцијално добијају и додатно значење у односу на тумачење да је то апел за пажњу, у циљу концентрације на извођење. У контексту наглих промена у традиционалној култури, узрочно-последично се десила и промена профила гуслара, али је медијаторско-молитвена компонента присутна и у његовој савременој функцији.

²¹⁴ Э. Е. Алексеев, *Фольклор в контексте современной культуры*, 50.

²¹⁵ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 86.

²¹⁶ Исто, 157.

²¹⁷ Исто, 190.

²¹⁸ Исто, 15, 194.

За сагледавање специфичности позиције епског певача у оквирима традиционалне културе корисна могу бити поређења са извођачима других, сродних жанрова музичког фолклора. У том смислу, интересантно поређење архаичног, обредног епоса, представљеног доминантно кроз коледа, и историјско-херојског епоса, понудио је на руском материјалу Фјодор Селиванов.²¹⁹ Он истиче да је у обе културне активности на првом месту моме-нат величања, идеализације на херојском плану, али су им, осим уметничке форме, различити адресати и начин доживљавања времена.²²⁰ У овом контексту је посебно значајна позиција адресанта: у обреду је дејствујуће лице – род, односно његови конкретни представници у форми извођачке групе, док у историјско-херојском епосу представе рода одређују истовремено и тематски ракурс епског стваралаштва и персонификовану апстракцију тог родовског сазнања – у виду одабране, издвојене и на одређени начин од рода дистанциране фигуре епског певача.²²¹ Опозиција извођача коледарског обрета и историјско-херојске епике карактеристична је, такође, за бугарску²²² и српску²²³ музичкофолклорну традицију. Алексеј Лосев овакво издвајање херојске личности мушкарца-индивидуе у социјалном смислу повезује са установљењем патријархата у родовском друштву, односно – са моментом у коме индивидуа преузима социјално-економску иницијативу.²²⁴

Друго важно поређење епике је са тужбалицама, песмама везаним за посмртне обичаје, у којима се величање односи на покојника. За ову релацију карактеристична је комплементарност адресаната по родној детерминацији (доминација мушког принципа у епици, а женског у тужењу), док су по формацији најчешће аналогни (и тужење је суштински солистичко, мада у одређеним ситуацијама долази до специфичне антифоније). Функционално-садржајне паралеле и сличности међу формама уметничког израза индикатори су специфичних веза ова два жанра, које тек треба да буду проучене из аспекта етномузикологије. Индикатори о корелацији обредне и епске поезије, до којих се дошло кроз фолклористичка истраживања тужбалица балканских Словена у светлости међужанровских веза,²²⁵ сугеришу плодотворност ширења фокуса и на интереснички ниво.

²¹⁹ Ф. М. Селиванов, „Изображение человека в былинах“, у: А. И. Баландин, В. М. Гацак (ур.), *Фольклор. Поэтическая система*, Москва 1977, 193–214.

²²⁰ Док се код коледарског опхода величано лице налази међу онима који му певају, епски херој и његов подвиг припадају прошлом времену у односу на моме-нат певања о њему. Исто.

²²¹ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 192.

²²² Т. И. Живков, према: исто, 192.

²²³ О формацији извођача коледарског обрета у српској музичкофолклорној традицији в. М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа*, 117.

²²⁴ Према: С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 192.

²²⁵ О. Микитенко, *Балканослов'янський текст поховального оплакування: прагматика, семантика, етнопоетика*, Київ 2010, 217–218.

Запажање С. Захаријеве о истовремено центрифугалном и центрипеталном односу бугарских епских певача према традиционалном, обредно-празничном фолклорном систему може се уочити и код српских гуслара: линија изражавања односа заједнице према свом „животном циклусу“, залагања за друштвену (само)свест о идентитету, сведочи о уметничком ствараоцу фолклорног типа, док поменути правац од специјализације занимања ка професионализацији, више у смислу комерцијализације него уметничке оријентације активности, води ка разграђивању фолклорног система вредности.²²⁶ Поменуто је да је у традиционалном друштву гуслар био аматер, поштована, али неплаћена функција, о чему парадигматски сведочи опис једне жанр-сцене у „малој, чађавој механи“ на Цетињу 1876, у време „војевања за ослобођење“, где је један „стасит усташ (устаник, нап. Д. Л. М.) Херцеговац“ извео песму о Косову, на чему му се на крају сви „најлепше захвалише, и то му је била наплата“.²²⁷ У неким крајевима не само да гуслар није очекивао „наплату“, него би плаћање сматрао уредом.²²⁸ Наступи гуслара по кафанама у варошким и градским срединама поступно су унели у епску праксу и институцију „надокнаде“, прво у храни и пићу, ређе у новцу, првенствено од власника кафане, а понекад су их честили и сами гости-слушаоци. Ову промену у епској традицији могуће је повезати са ангажовањем епских певача од стране имућних муслимана и власника ханова, код којих су гуслари певали за време празновања Рамазана.²²⁹ У новијем периоду су на социо-економско позиционирање певања уз гусле значајно утицали комерцијални јавни наступи у градским срединама, којима је присуствовао сразмерно велики број људи – концерти и такмичења, као и музичка индустрија – издавање плоча, што је гусларима обезбеђивало додатне приходе. Узрочно-последично је ово доносило растерећење од основних, обично тежих начина привређивања и омогућавало значајнију посвећеност гусларској делатности. Тако је временом практично дошло до установљења занимања *гуслар*, до професионализације у смислу бављења певањем уз гусле као начином обезбеђивања егзистенције – концертни наступи (посебно у иностранству) и продаја носача звука (плоча, касета, компакт-дискова) постали су појединим гусларима основни извори прихода.

Поменуто је да специфично место међу извођачима епских песама припада слепим певачима (на слици 3. је слепи гуслар из Вилишевца, срез

²²⁶ Уп. С. Захаријева, *Свирачџт във фолклорната култура*, 194–195.

²²⁷ Р. Меденица, „Гуслар и његови слушаоци“, *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње – Београд, 1975, 84.

²²⁸ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 372.

²²⁹ О професионализацији муслиманских епских певача у Босни в. А. Schmaus, „Studije o krajinskoj epici“, *Rad JAZU*, 297, VI, Zagreb 1953, 99–103.

Колубарски, 1930).²³⁰ На темељу мишљења о слепилу као симболу духовне јасновидости, прича о слепим певачима често се уздиже до мита, па је тако најчешћи симбол српске гусларске традиције – Филип Вишњић. Песме забележене од овог певача, као и од поменутих слепих певачица, неспорно су антологијске вредности као поетски садржаји, али је улоге слепих певача у традицији неопходно сагледати у светлости ширих сазнања о тој пракси, пре свега комплетног репертоара и синкретичног, поетско-музичког израза. Наиме, Вук је назначио да у Срему, Славонији, Бачкој и Банату „слепци“ слабо знају јуначке песме, а певају „преткућнице“ и „клањалице“, песме побожне и удворичког садржаја, да би људе „на подјелу побудили“ (на дељење, удељивање милостиње, нап. Д. Л. М.).²³¹



Слика 3.

²³⁰ У историјским изворима из словенског света слепи певачи се помињу и као путујући забављачи (К. Михайлова, нав. дело, 52). *Законоправило* Светог Саве, зборник грађанских и црквених прописа из 13. века, регулише, између осталог, проблематику у вези са путујућим музичарима-забављачима који се именују као *скомрах*, *гудец* и *свираљник*, дакле и са свирачима неког гудачког инструмента, могуће гусала. Ипак, овај податак је неопходно третирати са резервом, у складу са сазнањима да је међу путујућим музичарима било много странаца, потенцијално и свирача гудачких инструмената карактеристичних за друге традиције; уп. К. Михайлова, „Странстваши професионални епически певци у Славјаните: историко-типологическа карактеристика“, у: Р. Иванова (ур.), *Епос – етнос – етос: Епосъ във фолклорната култура на славјанските народи*, Софија 1995, 70–114.

²³¹ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, I, 132. О лирским, „просјачким“ или „слепачким“ песмама, чија је прагматична вредност била кључна за људе унесрећене губитком вида, в. М. Клеут, Дарак или оглед о слепачким песмама, *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, VI, Београд 2011, 109–118.

Подаци да су се неки просјаци сами ослепљивали, како би били успешнији у изнуђивању милостиње, и апели на државне ауторитете да забране (зло)употребу народних јуначких песама за просјачење говоре у прилог тумачењима праксе слепих певача као показатеља декаденције традиције певања уз гусле као народне уметности. Чини се да је део поенте управо у звучном аспекту те праксе. Иако је о музичким квалитетима слепих певача мало сведочанстава, нека су веома упечатљива. Сам Вишњић је у Срему прокоментарисао: „Ваши слијепци не знаду ништа да пјевају, него само богораде уз гусле.“²³² Овај вредносни суд повратно сведочи о његовом издвајању из миљеа слепих гуслара; инвалидност у Вишњићевом случају није била кључна одредница функције праксе. Надаље, подаци о замењивању коже на инструменту лимом, због звучности, чему су такође прибегавали слепи певачи,²³³ сугерише да се ради о певању које волуменом и тембром значајно одступа од естетике традиционалног епског певања уз гусле, те да је за многе од њих уметнички ниво извођења био од секундарног значаја. На основу практичних искустава у вези са односом оштећења или губљења вида и музикалности, у контексту музичког образовања на овај начин хендикепиране деце,²³⁴ могуће је претпоставити да су неки од слепих, а генетски музички надарених певача, бавећи се певањем професионално, развили тај потенцијал и остварили завидан извођачки ниво. С друге стране, засигурно је било и оних који нису били талентовани или се нису значајније посвећивали надградњи своје надарености за уметност. Осим поменутог, потребно је имати у виду да се у вези са праксом слепих гуслара сразмерно често помињу двоструне гусле, чији се (музички) допринос извођењу песме битно разликује од звучности једноструних гусала.²³⁵

Идеја о егзистенцији слепих на основу милостиње ослања се на друштвену саосећајност са инвалидним особама, а верује се да је на словенским просторима у њу уграђено и давнашње, прехришћанско поимање просјака као неког ко долази из другог света, као инкарнације божанства.²³⁶ Смисао употребе гусала и епике у том је контексту рефери-

²³² Исто.

²³³ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 209.

²³⁴ Искуство Мирјане Михаиловић, професора у Музичкој школи „Коста Манојловић“ у Земуну, која ради и са слепом и слабовидом децом, јесте да оваква деца у просеку не испољавају већи таленат од својих здравих вршњака, да је развој музичких способности често условљен другим врстама оштећења, али и да, када се на надареност надовежу заинтересованост, преданост тој активности и контекстуални услови за напредовање, слепа деца такође постижу високе резултате и уметнички квалитет музицирања.

²³⁵ Назив *геге* за двоструне гусле доводи се у везу са именовањем слепих људи *гегавцима*; В. Каракашевић, *Гусле и гуслари*. Прилог за културно-историјску расправу „Музичка уметност у Срба“, *Летопис Матице српске*, 195, 3, Нови Сад 1898, 18.

²³⁶ К. Михайлова, *Странствацијат сляп певец просјак във фолклорната култура на Славяните*, 115.

рање на благонаклоност, респект културне средине у односу на овај жанр. Илустративан и свакако најпознатији пример праксе певача-просјака је тзв. слепачка академија у Иригу.²³⁷ Ово место у Срему је због своје економске моћи и близине фрушкогорских манастира било стециште сразмерно великог броја слепих певача у релативно дугом периоду (према различитим изворима, још од 16. или 17. века, али је свакако кулминирало у периоду од краја 18. до половине 19. века). Ту су се с генерације на генерацију преносила знања и искуства, па се, иако нема конкретних потврда, говорило о некој врсти певачке школе (односно академије – у афирмативном, али и у пежоративном смислу), а концентрација слепих певача и повезаност по основу заједничких интереса били су основ прича о њиховом цеховском удружењу.²³⁸ С друге стране, у динарским крајевима се певање уз гусле у сврху просјачења сматрало нечасним. Мурко је током истраживања у Херцеговини добио информацију да је оваква пракса друштвено неприхватљива, а за слепе певаче Иву Бојчина Јовићевића, који је наступао и код црногорског краља Николе, и Андрију из Дробњака остало је забележено да су настојали да сачувају достојанство и примали дарове „више као помоћ“.²³⁹ Дакле, однос слепих певача према традицији певања епских песама уз гусле био је значајно условљен простором и временом, културним миљеом у коме су се реализовали индивидуални мотиви, афинитети и квалитети тих људи.

Сумарни поглед на податке о носиоцима традиције певања епских песама уз гусле води ка закључку о њеном опстајању кроз дуги временски период, на основу специфичног односа доследности и флексибилности заједница према канонским профилима актера. На нивоу фундаменталних истраживања није могуће студиозно размотрити чак ни све типове носилаца традиције, те ће овом приликом пажња бити посвећена спознавању „доминантног“ и „константног“, са идејом да се тако ствара основа за отварање специфичних перспектива.²⁴⁰ У том смислу може се закључити да су носиоци традиције (епског) певања уз гусле превасходно били одрасли, зрели мушкарци, док се низом опозиција, као што су:

²³⁷ Н. Милошевић-Ђорђевић, „Иришка академија и Вукови певачи или сремски слепи певачи у свеопштем кругу епског певања“, у: М. Матицки, (ур.), *Срем кроз векове – Слојеви култура Фрушке Горе и Срема*, Београд – Беочин 2007, 383–398.

²³⁸ М. Murko, „Slijepi pjevači i pjevačice“, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 213–215.

²³⁹ Исто, 212.

²⁴⁰ Узоран пример у том смислу пружа наука о народној књижевности, где обим грађе и укупне пажње посвећене носиоцима епске традиције омогућава компаративна истраживања, попут разматрања специфичности поезике слепих певачица у односу на традицију; уп. Л. Чурчић, „Обретеније главе кнеза Лазара слепице из Гргуреваца“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 1989, 19/1, 203.

митолошки – историјски, поштован – омаловажен, фолклорни – не-фолклорни / постфолклорни, односно, аматерски – професионали или неплаћен – плаћен, маркира еволуција социо-културног позиционирања и рецепције гуслара као етнофора, *Homo musicians*-а и субјекта од посебне важности у комуникационим процесима који чине епску традицију.

Гуслар као народни уметник

У настојању да се превлада хетерогеност романтичарског мисаоног света, његове социјалне филозофије (по којој се народно – као спонтано, изворно, супротставља ученом – као стерилном, вештачком), естетике (оријентисане према императиву оригиналног индивидуалног стварања), митологије и идеологије (базиране на идеји нације), настао је концепт „народа-песника“, недиференцираног народног колектива као ствараоца „усмене поезије“.²⁴¹ Ипак, овакво виђење је релативно брзо превазиђено у правцу признавања индивидуалности стваралаштва „усмених књижевних дела“, а отворена је нова проблематика – она која се односила на третирање разлика између извођача који су изразите стваралачке личности и оних који то нису, али међу којима неки, захваљујући одређеним особинама,²⁴² могу да буду вредни преносиоци усмене традиције.²⁴³ Тако је практично започета фаза проучавања епике у којој се певач епских песама третира као индивидуалност – јединствена појединачност.

Заслуга што у проучавању српске епике улога стваралачке индивидуалности усменог певача није никада била сасвим запостављена припада Вуку Караџићу, који је поставио темељ њеним књижевноисторијским и теоријским изучавањима.²⁴⁴ Он је оставио белешке о певачима од којих

²⁴¹ Више у: М. Воšković Stulli, нав. дело, 5–114; S. Petrović, „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности“, *Pojmovi i čitanja*, Beograd 2008, 137–138.

²⁴² Према мишљењу С. Петровића, то су добар укус, добро памћење, непретенциозност и слично; исто, 138.

²⁴³ Однос према третирању ових разлика је (био) у темељу спора између филолога и теренских истраживача епике; више у: S. Petrović, „Појам Вукових пјевача, и неке му импликације“, *Pojmovi i čitanja*, Novi Sad – Beograd 2008, 154.

²⁴⁴ Караџићеви предговори, по мишљењу В. Недића, са Гилфердинговим предговором издању биљина, означавају најпоузданије полазиште које је у 19. веку изградила наука о усменој књижевности за решавање питања индивидуалности епских певача (В. Недић, *О усменом песничтву*, Београд 1976, 135–136). Вукове заслуге на овом плану истакао је и С. Петровић (S. Petrović, „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности“, 138), а о Гилфердинговом методолошком доприносу преко збирке *Оњешке биљине* (биљине из Олоњецке губерније, *Онежские быliny*, 1873) в. К. В. Чистов, „Проблема исполнителя в русской фольклористике XIX–XX веков“, у: *Фольклор – Текст –*

је записивао песме у погледу њихових физичких и карактерних особина, општих интелектуалних, когнитивних и специфичних уметничких (музичких и песничких) способности. Контекстуализовао их је цртицама о социјалном статусу породица из којих су потицали, описима животних околности које су ишле у прилог развијању њихових талената и интересовања за епику, о „епској средини“ у којој се такав таленат испољавао. Посредно сведочанство о животима и наравима певача јесу песме које су од њих записане, текстови које су „преобликовали“ уносећи у њих део себе, своја искуства, ставове, жеље. Геземан је тврдио да ће свако ко се бар донекле уживео у Вукову збирку и „ослушнуо“ неке од стихова његових великих певача моћи без тешкоће надаље препознавати коме припадају одређени стихови.²⁴⁵ Последњих деценија, различитим методолошким апаратима у оквиру фолклористичких истраживања епике студиозно се разматрају индивидуалне поетике, али и укупан однос индивидуалности и традиције.²⁴⁶ Потврђена је плодотворност биографског метода у оба смера – реконструкција биографије певача по песми, али и утврђивање аутобиографских елемената у песми, а од посебног значаја показало се тумачење поетика појединих певача, отварајући могућност разматрања „певачког“ и „песничког“ у песмама и опусима.²⁴⁷ Тако је, на пример, у песмама записаним од Старца Милије уочено мноштво детаља који одсликавају психолошки профил ствараоца, а спектар „боја“ које је користио открива специфичан сензибилитет, унутрашње богатство личности, „песника трагичне људске усамљености“, како га карактерише Владан Недић, и „злознајућег и зловидећег Старца“, по речима Ненада Љубинковића.²⁴⁸ Светозар Кољевић сматра да ниједан други певач није користио дуга путовања као извор свих личних трагедија у својим песмама као што је то радио Милија, а то повезује са несрећом да је под старе дане морао отићи са свог огњишта.²⁴⁹ Дуализам који чине имено-

Традиција, Москва 2005, 146–147.

²⁴⁵ Г. Геземан, „Српскохрватска јуначка песма“, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд – Нови Сад 2002, 48.

²⁴⁶ Информативан преглед у: М. М. Ђурић, „Зашто певач није песник? Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века“, у: М. Радуловић (ур.), *Српска књижевна критика друге половине XX века. Типолошка проучавања*, Београд 2013, 329–344.

²⁴⁷ Исто.

²⁴⁸ Уп. В. Недић, „Старац Милија“, *Вукови певачи*, 84–91; Н. Љубинковић, „Губитници Старца Милије“, у: *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора*, I, Београд 2010, 373–466. Вук је од Милије записао четири песме: *Сестра Леке капетана*, *Бановић Страхинића*, *Женидба Максима Црнојевића* и *Гавран харамбаша* и *Лимо*. Овај врсни епски певач био је предмет широке пажње стручњака из области књижевности и фолклористике, а информативан преглед дат је у: М. М. Ђурић, нав. дело.

²⁴⁹ С. Кољевић, *Постање епа*, Нови Сад 1998, 299.

вање „старац“, не само због година већ и због познавања традиције,²⁵⁰ и алкохолизам, као последица бежања од реалности, крије заправо даровитог ствараоца, чија се животна прича снажно одразила кроз интересовање за одређене теме епског наслеђа и начин на који су оне оживљене у песмама. У погледу профила личности певача интересантно је, такође, да скоро све песме Стојана Ломовића (Стојана Хајдука) говоре о женидби и љубави, као што то у великој мери важи и за певача кога је Вук највише ценио – Тешана Подруговића, такође хајдука. Индикативна је и веза биографског податка о свађи Стојана и његовог брата²⁵¹ и високе уметничке вредности описа породичне драме необичне психолошке дубине у Стојановом уобличавању песме *Зидање Скадра*.²⁵² Несумњиво је да су певачи „и под мртвачким покровом анонимности усмене књижевности и те како живи“, како је констатовао Бошко Сувајџић.²⁵³ Ипак, вредност биографских скица и текстова песама као извора за проучавање индивидуалности у традицији ограничена је на сведочење о моралним начелима, специфичној, прикривеној емоционалности патријархалног света и когнитивним способностима певача да се лично изразе на поетски висококвалитетан начин. О музичкој страни профила „мајстора епске нарације“, „уметника студија моралних драма“ и „мајстора психолошке анализе“,²⁵⁴ онемо што представља кључну интригацију за етномузиколога, не знамо готово ништа. Напомене ове врсте су малобројне, попут оне, на пример, да је Тешан Подруговић знао врло лепо „ударати у гусле“, али није знао или није хтео певати (него је песме казивао „као из књиге“).²⁵⁵ Остаје непознаница на основу чега, у каквом контексту је Вук имао прилику да процени Подруговићево баратање инструментом („врло лепо“), с обзиром на то да је њихова основна примена управо у контексту извођења епских песама. Другим речима, поставља се питање да ли је певач на исти начин изводио песме и у блиском кругу, или је имао некакав посебан респект у односу на „спољни свет“ и сакупљача, те своје певачке квалитете процењивао недовољним за тај „ниво“ презентовања? За разлику од Тешана, Милија је песме искључиво певао, из чега се отвара нови сет питања: колико је управо музичко извођење утицало на Милијину инвентивност у сталном преобликовању, отелотворењу усмене природе његове песничке праксе, да ли је

²⁵⁰ М. Лутовац, Ибарски Колашин, *Српски етнографски зборник*, Београд 1954, LXVII, 114.

²⁵¹ Податак је у писму В. Караџићу предочио Милан Јоксимовић, судски писар Подринског округа, кога је Вук задужио да бележи песме од Стојана; В. Недић, „Стојан Хајдук“, *Вукови певачи*, 92–102.

²⁵² В. С. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, 90.

²⁵³ Б. Сувајџић, Певач и традиција, 239.

²⁵⁴ S. Petrović, „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности“, 139.

²⁵⁵ В. С. Караџић, „Предговор уз народне српске пјесме, књ. I, у Липисци, 1824“, 537.

управо глас за њега био значајнији део идентитета у односу на текст, чије је ауторство лако могао негирати, како претпоставља Љубомир Зуковић, и да ли му је певање заиста олакшавало презентовање драмски тешких ситуација.²⁵⁶ Ова и бројна даља питања о односима личности и стила као синкретичког израза епског певача остају без одговора услед недостатка адекватних извора. Наиме, за проучавање музичких аспеката уметничких израза неопходни су звучни извори, а најстарији снимци певања уз гусле практично су читав век млађи од Вукових збирки текстова.

Разноликост раних тонских снимака српске епике по начину, намени и местима настанка (од теренских снимака гуслара из сеоских средина, рађених у циљу научног проучавања, до репрезентативних и комерцијалних издања студијских снимака) индикативна је и у погледу профила гуслара чија су извођења овековечена (од „анонимних“, „просечних“ гуслара до популарних гуслара оног времена). Стиче се утисак да је кључни утицај на формирање гуслара као типа народног уметника, у периоду с краја 19. и с почетка 20. века, имало образовање. У традиционалној српској култури тога времена, просечан гуслар није био писмен, учествовао је у ланцу дословно усмене предаје, што је подразумевало да је свако извођење јединствено и да носи печат личности извођача, који је у истом тренутку и песник и музичар – певач и свирач. Први су на ово скренули пажњу филолози-фолклористи, мада се у њиховим запажањима музичка димензија маргинализује, па и дате напомене често нису сасвим јасне услед слабог владања музичким појмовима. Залажући се за термин „усмено“, као темељну дистинкцију између усмене приповедне поезије и тзв. књижевне епике, Лорд је објашњавао да је кључна одредница усменог – састављање током извођења, при чему је „певач прича“ у исто време певач, извођач, састављач и песник.²⁵⁷ Међутим, он управо скреће пажњу да чак и у Југославији (у то време земљи још увек „живе“ усмене епске традиције, прим. Д. Л. М.) постоји велики број певача који су песме учили из штампаних збирки, па се, упркос томе што су саме песме често „усмени спевови“, такви певачи не могу сматрати „усменим певачима“. Њих Лорд назива „пуким извођачима“, насупротив „правим, заслужним усменим песницима који су састављачи-ствараоци“. У том контексту он истиче да је, поред жеље да постану „вични певању епске поезије“, за певаче-ствараоце заједничка особина – неписменост.²⁵⁸ Радосав Меденица је инсистирао на разлици између слојева „аутентичних народних песама“, које су прошле дуг пут кристализације и добиле есенцијални карактер, и оних које су фиксиране убрзо после настанка, као и песама-имитација

²⁵⁶ Љ. Зуковић, *Вукови певачи из Црне Горе*, Тршић – Београд 1988, 32.

²⁵⁷ А. В. Lord, *Певач прича*, 23, 38.

²⁵⁸ Исто, 50.

већ објављених, односно насталих под њиховим директним утицајем,²⁵⁹ из чега се посредно могу сагледати различити профили епских песника-певача. У поменутих разматрањима улоге епског певача у традицији, музичка димензија се потпуно запоставља. Лорд чак у једном тренутку констатује (у вези са певачима који су песме учили из збирки) да „упркос *аутентичном начину представљања* (...), такве певаче не можемо сматрати усменим певачима“ (истакла Д. Л. М.).²⁶⁰ Ако се под „начином представљања“ подразумева „омузикаљивање“ записаног текста, закључак је да је музички стил, са свим одликама које га чине „аутентичним“, опстајао и у времену када се креативност у поетској димензији постепено смањивала. Пандан утицају штампаних збирки текстова епских песама на креативност гуслара у поетској димензији јесте утицај звучних снимака на њихову музичку инвентивност, мада постоји битна разлика у укупном ефекту тих утицаја. Наиме, у време када су Вукове збирке „ушле у народ“, директног учења текстова из збирки било је мало, услед ниског нивоа писмености популације. Сразмерно слаби су били и индиректни утицаји на неписмене гусларе, који су на основу сјајне меморије и одличног познавања композиционе технике епског песништва памтили текстове док су их друге особе читале. Друштвене и културне промене које су следиле релативно брзо су довеле до доминације извођења записаних текстова. Звучни снимци су се појавили знатно касније, и то најпре они рађени у научне сврхе, дакле, недоступни ширем аудиторијуму, а и комерцијални снимци су због просечног стандарда становништва и ексклузивности апарата за репродукцију такође задуго били доступни само мањини.²⁶¹ Тако је ова врста утицаја на традицију наступила практично тек у новије доба. Осим тога, и када се меморисање вербалног садржаја постављало императивно, однос према музици остао је флексибилан, између осталог – и због тежег меморисања музичког текста као апстрактније садржине. С друге стране, фиксирањем поетског предлошка створени су услови за преусмеравање пажње на његово омузикаљивање. Поступно се формирао тип гуслара који је био првенствено музичар, певач и свирач, што је подразумевало пораст степена важности музичких способности.²⁶²

²⁵⁹ Р. Меденица, „Друштвена функција народне епске песме *Освета косовска* (Максима Шобајића)“, *Неколико најистакнутијих проблема из наше усмене (народне) епике*, 93.

²⁶⁰ А. В. Lord, *Певач прича*, 38.

²⁶¹ Више о почецима звучног бележња епике на југословенском подручју в. Р. Меденица, „Фонографско снимање наших народних песама“, 101–110.

²⁶² У психологији музике нису утврђена значења термина *музичка способност*, *музички таленат*, *музикалност*, *смисао за музику*, *музичка интелигенција*, те је потребно напоменути да ће у овом раду термин *музичке способности* обухватати и једноставније, и сложеније видове њиховог испољавања, док ће термини *музикалност* и *музички таленат* бити коришћени синонимно, у контексту потенцирања виших нивоа музичких способности, као што предлаже Ксенија Мирковић-Радош; К. Mirković-Radoš, *Psihologija muzičkih sposobnosti*, Beograd 1998, 14, 19.

У вези са поменутиим преусмеравањем етномузикологије ка антрополошком приступу читавом систему музичке уметности, па и фолклорној музици, најчешће се као прекретница помиње Меријамов аналитички модел (1964), у коме је човек директно присутан на два од три нивоа – на нивоу концептуализације музике и на нивоу понашања у вези с музиком, док трећи ниво чини сам музички звук.²⁶³ Из ове поставке произашли су многи сродни истраживачки модели. Антрополошки концепт надаље је добио филозофску оријентацију ка човеку као увек јединственом комплексу физиолошких, психолошких, менталних и интелектуалних потенцијала. Тај комплекс није фиксиран, па се природа човека прихвата и теоријски разматра као отворена и динамична.²⁶⁴ Следећи ово усмерење, тежиште музичке комуникације је пренесено са „музичког језика“ на Човека.²⁶⁵ Тријадни концепт Земцовског апострофира Музичара који није само свирач-певач, већ Човек који ствара музику: он је Човек који „мисли музички“, влада тим специфичним невербалним типом мишљења, али је и способан да материјализује његову суштину, да „артикулише интонацију“ кроз процес музицирања. Артикулација у том контексту има широко значење, није само *оно што се изведе*, него и *оно како се изведе*, па може бити и говорна, и мануелна, и телесно-пластична, синкретична.²⁶⁶ Ова парадигма кључна је и за истраживачки приступ гуслару као музичару-солисти, учеснику у традицији епског певања уз гусле. Из те перспективе посебно важним чини се израз његове личности кроз индивидуални уметнички, музички стил, што налаже прикључивање психолошких сазнања и приступа стандардној антрополошко-етномузиколошкој визури.

Гуслар као народни музичар-солиста – личност и стил

Проучавање личности, па и личности народних музичара, поље је компетенције психолога, али оваквих, специјалистичких психолошких истраживања у нашој научној средини до сада није било.²⁶⁷ Вероватно

²⁶³ А. Р. Merriam, нав. дело, 32.

²⁶⁴ V. Kalisch, „Music from an Anthropological Perspective“, у: D. Greer (ур.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, Oxford 1997, 310.

²⁶⁵ И. И. Земцовский, „Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий“.

²⁶⁶ Земцовски сматра да реч *извођење* треба користити само за музику писане традиције, оне која има текст намењен извођењу, док термин *артикулација* препоручује као универзалнији од овога; исти, „Артикуляция фольклора как знак этнической культуры“, 153.

²⁶⁷ И психолози у свету су се махом бавили академским музичарима. Осим тога, специфичан профил ствараоца-извођача захтева ангажовање психолога различитих супспецијалности.

је да разлози леже негде између специфичности саме проблематике и малог броја стручњака за психологију музике. Осим тога, интересантно је искуство неуропсихијатра и психотерапеута Звонка Џокића да код уметника генерално постоји страх при појави и најмање могућности психолошке елаборације њиховог дела.²⁶⁸ Страх је тим већи ако проучавање обухвата компоненте мотивација које извиру из дубина њихове личности, чак предрасуда да ће аналитичким третманом заувек изгубити своје креативне потенцијале. У таквим околностима намеће се избор „метапсихолошког“ приступа, о коме Џокић говори као о „синтези нити које се час видљиво, а час скривено прожимају кроз одређена запажања и искуства“.²⁶⁹ Управо синтезом различитих експлицитних карактеристика и имплицитних квалитета понашања и мишљења, кроз наредна поглавља ће се тежити осветљавању личности гусларâ као исходишта њихових (индивидуалних) стваралачко-извођачких стилова, уз пуну свест о лимитима етномузиколога у вези са тим задатком и уз обазривост да се „мета(психолошки)“ не преведе у „пара(психолошки)“ приступ.

Реч *личност* етимолошки се објашњава као превод израза *персона*, који се у античко време користио за маску глумца чија је сврха била сугерисање одређених људских особина.²⁷⁰ Значење ове речи се кретало од утиска који неко чини на друге, друштвене улоге или друштвене слике појединца, преко „унутрашње стране“ јединке, до поистовећивања са базичном конституционалношћу – диспозицијама.²⁷¹ Често се као синоним користи и реч *индивидуа*, *индивидуалност*, са квалитативним значењем 'посебност', мада се срећу и мишљења да се индивидуалност не односи на „унутрашња својства дотичне особе“, па у том смислу има само квантитативно одређење.²⁷² У сличном распону су и тумачења речи *особа*: од елементарног 'јединка' до конструктивистичког става да „није довољно да се неко роди да би постао особа“, већ се та особина стиче уласком у друштвени однос са другим бићима која су се већ остварила

²⁶⁸ Z. Džokić, „Kreativni proces i analitički tretman“, *Kreativni proces i psihoanaliza. Eseji*, Beograd 2007, 45.

²⁶⁹ Исто, 46.

²⁷⁰ Н. Рот, *Психологија личности*, Београд 1967, 5. У контексту овог рада интересантна су поједина тумачења значења маске „персона“, по којима је ова маска симболизовала претке и породицу у прошлости, садашњости и будућности, а тиме и димензију вечности друштва; више у: N. Karin Monsen, *Čovek koji voli. Osoba i etika*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2006, 14; Д. Стојнов, *Од психологије личности као психологији особа*, Београд 2005, 187–188.

²⁷¹ Н. Рот, нав. дело, 5; А. Fulgosi, *Psihologija ličnosti. Teorije i istraživanja*, Zagreb 1981, 2; Д. Стојнов, нав. дело, 138, 186–202.

²⁷² Д. Стојнов, нав. дело, 188; N. Karin Monsen, нав. дело, 20.

као особе.²⁷³ На појам *личност* надовезују се појмови *јаство*, *самство* и *идентитет*, којима се исказује субјективитет, при чему ни око једне од мноштва њихових дефиниција не постоји консензус, па се резимира да личност и сродни појмови представљају појаве за које „свако зна шта су, али нико не уме да каже“.²⁷⁴ Сматра се да су за психолошке дефиниције личности од примарне важности три момента: јединство или интегритет личности, јединственост или особеност личности, и релативна доследност у понашању – као последица јединства или особености личности.²⁷⁵

У самој психологији постоје различити теоријски правци који описују структуру, динамику и развој личности. Наиме, уочено је да на формирање личности утичу биолошки, социјални, персонални и спиритуални фактори.²⁷⁶ Управо је фаворизовање одређених фактора у основи диференцијације психолошких праваца. Антагонизме између биолога и социолога, односно „биофизичког“ и „биосоцијалног“, нативизма – емпиризма и конституционализма,²⁷⁷ покушавали су да премосте многи, почев од Алфреда Адлера, који је заступао концепт човека као „биолошки друштвеног бића“.²⁷⁸ Он је у својој социјално оријентисаној теорији личности, између осталог, истакао као примарну човеку тежњу за супериорношћу, не само за истицањем, за лидерском позицијом, него и за усавршавањем, за самоактуализацијом, а један од најзначајнијих појмова о којима говори је „стваралачко ја“, које кроз организацију мотива, својстава, интереса и вредности, управљених према одређеном циљу, обезбеђује да сваки акт појединца носи печат личности и да буде у складу са животним путем који је та личност изабрала.²⁷⁹ Однос према друштвеној средини респектовао је и Ерик Ериксон, трансформишући класичну Фројдову психоаналитичку теорију личности у психосоцијалну, у којој је најистакнутији део личности – его, који, између осталог, има адаптивну функцију – служи за прилагођавање личности околини, па је његова теорија личности раз-

²⁷³ Конструктивисти психички живот не посматрају као нешто што се одвија дубоко „унутар“ људи, већ као нешто што се дешава у разменама између њих. „Унутрашњи психички ентитети“ (моћи, мотиви, намере, потребе, жеље итд.) по њима немају онтолошки статус; они представљају постварене (реификоване) нуспродукте комуникативне праксе између људи (Д. Стојнов, нав. дело, 14–15). Француски филозоф Емануел Муније (Emmanuel Mounier) такође је сматрао да не постајемо особа природно, објашњавајући да је изражавање самог себе као особе – делатност и рад, а овом његовом ставу приклања се и Н. Карин Монсен, која истиче да је главно својство особе – ангажман (N. Karin Monsen, нав. дело, 28, 44).

²⁷⁴ L. Pervin, према: Д. Стојнов, нав. дело, 186.

²⁷⁵ Н. Рот, нав. дело, 6.

²⁷⁶ Т. Мандић, нав. дело, 9.

²⁷⁷ А. Fulgosi, нав. дело, 17–18.

²⁷⁸ Т. Мандић, нав. дело, 11.

²⁷⁹ Према: Н. Рот, нав. дело, 24–26.

војна.²⁸⁰ Ериксон је увео у психологију и проблем идентитета, при чему није јасно дефинисао психолошку страну идентитета, али су значења овог појма, која се налазе у његовим текстовима, сумирана у два основна критеријума – континуитет и диференцијација.²⁸¹ Динамизам личности, њене промене током живота, условљене срединским факторима и / или активностима човека, истицао је као значајну одлику и Гордон Олпорт, што је у директној вези са његовим индивидуалистичким приступом проучавању личности – наглашавајући потребе истраживања појединца, и то не само квантитативним него и квалитативним методама.²⁸² За хуманистички приступ, интензивно бављење појединцем и његово процењивање у циљу сагледавања сложености и суптилности његове личности залагао се и Хенри Мари.²⁸³ Међутим, док је Мари придавао једнаку важност прошлости и садашњим утицајима околине на личност појединца, Олпорт је садашњост објашњавао будућношћу појединца. Он је сматрао да је за разумевање личности појединца неопходно спознавање његових циљева и настојања, наглашавајући важност мотивационих студија. Посебан допринос овом пољу дао је Ејбрахам Маслов. Темелј његове психологије личности је теорија људске мотивације, у којој су хијерархијски устројене категорије – од основних физиолошких потреба, преко потреба за сигурношћу, припадањем и љубављу, за самопоштовањем, до потребе за самоактуелизацијом, којој сви људи теже, али је мало њих успе остварити, пошто се потребе са вишег нивоа појављују у свести појединца тек када су испуњене оне са нижих.²⁸⁴ „Самоактуелизација“ по Маслову није само један варијетет у дистрибуцији различитих степена биолошког развоја индивидуе, већ модел понашања који је остварив за сваког човека, а реч *креативно* је на људе примењивао у карактеролошком смислу. У складу са тим Маслов је разликовао „креативност специјалног талента“ од „креативности самоактуелизовања“, која далеко више извире директно из личности и која се много више опажа у обичним животним ситуацијама као тенденција да се све ради креативно.²⁸⁵ Карл Јунг је издвајањем интровертног и екстровежног психолошког типа, који као такви представљају граничне случајеве, идеализације, а практично се реализују здружени у различитим односима, потенцирао

²⁸⁰ А. Fulgosi, „E. H. Erikson: Psihosocijalna teorija ličnosti“, *Psihologija ličnosti*, 115–149.

²⁸¹ Д. Стојнов, нав. дело, 196–197.

²⁸² Н. Рот, *Психологија личности*, 19–23, А. Fulgosi, „G. W. Allport: Personološka teorija ličnosti“, *Psihologija ličnosti*, 215–246.

²⁸³ А. Fulgosi, „H. A. Murray: Motivacijska teorija ličnosti“, *Psihologija ličnosti*, 81–114.

²⁸⁴ Исти, „A. H. Maslow: Humanistička teorija ličnosti“, *Psihologija ličnosti*, 247–274; V. Ikononova, *Motivacija i ličnost, Kultura*, Beograd 1971, 15, 217–229.

²⁸⁵ V. Ikononova, нав. дело, 226–227.

активност као диференцијалну одлику, посебно према мисаоности, односно, према опаженом у спољном свету.²⁸⁶ Позната је и у овом контексту веома значајна Јунгова тврдња да ћемо кад заронимо у дубине индивидуалног срести колективно, а да се у дубинама колективног среће индивидуално.²⁸⁷

Специфична интеграција улоге слушаоца и улоге ствараоца-интерпретатора, примарна у процесу учења у детињству, али и током даљег, константног преобликовања музичког израза гуслара, сугерише посебно разматрање когнитивних теорија личности. Ове теорије наглашавају важност разлика међу људима у перципирању, обради, тумачењу и схватању информација под утицајем когнитивних структура које већ постоје у њима.²⁸⁸ У објективним околностима, у којима се проучавања личности гуслара одвијају, практичну вредност имају и неки постулати бихевиористичких теорија личности, свакако не на нивоу „психологије празног организма“, па и „неотвореног организма“,²⁸⁹ нити као искључива усмереност на спољне детерминанте човека и његове реакције на утицаје, већ на нивоу могућности проучавања понашања као одраза интеракције неких аспеката личности са традицијом којој припада. Односи између људи и утицај друштва и културе представљају незаобилазан фактор у проучавању психологије личности актера у традиционалној музичкофолклорној пракси, али их свакако није могуће прихватити на начин релационалистичке алтернативе, који црте личности види искључиво као конструкте произведене у друштвеним односима,²⁹⁰ нити пак као супротну крајност – потенцирање диспозиција као кључних за реакције, какво заговарају есенцијалисти. Једна од новијих тенденција у социологији музике, као одраз модерних усмерења опште социологије, јесте истовремено удаљавање од парадигме о људским бићима као творевинама економских или пословних живота, као и од парадигме о људима као есенцијално когнитивним, „мислећим“ бићима. Промовише се уважавање целовите слике, која укључује и духовно или уметничко искуство на личном нивоу, „као једнако стварну компоненту људскости“.²⁹¹ Чини се неопходним прихватање постулата, као што то сугерише Владислав Панић, да у уметности нису присутни само машта и стваралачко

²⁸⁶ Н. Рот, нав. дело, 177; М. М. Marinković, *Jedna psihološko-multidisciplinarna karakterološka studija*, *Kultura*, Beograd 1976, 35, 119, 125.

²⁸⁷ Према: Т. Mandić, нав. дело, 11.

²⁸⁸ Више у: А. Fulgosi, „G. A. Kelly: Kognitivna teorija ličnosti“, *Psihologija ličnosti*, 311–340.

²⁸⁹ Исто, 247, 348.

²⁹⁰ Више у: Д. Стојнов, нав. дело, 142–143.

²⁹¹ R. Finnegan, „Musical Practices and Hidden Musicians: A Perspective from Sociology and Anthropology“, у: D. Greer (yp.), *Musicality and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, Oxford 1997, 308.

мишљење човека, како се обично мисли, већ „цео“ човек, све његове способности, сво његово искуство и сва његова својства.²⁹²

У односу на концепт овог рада, најадекватнија је оријентација ка системским дефиницијама личности, попут оне коју је понудила Тијана Мандић: „Личност је специфичан динамички систем у интеракцији, који је настао током породичне коеволуције индивидуа, а развијао се у специфичном комуникацијском контексту одређеном многим културолошким и метасистемским обрасцима друштва у коме је та породица постојала.“²⁹³ Тако се личност одређује као „комплексан, организован, детерминисан и развојни систем“.²⁹⁴ Богатство човекове природе, које се огледа у биолошко-физиолошком, чулном, емоционалном, когнитивном и социјалном тоталитету, комплексан је изазов и за психологе, па је проучавање личности гуслара за етномузиколога тим захтевније. Приступ је примарно одређен функцијом, а значајно је усмерен и специфичним околностима, пре свега када су у питању гуслари из прошлости, што подразумева посредно проучавање, и то по правилу из веома оскудних извора биографске природе, реконструисаних у различитим периодима, дакле – под утицајима различитих идеологија и нових „етапа“ традиције на визуре биографа. Истраживања из области антропологије фолклора потврдила су да је проучавање фигуре епског певача, услед конструисања усменог памћења и културне историје, у великој мери упућено на конструисану, хероизирану биографију.²⁹⁵ За етномузиколошка проучавања гуслара као личности у традицији, од важности су биографске чињенице, сразмерно слободно третиране у хероизираним биографијама, те су управо принципи конструисања култа епског барда били важна референца при процени релевантности података. Осим тога, коришћена су искуства из проучавања савремених гуслара, која су, упркос промени контекста, индикативна на нивоу биолошко-натуралистичких и традицијско-културних аспеката. И поред одређених недостатака, идиографски приступ²⁹⁶ – проучавање карактеристичних склопова личности гуслара, чини се незаобилазним у спознавању принципа позиционирања и саодношења гусларских идиолеката и традиције. Преовладавање биографских извора практично је значило превагу бихевиоралног, не занемарујући субјективна искуства, доживљајни свет гуслара, када о томе постоје (аутобиографске) индикације. Сагледавање односа личности и

²⁹² V. Panić, *Психологија и уметност*, Београд 2005, 16.

²⁹³ Т. Мандић, нав. дело, 9.

²⁹⁴ Исто.

²⁹⁵ С. Ж. Ђорђевић, *Савремено епско певање – текст и контекст*, докторска дисертација, рукопис, Београд 2010, 125.

²⁹⁶ А. Fulgosi, нав. дело, 12.

(индивидуалног) стила у контексту релације личности и традиције претендује на допринос спознавању односа слободe појединца и детерминанти које намеће околина, односно, позиционирању између персонaлистичких и персонaлошких теорија личности (оних које заступају полове слободe и потпуне детерминисаности).²⁹⁷

У оквиру комплексног сагледавања личности, пажња ће бити посвећена особеностима темперамента, карактера, па и физичке конституције, када се процени као сврсисходно, њеним способностима – интелектуалним, моторним и сензитивним, а нарочито музичким способностима, као кључним за гусларски идентитет. Наука је показала да већ на рођењу мозак није *tabula rasa*, него елаборирана структура чији су многи делови јасно одређени, и у тој мери сваки је различит. Иако су мишљења била подељена, данас је углавном преовладао став по коме део тих разлика чини и „музичка компетенција“, односно предиспозиције, могућности за развој музичких способности.²⁹⁸ Открића у области неуробиологије подржавају концепт да је (са)знање у мозгу изграђено од значења, а не од унетих информација, а како се знање увећава на основу учења кроз искуство, мозак појединца се развија делом захваљујући његовој јединственој личној историји.²⁹⁹ Ипак, узимајући у обзир да је музика „много више од голе компетенције“, како је то формулисао Ијан Крос,³⁰⁰ за реализовање природних предиспозиција неопходни су средински чиниоци, при чему они не чине једноставан услов, него извор и покретач развоја. Ксенија Мирковић-Радош истиче индикације према којима су у области музичког развоја наследни фактори значајнији, али је конкретнија сразмера утицаја биолошке и социјалне компоненте музике, односно – наследних и срединских фактора, и даље неутврђена.³⁰¹ Мишљењу да су музичке способности генетски дате, да су биолошки потенцијал, приклањао се и Џон Блекинг, а њихово неиспољавање, односно некоришћење тумачио је као последицу трауме или као социјалне и културне инхибиције.³⁰² Још су генеалoшке студије музичких способности с почетка 20. века наглашавале да је „музикалност“ манифестација читаве личности – општеинтелектуалних, емоционалних и фактора личности.³⁰³ Један од првих и најзна-

²⁹⁷ Више у: исто, 13–14.

²⁹⁸ К. Mirković-Radoš, нав. дело, 105; М. Antović, *Muzika i jezik u ljudskom umu*, Niš 2004, 66.

²⁹⁹ В. Фримен (Freeman), према: Т. Popović-Mladjenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd 2009, 196.

³⁰⁰ Према: М. Antović, нав. дело, 65–66.

³⁰¹ К. Mirković-Radoš, нав. дело, 105.

³⁰² J. Blacking, „The Biology of Music-Making“, у: Н. Myers (ур.), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York – London 1992, 302.

³⁰³ К. Mirković-Radoš, нав. дело, 54.

чајнијих истраживача на пољу психологије музике, Карл Сишор, наглашавао је комплексност „музичког талента“ уз инсистирање да ову врсту талентованости треба процењивати увек у склопу целокупне личности која функционише у сложеној ситуацији.³⁰⁴ Специфично гешталтистичко виђење музикалности Гезе Ревеша обухватало је потребу и способност да се разумеју и доживе аутономни ефекти музике, али он кључном сматра способност да се евалуира уметнички квалитет музичког дела, што захтева комплетну личност.³⁰⁵ У овом контексту чини се важним поменути и тзв. омнибус теорију Џејмса Марсела, који истиче да музика не зависи ни од стимулуса ни од реакције структура унутрашњег ува на те стимулсе, већ од селективне, организаторске и трансформаторске улоге свести, па се у „музичком понашању“ одражава комплетна психолошка организација личности.³⁰⁶ Когнитивисти прибегавају објашњењу свих менталних појава преко „материјалистичког дуализма“, по коме постоје активности базиране на физикалним законима, што их чини подложним строгој научној експликацији, али је важан и наш субјективни доживљај тих активности, који ствара представе, тј. репрезентације физикалних процеса у људском мозгу (па се говори о компутационом и феноменолошком уму).³⁰⁷ Бихевиористичко становиште Роберта Ландина подразумева да су одговори на музичке стимулусе културно детерминисани. У том смислу, иако постоји прилична разноврсност у начину реаговања на одређене стимулусе, неке реакције су заједничке свим припадницима одређене културе зато што се базирају на претходном искуству.³⁰⁸ У ситуацији типичној за традиционалну епску средину, где се гусларско умеће преноси усменим путем, махом по породичној линији, важним се чине резултати истраживања Херберта Винга, према којима дете има више шансе да буде натпросечно ако свира један родитељ, док су генеалогске студије показале да је у случају обдарености оба родитеља преко 70% деце такође поседовало музички таленат, а преко 60% их је имало ту врсту талента ако је био обдарен један родитељ.³⁰⁹ Ксенија Мирковић-Радош је утврдила да је повезаност базичних музичких способности и опште интелигенције, пре свега – њених вербалних видова, позитивна, али ниска, као и да је фактор опште музичке способности високо специјализован, релативно независан од опште интелигенције.³¹⁰ Истраживања у области музичког развоја

³⁰⁴ Према: исто, 42.

³⁰⁵ Исто, 56.

³⁰⁶ Исто, 58.

³⁰⁷ М. Antović, нав. дело, 10–11.

³⁰⁸ К. Mirković-Radoš, нав. дело, 63.

³⁰⁹ Исто, 88.

³¹⁰ Исто, 169.

су показала да је раним излагањем структурираним музичким искуствима, слушањем музике, активним учествовањем у музицирању уз специфичну дирекцију и подстицање одраслих, могуће утицати и на темпо и на ниво музичког развоја.³¹¹

Уникатност сваког индивидуалног стила као одраз уникатности сваког човека-личности – идиографичност стила – научно је потврђена истраживањима различитих облика експресивног понашања. Олпорт и Вернон су на основу опсежне студије експресивности у покретима појединаца утврдили да је већина облика понашања устаљена и да представља стабилне карактеристике понашања појединаца, као и да постоји централни или генерални интегративни фактор који обезбеђује стилску доследност у понашању, без обзира на то о којој се врсти понашања ради, само ако је у вези са одређеним мишићним групама.³¹² Студија односа карактеристика гласа и личности дала је веома интересантне резултате, према којима су процењивачима на основу карактеристика гласа били препознатљивији интересовања и особине личности него физичка обележја.³¹³ Ипак, Олпорт је наглашавао да се личност не одражава једнако добро у сваком облику експресије и да сложене феномене као што је личност није могуће проучавати моносимптоматичном методом. Постојаност неких стилистичких црта објашњавао је „дубоким и трајним особним диспозицијама“,³¹⁴ не уважавајући у довољној мери еволуцију кроз коју сваки индивидуални стил пролази паралелно са развојем личности или, прецизније, као њен део. Новија текстолошка истраживања руских фолклориста указују управо на сложеност мреже фактора од утицаја на обликовање текстова епских песама и на различите типове памћења певача, што њихову типологију на преносиоце, ствараоце и импровизаторе чини сасвим условном.³¹⁵ У складу са тим, референтна (ауто)биографија у проучавању индивидуалног стила народног музичара мора бити сразмерно сложена и детаљна.³¹⁶ Посматрајући индивидуални стил као скуп постојаних особина експресивног понашања, али и врсте и количине променљивих елемената у том оквиру, неопходно је сваки од релевантних примера третирати као резултат интеракције диспозиција личности, у нашем случају – гуслара, и контекстних, али и „конситуационих“ фактора који утичу на експресивни израз. Наиме,

³¹¹ Према: исто, 216.

³¹² Према: А. Fulgosi, нав. дело, 241.

³¹³ Исто, 242.

³¹⁴ Исто, 241.

³¹⁵ Ю. Новиков, „Стабильность былинного текста и манера исполнения сказителя“, *Динамика эпического канона. Из текстологических наблюдений над былинами*, Вильнюс 2009, 245–260.

³¹⁶ Више у: Д. Лајић-Михајловић, Етномузиколошки „портрет“ народног музичара: Гуслар, *Музикологија*, Београд 2008, 8, 225–240.

према предлогу руских етномузиколога, контекст је потребно разматрати у две временске димензије: широј, као дијахронијски, тј. као историју дате појаве, односно – као традицију, концентрисано искуство више покољења, и са друге стране, као „конситуацију“, која претпоставља синхронни аспект, физичке, тренутне, случајне услове, асоцијативно тумачење, у коме се такође користи претходно искуство, али на субјективан начин, као „индивидуална традиција“.³¹⁷ Управо се конситуација сматра кључем психолошких стања која су најдиректније одговорна за конкретне видове „употребе“, артикулисања традиционалног искуства, и у том смислу – неопходним аспектом у проучавању индивидуалног стила. Дакле, осим општих, уобичајених података о сваком појединачном снимку који се користи у склапању мозаика о индивидуалном стилу из текстолошке перспективе, од великог значаја су метаподаци о ситуацији и психичком стању музичара, „биографија снимка“. Из стандардних података о датуму и месту снимања сазнајемо само у ком животном добу музичара је извођење забележено, позиционирамо извођење у одређену етапу еволуције стила, а тек посредно се информишемо о амбијенту, физичком и социјалном окружењу, односно назиремо тренутно стање музичара у смислу мотивисаности, физичког стања, концентрације и сл. Истраживања удела ситуационих фактора у настајању конкретног фолклорног текста потврдила су значај података о типу комуникационих околности, пре свега – констатовања (примарног) адресата.³¹⁸ У зависности од ситуације, први се мења управо сонорни, звучни аспект фолклорног текста: динамика, тембр, артикулација, теситура, висина – регистар певања, али и ритмичка и мелодијска компонента.³¹⁹ Ове промене у садејству утичу на оно што се доживљава као индивидуални стил, па и даље од тога – учествују у преобликовању, иновирању жанровских постулата. Основне карактеристике личности гарант су препознатљивости стила, „границе“ простора испољавања јединствених и непоновљивих текстова, порука које се креирају током комуницирања у уникатним ситуацијама, као што је традиција референца сваког индивидуалног стила.

Примењени методолошки поступак је уобличен кроз идеју да се „личност гуслара“ осветли „интерактивним збиром“ профила гуслара који су примери специфичне парадигматске вредности: свака од биографија које следе истовремено сведочи о непоновљивом рефлектовању сплета наслеђених и животом обликованих личних особина на гусларски профил, али носи и одређене „типске“ одлике. Уникатност сваке појединачне приче, па и њена специфична вредност у овом кон-

³¹⁷ И. А. Морозов, Т. А. Старостина, „Ситуативные факторы порождения фольклорного текста“, 13.

³¹⁸ Исто, 14.

³¹⁹ Исто, 20–21.

тексту, чини задатак избора карактеристичног узорка изузетно тешким, посебно када се тежи економичности илустровања. Одабрани су животописи гуслара који, према концепту овога рада, осветљавају посебно важне релације: личности и става према традицији, образовања гуслара и његовог музичког израза, музичких способности, односно – посебне надарености и гусларског идиолекта, социјалног статуса (професионализације) и индивидуалности, ауторитета и традиције, ауторитета и следбеника, традиције и институција и сл. Истраживачки пут води од базичне идиографије, кроз простор чије су координате антропологија и психологија, с једне стране, и социологија, етнологија, културологија, с друге, ка идеалтипском сагледавању гуслара као фигуре профилисане функцијом.

Гуслари као индивидуе и њихови музички идиолекти

Гуслар Танасије Вућић (1883–1937) помиње се првенствено по томе што је, као репрезентативни представник традиционалног епског певања уз гусле, у Берлину снимио 20 „златних плоча“.³²⁰ Више аутора је публиковало реконструкције његовог животописа,³²¹ а из њих ће овом приликом бити издвојени подаци који заслужују посебну пажњу из етномузиколошке перспективе.³²²

Танасије Вућић је рођен у Бијелој, код Шавника (Црна Гора), у Дробњацима, делу „аутентичне“ динарске патријархалне области. Певање уз гусле је било део породичне предаје, па је, као што је тада било уобичајено, учио да пева уз гусле одмалена. У детињству се описменио, али је његово образовање, чини се, остало на том нивоу.³²³ Како је стасавао у младића, све чешће је јавно наступао на традиционалним друштвеним скуповима у оближњем Шавнику и Никшићу. Несумњиво је да су похвале аудиторijума у таквим приликама утицале на учвршћивање самопоуздања младог гуслара. Сам је, као најзначајније тренутке

³²⁰ Епско певање уз гусле испунило је 18 плоча, а на преостале две снимљено је неколико лирских песама и примери народног говора; Р. Меденица, „Гуслар Танасије Вућић“, *Наша народна епика и њени творци*, 367–368.

³²¹ Биографски подаци преузети из: М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 149–152, Р. Меденица, „Гуслар Танасије Вућић“, *Наша народна епика и њени творци*, 366–375; М. Вуксановић, Јакобсон, Геземан и Грета Сикора о Танасију Вућићу, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад 2001, 49, 3, 367–375; М. Добричанин, С. Алексић, „Танасије Вућић“, *Народни гуслар Душан Добричанин у песми и причи*, Београд 2004, 30–32.

³²² Већина основних података се понавља, те ће референце бити навођене само у карактеристичним и цитатним приликама.

³²³ О Вућићевом образовању Меденица констатује да „срећом“ није био школован, иако је знао да чита и пише; уп. Р. Меденица, „Гуслар Танасије Вућић“, 366.

из тог периода своје каријере и велику част, издвајао наступ пред кнезом Николом, а нарочито онај пред војводом Марком Миљановим. Заговарао је принцип да гулама не треба да се бави онај ко сâм не би био у стању да изврши неки подвиг („који је слапчина“), а своје „право на гуслање“ у том смислу изборио је учешћем у балканским ратовима и у Првом светском рату. Податак да је после рата биран за председника Општине сведочи о друштвеном угледу који је имао, о његовој социјалној интелигенцији, али и о амбициозности, као важним особинама његове личности. О јачини Вућићевог такмичарског порива сведоче његова учешћа на новоустановљеним такмичењима гуслара – „утакмицама“, у Алипашином мосту код Сарајева и у Београду. Иако је Вућић, одрастајући у кући где је био сеоски хан, веома рано био у прилици да контактира са људима из других крајева и да прошири своје „културне видике“, а сличан ефекат имали су и младалачки наступи по другим срединама, несумњиво је да су такмичења била сасвим специфична прилика за „концентроване“ контакте, поређења и размену утицаја са гусларима из различитих крајева. Високи пласмани³²⁴ били су од изузетног утицаја на даљи ток његове каријере и потоње обликовање гусларског стила. Наиме, општа квалификација његовог стила из тог периода је да је био репрезентативан представник традиционалног певања, а Коста Манојловић, један од чланова жирија на такмичењу у Београду, оценио га је као „најтипичнијег и најизразитијег уметника у пуном смислу те речи“.³²⁵ Такмичарски успеси обезбедили су му посебну „тржишну вредност“ и турнеје по крајевима тадашње Југославије који су имали интересовања за певање уз гусле. Тако га је, на једном наступу у кафани „Лондон“ у Београду, запазио и Герхард Геземан, који ће потом имати судбинску улогу за Вућићеву каријеру, јер ће му организовати путовања у Чешку и Немачку. Певање пред значајним научним, културним и политичким посленицима у Прагу и Берлину засигурно је доградило његово самопоздање, али и учврстило стил. Наиме, сасвим је вероватно да је линија комерцијализације у некој мери водила Вућића ка промени стила који га је довео у жижу пажње шире јавности, а да је контакт са научним светом, као моћним „спољним ауторитетом“, који је потенцирао његов (до тадашњи) квалитет, успорио тај процес. Меденица је закључио да је захваљујући Геземановом подухвату сјајни гуслар сачуван од банализовања које му је претило због честих наступања по варошким кафанама и бинама, недвосмислено негативно квалификујући промене у том правцу.³²⁶

³²⁴ Подаци о пласману се разликују, али се свакако ради о наградама; уп. исто, 367; М. Добричанин, *Сјај гусала*, 51, 57.

³²⁵ К. П. Манојловић, *Гусле и гуслари*, *Музика*, Београд 1928, I, 1, 12–13.

³²⁶ Р. Меденица, „Гуслар Танасије Вућић“, 367.

На основу епизоде у којој се Вућић ни за потребе снимања није одрекао постулата своје матичне културе, да није подлегао молбама, па ни инсистирању Геземана да тужи (остајући доследан родној детерминацији улога, према којој туже само жене), претпоставка је да је код овакве личности професионализација свакако утицала у мањој мери.

Индикативан податак о Вућићевој личности открива се из текстова песама које је од њега записао Андрија Лубурић: лични печат певача који, како је то уобичајено у усменој традицији, носи свака од обрада познатих мотивских сижеа указује, према Меденици, на настојање да се ситуације поставе на хуманистички начин, чак и када то иде на штету лепоте песме.³²⁷ Вућићеву инвентивност открива спретно комбиновање „старински“ решених поетских места, хроничарско-реалистичких елемената и представа из сељачко-пастирског амбијента у коме је живео. Као квантитетски показатељи стваралачких способности могу се узети обими његових песама: неке од њих, попут *Женидбе Бановић Мијајла*, *Погибије Вука Лопушине*, *Женидбе Ђурова Лазара*, које се сматрају успелијим, премашују хиљаду стихова. Директан хроничарски допринос Вућић је дао пригодним песмама о актуелним догађајима, па и о свом боравку у иностранству. Интересантно је да је овај аспект његове продукције у неким случајевима, од стране самих гуслара, коментарисан као комерцијални потез.³²⁸ Речит податак о његовом балансирању између очувања („старинског“) и иновирања јесте да је смишљао и песме у римованим стиховима, што се сматра(ло) делом „модернистичког“ гусларског израза.

Суштина музичке димензије Вућићевог гусларског стила ишчитава се из поменуте Манојловићеве оцене интерпретације *Боја на Мишару* као „драмске“ и толико упечатљиве да они који су га слушали „никада неће заборавити његово злослутно и пуно страве *Загракташе два врана гаврана*. Према овом сведочењу, и сама његова појава је на том месту добила изглед црне коби која се надвила над љубу Кулин Капетана, а његов глас, не много звучан, али пун динамичких прелива, који су увек зависили од текста, злокобно је одзвањао великом двораном и преносио се

³²⁷ Исто, 370.

³²⁸ Гуслар Станко Шћепановић из Колашина у разговору са А. Лордом 1950. Вућићеву поезију (о бановима и краљевима) окарактерисао је као „трговачку“, појашњавајући да је циљ тога био „да заради новац на пјесми“.
<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/2586043?n=1&s=6&printThumbnaills=no>; приступљено 10. 01. 2014.

О различитим интерпретацијама јавног ангажмана гуслара у: С. Ђорђевић, *Савремено епско певање – текст и контекст*, 138.

у масу“.³²⁹ Високу општу оцену уметничког израза прате запажања која Вућићев стил представљају као изузетан, специфичан, а истовремено се он потенцира као еталон традицијског извођења епске песме уз гусле. Начин на који то Манојловић чини носи печат његовог класичног музичког образовања, несумњиве уметничке импресионираности и релативног недостатка искуства са овим жанром традиционалне народне музике, али је свакако веома илустративан. Након описа мелодијског кретања, за које каже да је „и по обиму интервала најуспелије“ (!?), при чему су „мелодијске фразе сложеније, што није био случај код осталих“ (у похвалном смислу), следи запажање о начину динамизирања тока, „који је нарочито потребан код монотоних музичких покрета мелодиских“, а које Вућић остварује „уносећи један шири мелодиски покрет, који тако лепо долази после оног чисто рецитативног дела“.³³⁰ Манојловић на основу Вућићевог певања издваја три „мелодиске фразе“ којима даје статус типичних, општих, преко назнаке да се по њима одвија „гуслање“, при чему констатује да се гусларска фраза чешће не завршава на „првом ступњу скале“, али да је за Вућићев стил карактеристично то да користи и фразу која се управо тако завршава.³³¹ Композиторова аналитика обухватила је, такође, тонску структуру, те резимира да је обим мелодијског кретања (са напоменом: „кад се има у виду и хроматика“, што се у датом контексту не може јасно ишчитати) – „квинта, па и мала секста“, уочавајући у покрету и „четврттонске“ интервале, за које каже да су „могући, и што више скоро и природни, на оваквом једном инструменту“.³³²

Далеко минуциознију, у одређеном смислу и компетентнију анализу Вућићевог музичког стила дао је Винш, који је, осим богатог искуства стеченог током теренског истраживања јужнословенске епике, располагао и снимком Вућићевог певања насталим у Берлину.³³³ Ови ће коментари детаљније бити разматрани у даљем току рада, па је за сада довољно поменути само општи утисак да је, по Виншовом мишљењу, Вућић био гуслар „старинског типа“, онај који певање базира на малом броју музичких модела, али је нагласио да истовремено начини на који их је овај гуслар варирао „здивљују својом оригиналношћу“.³³⁴

За човека какав је био Танасије Вућић, који је поред контаката са другим културним срединама и „изазовима“ модерног друштва остао привржен патријархалној моралности и култури, може се и претпоставити

³²⁹ К. П. Манојловић, нав. дело, 12–13.

³³⁰ Исто, 13.

³³¹ Исто.

³³² Исто.

³³³ W. Wunsch, „Zu den Uebertragungen“, *Der Brautzug des Banović Michael*, 38–41.

³³⁴ Исто.

превага учешћа у очувању традиционалног уметничког израза у односу на његово мењање, иако је то тешко самеравати. Описмењавање код њега није суштински утицало на усмени дух традиције. Вућић није био ни изолован ни анахрон, али се граница његове „модернизације“ задржала негде између поетске и музичке компоненте епике: рима је за њега била прихватљива, али се музички израз „зауставио“ код препознатљивости у оквиру „старинске традиције“, што потврђује тезу о споријем мењању музике, односно – о њеној већој конзервационој способности у односу на друге облике комуницирања, па и на уметничке изразе. На основу консензуса око присуства развијених музичких способности код Вућића – вештина, али и сензибилитета, може се закључити да са те стране нису постојала ограничења за прихватање „новог (музичког) стила“ (о коме ће више речи бити у четвртом поглављу). Несумњиво је да је поседовао такмичарски дух, амбициозност и снажну екстровертну црту као гуслар,³³⁵ али је такође важно имати у виду да су концертни наступи које су награде на такмичењима подстакле, односно, њихови повратни утицаји, дошли у зрелом добу, када је Вућићев стил вероватно већ био сразмерно утемељен. Из тог периода живота потичу и снимци на основу којих се говори о његовом музичком стилу, па се стиче утисак да је нову естетику узимао са резервом, те да је иновације прихватао селективно, обазриво. С друге стране, његова оригиналност је ишла пре свега из високог сензибилитета, без јаких и по личним изјавама судећи – нарочито без свесних импулса ка иновационим решењима. Тако се Вућићев музички стил изградио као непретенциозан израз традиционалистички оријентисане личности, која је била гарант очувања основних елемената гусларског стила епохе у којој су његови музички критеријуми утемељени, времена сразмерно очуваног патријархалног друштва и културе. Период бурних промена у ствари је тек наступао. Вућићев стил је стога добијао посебна признања захваљујући и ефекту контраста „чувања“ традиције у односу на „радикалну модернизацију“, коју су започеле неке његове генерацијске „колеге“.

стицај историјских околности, али и крајња особеност издвојили су из епског миљеа гуслара Петра Перуновића Перуна (1880–1952). За њега је певање уз гусле било више него основно занимање или извор прихода – било му је животна окупација. (Ауто)биографска фактографија, доступна из различитих извора, углавном се подудара,³³⁶ али су

³³⁵ На први поглед, ово је противречно сећањима савременика да је био достојанствен, али скроман и ненаметљиве природе, мада не треба искључити ни могућност разликовања идентитета Вућића као пријатеља или једног од чланова уже друштвене заједнице и Вућића као гуслара – јавне и славне личности.

³³⁶ Биографски подаци П. Перуновића преузети су из: М. Мурко, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 144–149; А. Шаулић, Петар Перуновић – народни гуслар, *Гласник Етнографског*

одређени мотиви-топоси интерпретирани у правцу креирања „хероизиране биографије“, управо слични онима који су учествовали у стварању култа Филипа Вишњића, те се и помиње као „нови Вишњић“.³³⁷ Пажљиво третирајући овакве податке, а посебно се задржавајући на онима од важности за Перуновићев музички идентитет, скицирана је његова биографија за етномузиколошке потребе.

Рођен је у Дреновштици, у Црној Гори. За његове гусларске почетке од важности су били предиспонираност за бављење музиком, што сугеришу наводи о музикалности мајке и раном испољавању талента код дечака, и подстицаји за развој („епског“) музикалитета из непосредног породичног окружења (стриц као непосредни гусларски узор). Основно образовање стекао је у родном крају. У том периоду имао је прве контакте са штампаним песмарицама, а Његошево *Огледало српско* научио је напамет. Признања средине почео је да добија већ као гуслар-почетник, а осим усмених похвала, још као мали дошао је и до прве „зараде“ – кнез Никола га је за певање приликом посете његовој школи даривао златником. Претензије на више образовање одвеле су га у Србију. Обрео се у Шапцу, где му се, стицајем околности, непосредно отворио свет класичне музике. Неко време живео је у кући породице Винавер, па је пијанисткиња Ружа Винавер (мајка Станислава Винавера) имала свакако кључну улогу у том погледу. Друга важна особа био је Чех Роберт Толингер, који је предавао музику у шабачкој Гимназији, додатно анимирајући ђаке укључивањем у хор и оркестар. Како је Толингер концертно наступао као челиста управо са Ружом Винавер, реално је да је Перуновић са њим имао и интензивније контакте, што, надаље, отвара простор за претпоставку да је било макар латентних утицаја Толингерове академске челистичке технике на младог гуслара. За три године проведене у таквој средини Перуновић је знатно напредовао на пољу опште, а посебно музичке културе. Након политичких промена 1903. дошао је у Београд. Уписао се у „Српску музичку школу“, али се чини да је од пресудне важности било познанство са Јосифом Маринковићем. Познати композитор је помагао гуслару у музичком образовању, али га је и упозоравао на могућност да ће то образовање утицати на његово певање, па и на укупан однос према гуслама, због чега му је саветовао да се преусмери ка учитељском позиву. Перуновић је на неко време прекинуо школовање, запослио се, и све чешће певао уз гусле јавно. Укључио се у агитацију против анексије БиХ, наступио је пред масом

института САН, Београд 1954, II–III, 663–685; Ј. Ђ. Радовановић, Б. Ловренски, „Петар Перуновић“, *Гуслари Југославије*, Београд 1985, 21–26; Р. Меденица, „Гуслар Петар Перуновић“, *Наша народна епика и њени творци*, 376–385; М. Добричанин, *Гуслар Перун*, Београд 2002.

³³⁷ С. Ђорђевић, *Савремено епско певање – текст и контекст*, 130.

Београђана, а потом и пред дворском елитом. О њему су писале новине и постао је славан као пропагатор националне идеје широм Србије. Почео је да живи као професионални комерцијални гуслар: имао је велику турнеју по Србији и Црној Гори, гостовао је у Босни, по Крајини и у Загребу, са државном делегацијом путовао је у Софију и на Свесловенски слет у Праг (1912). Потврду да му патриотска осећања нису била само прокламативна дао је учешћем у балканским ратовима и у Првом светском рату. Са таквим реномеом укључен је у мисију коју је 1915. Влада послала у САД да мотивише исељенике за придруживање добровољачким јединицама српске војске. По повратку се и сам прикључио борби, а певањем уз гусле настојао је да јача морал војске. После рата је довршио учитељску школу, али је наставио да путује и наступа као професионални гуслар. Од 1924. до 1932. живео је у САД, где је био активан као гуслар, предавач, учитељ и журналиста. Тамо су снимљене и плоче са његовим певањем уз гусле (слика 4). О доминацији идеолошког над материјалним у његовој каријери сведочи податак да се у Југославију вратио крајње скромног материјалног стања. Други светски рат је проживео у Београду. Од једне експлозије оштећен му је слух, што га је веома депримирао. После ослобођења вратио се у родни крај, где је трагично окончао живот.



Слика 4.

Према појединим епизодама из Перуновићевог живота може се закључити да је одмалена имао јаку потребу за експонирањем и да се развио у екстровертну личност. Необична прича да је његова мајка сама пуцала из пушке када је добила сина, што су по обичају радили мушкарци, може се ишчитавати у кључу хероизације биографије, али и бити индикација атипичности примарног окружења дечака, па

чак и мајчиних „гена“ ексцентричности или авангардности, лимитиране патријархалним културним окружењем. Одлична меморија (на коју указују напомене да је још као дечак лако и брзо памтио песме које су из збирки у друштву читали писмени људи), добар слух и мануелна спретност омогућавали су му да, опонашајући друге гусларе, брзо напредује. Амбициозност је била једна од особина које су значајно утицале на његов животни пут, а у спреси са екстревентном природом испоставила се као темељ каријере гуслара-звезде.

Стилски се примарно формирао, како је поменуто, под утицајем гуслара из породице, а као свој узор наводио је Илију Контића. За тог гуслара важило је да је сачувао начин певања попа Мила Јововића, описан као „оштар и одлучан“, карактерно одражавајући легендарног јунака и гуслара, што је Перуновићу као младом човеку импоновало, а његовом темпераменту пристајало. Надаље, несумњиво је да је на обликовање његовог гусларског стила великог утицаја имало музичко образовање. На иноваторски порив, који је носио у себи, надовезале су се богате импресије из других гусларских стилова и других музичких жанрова, а поврх свега је поседовао умеће звучног артикулисања тако генерисаних идеја. У том правцу посебно је индикативна његова преписка са Мурком. Уважени слависта је скренуо пажњу гуслару да се „учењаци“ интересују само за „старинско пјевање“, на шта му је Перуновић одговорио да он зна „сва југославенска гуђења и пјевања од најстаријих времена“ и да је од њих „сковао“ своје певање, коригујући истовремено „озбиљне недостатке“, те се изражава боље него стари гуслари, „који су гутали слоге и једногласно набрајали десетерце без нагласка.³³⁸ Ове елементе – као главне тачке „реформе“ – наводи и поклоник „новог стила“ Милован Барјактаровић, који је објашњавао да је управо Перун „укинуо преношење последњег слога у стиху на следећи“, као и да је настојао да избегне „монотоност гусала“.³³⁹ Књижевник Станислав Винавер, велики Перуновићев пријатељ, описао је певање овог гуслара као „изванредно разговетно“, при чему „ноте није везивао преко потребе“.³⁴⁰ Интересантно је и запажање да није певао кроз нос, као већина тадашњих гуслара, чиме су постизали „нешто старинско“, што је Винавер оквалификовао као „неко тајанствено обележје“.³⁴¹ Насупрот томе, Перуновићеви вокали су били потпуно јасни, најчешће разговетни и на самом крају стиха.³⁴² Аница Шаулић,

³³⁸ Ради се о писму од 12. марта 1933; М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 148.

³³⁹ Исто.

³⁴⁰ С. Винавер, „Мој друг Петар Перуновић“, према: М. Добричанин, *Гуслар Перун*, 186.

³⁴¹ Исто.

³⁴² Исто.

филолог и Перуновићева дугогодишња познаница, оценила је да код њега није било „гласовне једноликости“ у извођењима, нити „сталног певања из све снаге, доста честог код наших гуслара из народа“.³⁴³ Истакла је да је умео музички разликовати врсту осећања: да се уживи у нежност, али и у херојство, лирско и јуначко у народној песми.³⁴⁴ Ипак, према њеном мишљењу, без обзира на образовање и културу, Перуновић је био од оних људи којима је животна директива – „осећање народног“.³⁴⁵

Поменуто је да је током другог боравка у Америци Перуновићево певање снимљено и објављено као комерцијално издање.³⁴⁶ Овај траг његове каријере је мали по обиму, али високоинформативан. Ради се о само осам нумера, и то о одломцима песама од по неколико минута. Међу снимљеним материјалом су две народне епске песме, а чак три припадају хроничарској епици у римованим дистисима.³⁴⁷ Избор репертоара који је Перуновић начинио за „трајни траг о себи“ речит је у погледу његовог односа према функцији епике, као уосталом и песме које је сâм стварао у римованим десетерцима. Након завршетка песме наглашавао је поенту, издвајао поуку аудиторијуму, потенцирајући идеолошко-пропагандну функцију својих наступа, па и снимака на плочама. Био је то одраз, с једне стране, важности етничког, односно националног аспекта у његовом идентитету, а са друге, јачине педагошко-персуазивне компоненте личности.

Природни потенцијал за бављење музиком, опште и музичко образовање, контакти са различитим културама, али и могућност да се посвети усавршавању своје вештине, утицали су на формирање стила који је био специфичан управо у музичкој димензији.³⁴⁸ Наиме, ратна збивања од 1912–1918. године дала су нови импулс епској традицији, а њена реафирмација у варошким и градским срединама донела је нове форме презентовања – концерте и такмичења. У интеракцији епске традиције и нове културне климе дошло је до значајније промене на-

³⁴³ А. Шаулић, нав. дело, 683.

³⁴⁴ Исто.

³⁴⁵ Исто, 685.

³⁴⁶ *Srpske gusle. Pjeva Narodni guslar Petar Perunovich-Perun*, Recorded by Marsh laboratories ing. Chicago. Ради се о винилским плочама од 78 обртаја у минути.

³⁴⁷ У питању су: бр. 4573 *Омер и Мејрима*; бр. 4574 *Устанак на дахије*, односно, бр. 4571 *Патриотске пјесме Југославенима*; бр. 5668 *Војевање за ослобођење и уједињење југославенско*; бр. 5669 *Патриотски поклич и савјет Србима, Хрватима и Словенцима*. Снимљена је и песма *Постанак Црне Горе* Бранка Радичевића (бр. 5570), певање уз гусле једне шаљиве песме и једне тужбалице.

³⁴⁸ Више у: Д. Лајић-Михајловић, „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле“, у: Д. О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића. Међународни научни скуп*, Бања Лука 2008, 197–214.

чина музичке презентације епских песама и успостављања тзв. новог гусларског стила. Формирање нових естетских критеријума индуковале су опште промене у друштву, култури и уметности, а Перуновић је истовремено био продукт и носилац тих промена. Његов музички идиолекат се моделовао као израз укупне персоналности и искустава која су се низала, а спрега креативности и интелигенције резултирала је вештим комбиновањем традиционалних и иновативних елемената. С друге стране, Перуновић је за кратко време постао ауторитет, утицао је на промену стила интерпретирања епских песама – и као директан узор гусларима и преко профилисања укуса публике у градским срединама, за коју су његова извођења постала референтна вредност. Њему се као иновација приписује континуирано певање свих слогова стиха, без прављења музичке цезуре после деветог слога (више о томе у четвртом поглављу), а у недостатку снимака гуслара из претходне генерације није могуће утврдити да ли је и у којој мери овај начин презентовања стихова већ био присутан. Доминација силабичности свакако је традиционални стилски елемент, али такође одговара идеји о јасној дикцији као о једном од императива – према Перуновићевом мишљењу. У вези са потенцирањем вербалног садржаја несумњиво је и промена боје вокала, о чему је важно запажање оставио Винавер, тим важније што се са снимака тај експресивни елемент не може довољно јасно разазнати. Упечатљив елемент стила овог гуслара је широко развијање једносложне екскламације (*Oj!*) којом започиње певање, а релативно често је он изводи и током песме. У тим тренуцима Перуновић је максимално, готово егзибиционистички експонирао своју технику, покретљивост гласа, што је било у узрочно-последичној вези са вишом основном интонацијом – тенорским регистром. Један од омиљених орнаменталних манира био му је специфичан тремоло, брзо и снажно потресање гласом, посебно ефектно када се изводи у алтернативи са силабичним током. Снажним потиском ваздуха понекад је на почетку стиха изводио тон који није сасвим артикулисан, свакако виши од највишег тона низа који се користи на гулама, услед чега долази до сазвука атипичног за „гусларску“ хетерофонију. Перуновић је веома вешто користио динамичка и агогичка средства, као и промене боје гласа за дочаравање дијалога, па је укупан утисак да се ради о певачу великог потенцијала, завидне технике и талента за драматизацију. Познато је да изузетним гласовним вештинама владају и неки народни певачи који нису музички образовани, али је ова врста искуства Перуновићу несумњиво обогатила идеје о могућностима њиховог коришћења. Реално је претпоставити да је и пре њега било надарених гуслара који су поседовали способности довољне за значајније мењање звучне, ме-

лодијске димензије епских песама. Оно што је њега учинило посебним јесте спој музичког талента и вештина са другим особинама његове личности, са амбицијом и харизмом. Подједнако важан био је интерактивни рам те слике – изузетно буран историјски период. Може се рећи да је Перуновић као гуслар прошао пут од традиционалног утемељења до авангардних настојања; страствен у својој ангажованости за „будућност нације“, постао је екстровеертан до егзибиционизма. Он је производ укрштања два света – динарске патријархалности родног краја и културе западног света, са којом је имао контакте током живота. Ширење „новог стила гуслања“ кључно је омогућено порастом индивидуализма у социјалним односима, а то је водило ка дефинитивном померању акцента са песме на извођача. Ипак, поврх свега се пројављује снага традиције кроз опстајање лимита који и етнофорима јаким иноваторских склоности, какав је био Петар Перуновић, остављају простор само за значајније искорак у односу на (про)извођења оних актера који функционишу као „чувари традиције“.

Чак и овакве, мањкаве биографије Вућића и Перуновића, каквима једино располажемо, одсликавају релативно јасно сложеност система утицаја на формирање специфичних гусларских профила. Посебно је неповољно то што се њихови гусларски идиолекти сагледавају на основу статистички малих и технички мањкавих звучних сведочанстава. Несумњиво је да су каријере ова два гуслара, упркос синхроном току (припадници су готово исте генерације), кључно усмераване различитим параметрима. Вућић се као личност, па и као гуслар, формирао претежно у патријархалном културном контексту, и управо као такав је привукао пажњу научника и њима блиских кругова, који су му, повратно, дали подстицај да истраје у очувању таквог стила. С друге стране, снажна потреба да се издвоји, у спрези са натпросечним потенцијалима и образовањем – општим и музичким, од Перуновића је створила гуслара способног да интегрише традиционалне и иновативне елементе стила, и да их промовише убедљиво и истрајно, на начин пријемчив за публику тог времена. Поређењем Вућића и Перуновића уочава се да, осим утицаја културне средине, велику важност имају и одређени музички квалитети. Вућић је певач дубљег гласа, природно ниже интонације, што се надаље може повезати са мелодијски, а нарочито са орнаментално сведенијим, једноставнијим интерпретацијама у оквиру натуралистички базиране вокалне технике, типичне за аматерске певаче, па и гусларе. Перуновићев глас, на супрот томе, припада вишем регистру, а он је, додатно, свој вокални потенцијал развио и користио тако да су поједини сегменти били дословно колоратуре. О Вућићевом

ставу у односу на традицију нема много писаних трагова, а на основу снимка стиче се утисак да је у првом плану песма, певач је ненаметљив, док је Перуновић и вербализовао своје идеје о иновативним захватима, не скривајући жељу да остави лични печат. Перуновићев утицај је већ за живота овог гуслара био велики, мада је особеност тог нивоа било тешко копирати. Његово је певање представљало утопистички модел за многе чије природне вокалне способности нису биле довољне у односу на захтевност таквог стила, те су продукти, према сведочењима савременика, често били карикатурални. Суштински утицај је била легитимизација, па и експонирање изразитије индивидуализованих стилова певања, што се много боље уклапало у профил модерног човека, него опредељење за улогу проводника традиционалног „звучног мишљења“ колектива, какву подразумева конзервирајуће поимање традиције.

Специфичним улогама гуслара Вућића и Перуновића маркирани су опозитни утицаји појединаца на еволуцију музичке димензије српске епске традиције. Период у коме су живели и деловали, чини се, пресудан је за новију историју српске епике, али су веома значајни за обликовање њеног тока били и гуслари из наредних генерација. Управо њиховим односом према традицији, у значајној мери је, ретроактивно, артикулисан и укупан значај претходника. Идентитети нове генерације гуслара формирану су пре свега у битно измењеним културно-историјским околностима. У Вућићево време је „инертност“ традиције била „природан ток“, управо за њу карактеристична доминација очувања над променама. Перуновићева свесна и обимна иновативност донела је, као реакцију, формирање „традиционалистичке“ оријентације, освешћено деловање у правцу очувања. Репрезентативно сведочанство о гусларима чији су се стилови формирали уобичајеном усменом предајом у породици и / или ужој друштвеној средини, а надаље су свесно моделовани на линији очувања „старинског стила“, те су трасирали оно што се данас сматра „традиционалистичким путем“, представља животна прича Душана Добричанина.

Повољнија околност проучавања односа личности и музичког стила гуслара Душана Добричанина (1908–1991) садржана је у чињеници да се у његовом случају располаже сразмерно разноврснијим биографским изворима, па и оним аутобиографске природе,³⁴⁹ а више је и снимака његовог певања уз гусле. Рођен је у селу Дешишка (Рача код Куршумлије),

³⁴⁹ М. Добричанин, С. Алексић, нав. дело; интервју са Д. Добричанином који је 1983. водио Раде Лојовић из Зрењанина (копија снимка налази се у личној архиви ауторке); трака бр. 440 у фоно-архиву Музиколошког института САНУ; М. Radeta, нав. дело; Ј. Ћ. Радовановић, Б. Ловренски, нав. дело, 16–20.

где су му се преци доселили из Црне Горе. Одрастајући у патријархалној заједници и очуваној епиској средини, гусларску вештину је усвајао спонтано, усменом предајом од мушких чланова породице. Школовао се у Рачи, Приштини и Београду, где је завршио Правни факултет. Као гуслар је јавно почео да наступа у гимназијским данима и остао је активан готово до краја живота, па је његова каријера трајала више од седамдесет година. На гусларском такмичењу у Скопљу 1929. награђен је као најбољи млади гуслар у тадашњој Југославији. Имао је прилику да лично упозна и уживо слуша познате гусларе тога времена: осим поменутих Вућића и Перуновића, и Јеврема Ушћумлића, Илију Вуковића, Тису Јовановића, Лазара Бајагића и друге. Поштовање традиционалне културе је показивао на различите начине, у практично свим сферама живота. Тако се, на пример, као политички активиста у периоду након Другог светског рата, у својим говорима није позивао на марксистичке идеје и пароле, већ је користио народне пословице и изреке, из чега се назире и добро познавање психологије народа, али и профил његове личности. Своје „народњачко“ опредељење наводио је као разлог због кога је трпео притисак тадашњих власти, те је поднео оставку на место председника Среза и преселио се у Београд. Његов стан је био стециште гуслара и љубитеља епике, а његов значај у гусларском свету је добио додатну димензију: осим што је био респектовани извођач и саветодавац, постао је и особа од утицаја на рецепцију гусларске праксе у главном граду – у више наврата држао је јавна предавања о овој традицији. У вези са променама у традицији објашњавао је, између осталог, да су образовани гуслари с почетка 20. века хтели да песмама дају „јаснији, мелодичнији и лепши тон“, а помињао је и утицај „варошке песме“, која је, по његовом мишљењу, на гусларе деловала својом римом, мелодијом и ритмом. Најавом гусларског „иновирања“ традиције сматрао је увођење риме. Иако то није садржано у оквиру експлицитног поређења „новог“ и „старог“ стила, прича о „урлаторима“ међу млађим генерацијама намеће закључак о његовом виђењу правца промена. Чак и у разговорима са пријатељима уздржавао се од директног вредновања и рангирања, а сматрао је да учестали такмичарски фестивали стварају својеврсну инфлацију гусларских првака и нездраву ривалство међу гусларима. Критички се освртао на унифицирање под утицајима таквих ауторитета, а залагао за развијање оригиналног израза сваког гуслара који би требало да буде препознатљив пре свега по мелодији. Сматрао је да добар гуслар, осим одређених музичких способности (конкретизујући слух и глас), мора у одређеној мери имати и глумачку вештину. Веома су индикативна његова запажања да се гуслари новијих времена „труде да песму прикажу (...) са више неке врсте музицирања и нарочито са више жара и осећајности“.

Душан Добричанин је имао специфичну позицију у епској традицији: у младости је контактирао са гусларима који су били носиоци онога што се данас сматра „старинским стилем“, а пропратио је и етапу убрзане „модернизације“ епског певања. Изузетна моћ запажања, памћења и завидна способност гусларске метаморфозе били су основа његових познатих имитација тада већ почивших гуслара, попут компензације за недостајуће снимке оригинала. Поређењем тих имитација и снимака гуслара на које се односе, посебно ако се уваже и додатни коментари и објашњења којима је поткрепљивао такве демонстрације, може се закључити да је Добричанин спајао у својој гусларској личности многе квалитете – од етичких, преко општих интелектуалних, до музичких способности. У његовим имитацијама нема злонамерности, већина је праћена позитивним коментарима, а евентуалне замерке и критике су пажљиво обликоване; његов однос према функцији епике је базично хуманистички, савети о избору репертоара у конкретним приликама су рационални, мудри, а коментари промена у друштвеном и културном контексту од утицаја на епику луцидни су и конструктивни. Његово певање, а још јасније поменуте имитације стилски битно различитих гуслара, сведоче о натпросечној музикалности.

Образовање је Добричанину донело потребу и способност да промишља и вербализује свој однос према традицији, а потом и прилику и одговорност да га јавно презентује. Веома важне су биле оне особине личности које су га учиниле свесним сопственог утицаја на друге гусларе, али не и самољубивим, те је младе људе који су се тек фомиралли као гуслари одвраћао од било каквог идолопоклонства, па и од опонашања њега самога, и свима сугерисао самосвојност у оквиру традиције као највиши циљ. У погледу музичких квалитета може се закључити да је имао мек глас, тамније боје, што је вероватно било у узрочно-последичној вези и са естетским идеалом за који се залагао, а избором регистра певања и самом вокалном техником потенцирао је природнији израз. У метроритмичкој димензији музичког исказа био је оријентисан према говорном ритму, високо је вредновао јасну дикцију, а емотивни доживљај текста је изражавао релативно разноликом мелодиком. Његове су интерпретације резултат садејства музичких способности и интелекта, а естетски аспект израза био је под снажним утицајем промишљања поетског предлошка. Са позиције гуслара који претежно интерпретира записане епске песме, посебно у јавној пракси, враћајући их у традиционалну синкретичну форму, настојао је да текстове презентује тачно, дословце. Како није имао музичко образовање, у његовим белешкама и предавањима нису детаљније разматрани принципи „омузикаливања“. Ипак, луцидно је запазио да „онај ко

уме да слуша, умеће и да запева“, чиме је практично скретао пажњу на посебан однос перцептивне и репродуктивно-интерпретативне компоненте музикалности у усменој музичкој традицији. Бројним дружењима, која су имала и педагошку сврху, Добричанин је утицао не само на очување гусларске праксе у начелу, већ донекле и на очување дијалеката епског музичког језика. Иако се залагао за особености индивидуалних стилова, прокламовањем функције епике као једне од кључних спона народа и историје и важног елемента културе сећања колектива, индиректно је традицију постављао као рам индивидуалности и критиковао неодмереност и сујетност.

Поменуто је да су велики удео у формирању специфичног стила Петра Перуновића Перуна и тзв. новог стила певања у целини имале музичке способности гуслара. О начину и мери њиховог утицаја на обликовање индивидуалног стила, али и о односу са другим факторима, илустративно сведочанство пружају живот и гусларски стил Бранка Перовића, једног од носилаца епске традиције, кога и бројни гуслари и велики део публике – љубитеља и познавалаца епике – сматрају једним од најутицајнијих гуслара 20. века.

Бранко Перовић је рођен 1944. у Бранковом Долу, у Рудинама Никшићким, где је провео читав живот, до трагичне смрти 2010. године.³⁵⁰ Управо је Никшић са околином Винш издвојио као једно од подручја на коме је епска традиција била најбоље очувана у време његових теренских истраживања,³⁵¹ а жива гусларска пракса у овом граду и данас сведочи о њеном континуитету. Перовић је рано остао без оца, па је гусларско умеће „крао“ од људи из окружења. Препознат као талентован, још као сасвим мали је подстицан да јавно наступа, да би већ око своје двадесете године начинио прве трајне снимке и почео са концертним и такмичарским успесима. Врхунац у том правцу остварио је победама на фестивалима гуслара Југославије у Сарајеву и Никшићу (1971. и 1974. године). За његов репертоар је карактеристично да је релативно често уживо изводио и снимао савремену поетску продукцију, шаролику по квалитету. Овај део репертоара, како је сам објашњавао, често није био одраз личних афинитета, избор, већ резултат стицаја животних околности, пре свега – значаја комерцијалне стране бављења гулама. У том смислу, репрезентативнији и много илустративнији су снимци његовог певања настали у неформалним ситуацијама, када је певао за блиске му људе, по њиховом или сопственом из-

³⁵⁰ Гуслару Б. Перовићу посветила сам посебну пажњу у раду: Д. Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, *Музикологија*, Београд 2007, 7, 135–156.

³⁵¹ W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, 49.

бору, са великом инспирацијом. Перовић је кроз своје интерпретације епских песама показао, пре свега, веома висок степен сензибилности у односу на поетски садржај, па је са великом емотивношћу певао о смрти Мајке Југовића, али и са застрашујућом енергијом о подвигу Милоша Обилића на Косову пољу. С обзиром на његов темперамент – жив, оштар, интензиван, „проживљене“ интерпретације јуначке епике су очекиване. У складу са овом карактерном особином је и његов глас, који је по боји, а посебно по волумену, може се рећи – силини, пратио укупне експресивне потенцијале овог апсолутно вансеријског гуслара. Наиме, кроз разговор са њим дошло се до специфичног податка каквим ретко располажемо, а веома значајног за сагледавање значаја природног потенцијала – физиолошких предуслова за музичко исказивање: на прегледу пред одлазак у пензију (!) утврђено је да је Перовић имао капацитет плућа 7,8 л.³⁵² Одломци епских песама акционог садржаја у његовом извођењу доводили су публику у екстатично стање, па је резултат интеракције био обострано подизање нивоа адреналина и стварање „високог напона“ у атмосфери. Оно што је у Перовићевом стилском профилу посебно пленило и на одређени начин изненађивало јесу интерпретације лирских епизода. Интересантно је да је он сâм доводио у везу епске песме и тужбалице на основу драмског набоја који се одражавао на – по њему – специфичну сличност мелодијских компоненти ових жанрова.³⁵³ Перовићева извођења одломака епских песама у којима се исказује туга сасвим су специфична и мелодијски атипична за гусларску праксу. Важна информација у том смислу је да је он умео и да лелече.³⁵⁴

Увид у обимнији звучни материјал из различитих периода омогућава експлицитно сагледавање промена кроз које пролази индивидуални стил током живота, посебно у смислу односа искуства које се акумулира током „каријере“, с једне стране, и физичке снаге и укупне енергије, са друге. На основу Перовићевог опуса, ово се јасно разазнаје: препознатљив, али ипак знатно ближи традицијском идеалу је у извођењу *Женидбе кнеза Лазара*, снимку из 1972, са самог почетка његове каријере,³⁵⁵ док је потпуно особен, на пример, на снимку са концерта у Сарајеву 1987.³⁵⁶ Како је процена квалитета у уметности субјективна, нема јединственог става по питању најбољег Перовиће-

³⁵² Из разговора са Б. Перовићем, вођеног 09. 12. 2006. у Зрењанину (снимак у звучном архиву Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду).

³⁵³ Исто.

³⁵⁴ Лелекање је традиционални облик тужења мушкараца у Црној Гори.

³⁵⁵ Дискос, Александровац, НКД 5147, сингл плоча на 33 обртаја.

³⁵⁶ Аудио-касете *Мајстори гусала* 1 и 2 (Дискос, Александровац, КД 30001467, КД 30001468).

вог извођења, чак ни само међу студијским снимцима,³⁵⁷ а многи добри познаваоци његовог певања мишљења су, као што је поменуто, да су најквалитетнија извођења забележена управо на аматерским снимцима из неформалних ситуација. Ипак, многи издвајају *Сватовски вијенац*, песму новије продукције,³⁵⁸ коју је снимио на почетку зрелог животног доба (1978), независно од комерцијалног успеха издања.³⁵⁹ Перовић је говорио да „младост пјева“, издвајајући кроз појашњење јачину гласа и количину физичке снаге као кључне квалитете.³⁶⁰ Међутим, неки од познавалаца његовог стила мишљења су да је и у последњим годинама живота умео да пружи сјајне „партије“, а негативан утицај времена препознавао се (само) у кондицији – способности да пева дуже у континуитету. Како су разговори о овој теми вођени у Перовићевој седмој деценији и у периоду обележеном озбиљним здравственим и породичним проблемима, вероватно је да су тадашњи ставови били значајно профилисани носталгијом, „жалом за младошћу“, као за добом велике животне енергије и ипак срећнијих околности. Свакако, могућа је и разлика у поимању хијерархија квалитета израза самог гуслара и његових „љубитеља-критичара“.

Анализирајући музичке параметре Перовићевог стила, долази се до закључка да је преузимајући умеће певања и свирања усменом предајом, сачувао кључне елементе гусларске традиције свога краја.³⁶¹ Његова се извођења по општим параметрима не разликују суштински од гуслара који су му генерацијски претходили, при чему треба имати у виду да су се промене какве је промовисао П. Перуновић у гусларску праксу уткале већ првих деценија 20. века, много пре времена Перовићевог стасавања у гуслара. Укључивање у живот епике на концертној и такмичарској сцени само је утврдило његов правац развоја као гуслара „новог доба“ и, у том смислу, типичног представника своје генерације. Временом је све више потенцирао оригиналност и елементе који се базирају на вокалном потенцијалу, његовом примарном квалитету. Након што је певање других пропуштао кроз свој „доживљајни филтер“ као слушалац, он је – захваљујући личној креативности и моћном гласу – амалгамисањем спољашњих утисака и унутрашњих порива,

³⁵⁷ Б. Перовић је објавио 52 носача звука (плоче, односно аудио-касете) за званичне дискографске куће и учествовао је у снимању више телевизијских емисија.

³⁵⁸ Текст Живојин Ђукановић Звицер, Југотон LSY 61338.

³⁵⁹ У вези са изузетном продајом овог издања – достигло је тираж „златне плоче“ – помињу се трагична тематика песме, многима знан догађај, мноштво етнографских детаља блиских публици и низ других разлога.

³⁶⁰ Из разговора са Б. Перовићем, вођеног 26. 02. 2007, снимак у личној архиви ауторке.

³⁶¹ Д. Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, 142–145.

несвесно или свесно,³⁶² градио апсолутно препознатљив начин музичког обликовања епских песама. Сагласност око његовог „титулисања“, номиналног – на такмичењима, а што је још важније, неформалног – од стране других гуслара и публике, повратно му је потврђивало генерално прихватање врсте и степена индивидуалног бојења, модификације традиционалног израза.

Од личног реномеа у гусларском свету значајнијим се чини Перовићев значај у ланцу усмене предаје. О томе колико је он велик сведоче бројни савремени гуслари у чијим се стиливима препознаје Перовићев утицај. У другој половини 20. века, када су апарати за репродукцију звука постали доступни широком кругу људи, отворила се могућност копирања извођења, готово дословног памћења снимљених интерпретација. Као и у случају Перуновића, опонашање изразитих уметничких индивидуалности, какав је био Перовић, условљено је пре свега специфичним потенцијалима, а у крајњој линији – не води личној оригиналности. С друге стране, за традицију је од суштинског значаја она врста утицаја која подразумева уграђивање само елемената стила узора у стилове других гуслара приближне генерације, као и његов утицај на развој младих гуслара по основу искуства стеченог имитирањем. Директан утицај на старије, већ формиране гусларе важан је као потврда прихватања специфичности израза од стране епске средине, али су ефекти тог утицаја по правилу мањи и релативно краткорочни, као што је било и у Перовићевом случају. Индиректно се његово вредновање од стране старијих одразило на усвајање, афирмисање за њега карактеристичних елемената израза – као дела фонда традиционалног гусларског израза, његово „понародњавање“. Усвајање елемената Перовићевог стила од стране гуслара млађих генерација представља врсту квалификације која узор на потпун, органски начин укључује у ланац традицијске предаје.

Познато је да се народна педагогија заснивала на принципу имитације, у овом случају – гуслара из непосредног окружења, често блиских сродника. Иако међу гусларима млађих генерација има и оних који су се формирали на такав начин, развој већине њих имао је нешто другачији ток. Наиме, и у крајевима који су најдуже чували усменост као најважнију одлику ове традиције, већ одавно је дошло до електрификације и техничке модернизације, па и масовнијег присуства апарата за репродукцију звука, што је омогућило слушање и преузимање елемената стила било ког гуслара чије је извођење снимљено. Тако „узорни стил“ у савременим околностима постаје изборна категорија,

³⁶² Из разговора са Б. Перовићем, вођеног 09. 12. 2006.

а надаље се открива читав низ критеријума по којима се млади гуслари опредељују: од личног афинитета и сензибилитета до популарности неког гуслара код публике и остварених успеха на такмичењима. Важан фактор је, наравно, личност младог гуслара. Од значаја су оне особине које су предуслов не само да се осети и процени потенцијални узорни стил, него и да се реално сагледају сопствене могућности у односу на захтевност изабраног стила, укључујући самопроцену опште интелигенције, темперамента, когнитивних и музичких способности. С обзиром на то да се ради о младим људима, што подразумева период у коме личност пролази кроз једну од најдинамичнијих фаза развоја, као и кроз прва значајнија искуства у погледу односа морала и искушења која доноси материјална страна живота, уочава се да је од велике важности хијерархија мотива за укључивање у епску традицију. Коначно, веома су значајне околности прикључивања младих људи „гусларском свету“ и начини усвајања потребних знања и вештина. Савременом учењу певања уз гусле посветила сам ширу пажњу у већ публикованој студији,³⁶³ а наредни примери само илуструју карактеристичне начине формирања гусларског профила у новије доба.

Развојни пут гуслара Зорана Самарцића³⁶⁴ обележен је црногорско-херцеговачким пореклом (отац из Кривошија, мајка Херцеговка), рођењем у Војводини (Врбас 1968), животом у средини у чијем је културном амалгаму динарска, црногорска култура – значајна компонента, али и одрастањем у не-гусларском ужем окружењу.³⁶⁵ На овај атипични део приче надовезује се такође специфичан податак да је епске песме заволео као дечак, читајући их неписменој баки, али је гуслањем почео да се бави сразмерно касно, тек у средњошколском добу. Гусле су за њега биле симбол Црне Горе, а у периоду освешћивања преобликовања личног идентитета, пасивно симболисање претворило се у јак импулс да овлада певањем уз гусле. За прве личне гусле везана је поетично-симболична прича: направио му их је деда из суседства од јасена који је растао испред њихове куће у Врбасу, па их и данас чува и третира као реликвију. Основне вештине стицао је самоуко, учећи од гуслара који су у то време били активни у овом граду, а заинтересовано-

³⁶³ Д. Лајић-Михајловић, *Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку*.

³⁶⁴ Као што је поменуто у Предговору, гуслара З. Самарцића сам упознала током теренских истраживања у Врбасу 1990. и пратила сам његову каријеру до данас, готово континуирано, професионално и пријатељски, тако да су снимци разговора са њим само део извора. Грађа се налази на магнетофонским тракама, касетама, мини-дискovima и видео-касетама у архиву Одељења за сценске уметности и музику Матице српске и у личној архиви ауторке.

³⁶⁵ Деда по мајчиној линији био је гуслар, али се Самарцић не сећа његовог певања, а из круга сродника који су живели у Врбасу није било гуслара.

ваност је допринела да сразмерно брзо (1987) почне јавно да наступа. Имајући у виду захтевност тамошње епске средине, то је свакако било велико искуство. Осим гуслара из друштва „Његош“, чији је и сâм био члан, на еволуцију његовог стила утицали су и сразмерно интензивни, пријатељски контакти са гусларском средином у Никшићу, нарочито са Бранком Перовићем. Стил овог гуслара је фасцинирао младог Самарцића, па је преслушавањем снимака не само одлично упознао Перовићев стил, него је дословно научио одломке неких од извођења. Овакав начин учења, потенцирано коришћење способности меморисања музичког садржаја, континуирано унапређује ту способност до понекад фасцинирајуће могућности меморисања веома дугих сегмената, па и читавих песама. Кључну разлику међу онима који имају овај квалитет чини однос према узору, који се креће од „слепог“ имитирања, што значи да се млади гуслар заустави на нивоу копирања извођења „идола“ као ка крајњем циљу, до потребе да се на бази преузетог стила изгради сопствени музички израз. Такав израз садржи препознатљиве елементе узора, али и карактеристике певања других гуслара и / или сопствена решења у омузикаљивању поетског текста. Први корак у осамостаљењу младог гуслара јесте извођење песама за које нема звучну референцу, те је принуђен да сâм комбинује усвојене елементе, а још виши ниво и посебан изазов представља интерпретација управо истих песама које се налазе на репертоару узора, али у сопственом стилу. Управо такав развојни пут прешао је З. Самарцић. Почетна фаза, током које је овладавао елементима Перовићевог израза, у едукативном смислу је била веома корисна, с обзиром на то да је стил овог гуслара технички захтеван и подразумева значајно усавршавање пре свега вокалних, а паралелно и инструменталних способности. На тај начин је освајао и широк дијапазон динамичких и агогичких средстава која је Перовић користио у музичкој драматизацији. За даљи развој је од важности било сазревање његове целокупне личности и освешћивање потребе за интегритетом, личним гусларским идентитетом. Осим тога, значајна је била све искуснија процена квалитета других гуслара, чији су се утицаји – свесно или несвесно, у различитој мери – такође уградиле у његов стил. Последњих година, на концертима и такмичењима представљао се извођењима у којима се препознаје фундаментални Перовићев утицај, али и Самарцићева личност, обликована у значајно другачијем гекултурном контексту. За гусларе модерне епохе важан фидбек о квалитету њиховог стила чине награде на такмичењима. Судећи по томе, овај гуслар је релативно успешан: многоструки је победник на фестивалима у Војводини, а више пута се пласирао међу првих десет на такмичењима републичког и савезног ранга. У контекс-

ту односа биографије и гусларског стила на општем нивоу битним се показује начин формирања јавног аспекта њихове праксе – каријере: Перовићева је, као што је поменуто, текла више импулсивно, према стицају околности, док Самарџић своју трасира промишљеније, према сопственим принципима, селективније у погледу репертоара и са дистанцом у односу на музичку индустрију и средства масовне комуникације, што практично значи доминацију некомерцијалног бављења певањем уз гусле. Такође, значајне су последице промена контекста у политичко-идеолошком смислу: Перовићева каријера је била на врхунцу у време „братског заједништва“ у великој југословенској држави, а Самарџићева се одвија у сенци српско-црногорских сукоба на национално-политичкој основи, па и међу гусларима, упркос томе што говоре и певају на истом матерњем језику. Тако, одувек значајна, сада чини се више но икада, долази до изражаја деликатна и обимна проблематика односа епике и колективних, пре свега етничких и националних идентитета, односно, епике и идеологија. Гуслари се ангажују у обликовању друштвене реалности и културне политике, директно или индиректно, често не сасвим свесни последица појединих поступака и одлука, сопствене одговорности у односу на саму епску традицију.

Сасвим специфичан начин усвајања гусларског знања и вештина јесте похађање музичке школе. Наиме, већ готово две деценије постоји могућност да ученици у државним музичким школама упознају, осим класичне музике, и друге жанрове, па и традиционалну народну музику. Одсек овог профила основан је прво у Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду, а потом у школама у Краљеву и другим градовима. Успешност у подучавању певања подстакла је ширење делатности на свирање народних инструмената, а потом и на певање уз гусле. У време истраживања за потребе докторске дисертације, учење певања уз гусле у музичким школама тек је заживело, па су искуства свих актера била сразмерно мала. Повећавање броја младих гуслара који имају музичко образовање потврђује важност проучавања ове врсте утицаја на формирање индивидуалних стилова и, повратно, на традицију певања уз гусле. Како неки од ових младих људи имају музичко образовање у области класичне музике, што мрежу утицаја који их обликују чини још сложенијом, биће само поменути примери различитих искустава, који свакако завређују даљу пажњу у погледу развоја индивидуалног стила, учествовања у пракси певања уз гусле и корелацији са другим гусларима на генерацијском нивоу.

Већ рођењем и одрастањем у Београду, урбаној мултикултурној средини, Мирослав Тановић (1996) се разликује од генерација гуслара

који су примарно обликовани у мањим и културно хомогенијим срединама, којима је српска епска традиција веома блиска. Почетно интересовање за певање уз гусле генерисано је у породици: његов отац Ђорђе Тановић искусан је и вишеструко награђиван гуслар. У фамилији Тановић из Чајнича (Република Српска) гуслање је вишегенерацијска традиција. Тако је Мирослав имао и предиспозиције и рани подстрек. Интересовање је показао већ у предшколском узрасту, па му је отац прештимовао гусле на висину дечјег гласа и помагао му у савладавању првих потеза. Ипак, родитељи су одлучили да га упишу у музичку школу („Мокрањац“ у Београду), па је он један од првих гуслара који су своје умеће обликовали и на овај начин. Како је већ био елементарно оспособљен, уз свог првог званичног наставника, реномираног гуслара Бошка Вујачића, усавршавао је инструменталну и вокалну технику и принципе мелодијског уобличавања поетског текста. Као свестран и вредан дечак, озбиљно је прихватио и овај задатак, те је свакодневно вежбао и самостално, што га је убрзо довело да завидне гусларске вештине. Осим тога, државни систем музичког образовања подразумева и описмењавање,³⁶⁶ па је Мирослав имао обавезу да савлада основе музичке писмености и теорије. Иако актуелни план и програм рада изискују знатне прераде,³⁶⁷ несумњиво је да ће се музички образован део гусларског подмлатка разликовати од својих претходника по начину музичког мишљења и артикулисања – материјализовања мисаоне сфере. Према сећању и процени оца, Мирослав је веома рано успевао да музичком интонацијом прати интерпункцијске знаке у поетском тексту и да „барата“ потезима какве не користе ни многи одрасли гуслари. Темелј је свакако образовање, опште (важан је податак да се ради о успешном, одличном ђаку, што није занемарљиво, ни на нивоу усвајања знања ни у погледу његове даље примене), али је важно и додатно, теоријско и практично музичко образовање. Наиме, осим што се музички описмене, млади гуслари у музичкој школи певањем у оквиру предмета солфеђо развијају интонациону прецизност, покретљивост гласа, осећај за ритам и генерално им се подиже ниво вокалних способности, а осим свега тога усваја се навика да се гуслама баве редовно,

³⁶⁶ Приватне школе имају своје системе обуке, не укључујући музичко описмењавање деце. У овом тренутку тешко је упоредити ефикасност државног и приватног система учења, али је несумњиво да и приватне школе доприносе популаризацији певања уз гусле. И одређени појединци-ентузијастички осмишљавали су сопствене системе обуке гуслања, али ове методе нису имале ширу примену; уп. Д. О. Golemović, *Pesnik i guslar Rajko Tomović, Muzika i reč*, Beograd 1978, 10, 43–60; исти, „Da li postoji narodna muzička pedagogija?“, *Čovek kao muzičko biće*, Beograd 2006, 183–185.

³⁶⁷ О критици метода и програма учења певања уз гусле у музичким школама више у: Д. Лајић-Михајловић, *Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку*, 129–131.

дисциплиновано,³⁶⁸ што убрзава професионализацију вештине. Иако се није определио за наставак образовања у овом правцу, Мирослав је наставио да се бави певањем уз гусле, као једном од активности која испуњава слободно време његовог тинејџерског живота, сада као члан Друштва гуслара „Стара Херцеговина“. Мноштво могућности, па и изазова које младим људима нуди савремени живот, од бављења модерним музичким инструментима и актуелним жанровима до спортова који се намећу комерцијалним ефектом те врсте активности, бављење певањем традиционалних песама уз гусле чини ексклузивним. Вредни и амбициозни млади људи, попут Мирослава, често су успешни на више поља. Да ли ће се и у ком правцу у таквом животном конгломерату развијати гусларски аспект њихових личности зависи у великој мери од спољних подстицаја. Изостанак стратегије развоја подмлатка у гусларским удружењима и плана афирмисања младих кроз концертне и такмичарске програме води ка „потопу“ после генерација гуслара рођених у матици гусларске епике. Само постојање могућности учења певања уз гусле у музичким школама није довољно, уколико се не обезбеди већа видљивост оних који су већ у тој пракси. Фестивали младих гуслара, које је својевремено организовао Савеза гуслара Србије и Фестивал младих певача и гуслара Музичке школе „Мокрањац“, Београд (2013), указују на потребу удруживања снага стручњака и ауторитативних носилаца традиције око манифестација које ће афирмисати садашње потенцијале и обезбедити будуће гусларске генерације.

Као такође веома утицајно на формирање гусларских музичких израза, иако на другачији начин у односу на похађање одсека за традиционалну народну музику, показало се музичко образовање у области класичне музике. Илустративан пример је већ афирмисани и високим наградама вредновани гуслар Милан Мрдовић, код кога је траг музичког образовања најупечатљивији у способности артикулисања фраза динамичким и агогичким средствима. Сличан ефекат музичког образовања – мануелних вештина, знања о могућностима музичког изражавања и имагинативности стечене бављењем пијанизмом, а онда надграђене искуствима у уметничким пројектима различитог профила – препознатљив је у стилу гусларке Бојане Пековић.

Као зналци специфичне вештине, млади гуслари попут Радомира Лакетића и Бојане Пековић, у срединама које имају афинитет за певање уз гусле, али и у ширем друштву, веома су популарни и често ангажо-

³⁶⁸ Ова навика подстиче се ритмом одржавања часова у музичкој школи (два пута недељно) и очекивањима да ученик између часова самостално унапређује вештину.

вани на јавним приредбама, што им, узвратно, повећава самопоуздање и мотивише их за даље напредовање. Пораст интересовања за певање уз гусле међу децом у градским срединама подстакао је организацију такмичења за овај узраст, чиме је, као и код одраслих, отворена Пандорина кутија (слика 5. је са Првог фестивала младих гуслара у Краљеву 2011).³⁶⁹ Од организатора зависи хоће ли превагнути идеја стимулације и популаризације, или пак негативни аспекти такмичарског духа.



Слика 5.

Реалност да су нове генерације гуслара у значајној мери „пројектоване“ смерницама културне и образовне политике, државних инстанци и различитих интересних група, потенцира питања улога и одговорности у процесу очувања и заштите овог дела наслеђа. Интересовање за гусле најчешће је само део широких интересовања, типичних за младе генерације уопштено, па и у домену музичке културе. Актуелни културни и образовни концепти не указују на суштинску заинтересованост својих креатора за очување неких од несумњивих вредности традиционалне културе, не користе се потенцијали научних истраживања у друштвеним и хуманистичким сферама.³⁷⁰ Несумњиво је да се образовани гуслари данашњице разли-

³⁶⁹ Д. Лајић-Михајловић, Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку, 131–133; иста, Такмичења као облик јавне гусларске праксе, 196.

³⁷⁰ Осим помињаних истраживања у области фолклористике и филологије, интересантни су и применљиви резултати истраживања који комбинују и педагошка искуства истраживача; уп. Б. Ч. Вучковић: „Српски реп, нови медији и интернет“, у: В. Каначки, С. Пајић (ур.), *Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност. Зборник радова са VII међународног научног скупа*, Крагујевац 2013, 37–45.

кују од самоуких, аматерских народних уметника, какви су били њихови претходници. Нова искуства која они укључују у своје перформансе нису увек у складу са естетиком традиције (не као канонизоване, конзервиране референтне вредности, већ као вредности потврђене праксом, прихваћене од стране већег броја гуслара), а понекада је чак и ексцентрично негирају. Мрежа односа који обликују традицију певања уз гусле у савременом тренутку тако постаје још комплекснија, а гусларска пракса и њени продукти све више припадају сфери популарне културе.

Гуслар као личност у традицији

Један од заједничких именилаца људи који се посвећено баве певањем епских песама уз гусле јесте специфичан тип менталне конструкције. У њеним дубинским слојевима препознају се трагови деловања сурове природе и историјских околности, чије је главно обележје готово непрекидно ратовање, због чега је опстанак био основна вредност, а поштовање канона традиције – његов гарант. Патријархалност и традиционалност су се у таквом друштву усвајали „са првим дахом“. За гуслара као фигуру обликовану функцијом традиције, ове особине имају онтолошки статус, а препознају се и у психолошко-културном профилу већине савремених гуслара, упркос одређеним променама функционалности.

Према разматраним примерима односа особина личности и индивидуалних гусларских стилова, али и на основу општег истраживачког искуства, потврђује се да су за стил веома важни потенцијали, и то, у времену гуслара који претежно музички произносе записане текстове, потенцијали за бављење музиком. Посебно се издвајају вокалне предиспозиције: висина гласа – природни регистар, такође боја, волумен и покретљивост гласа, али и више музичке способности – не само да се доживе аутономни ефекти музике, већ и да се уметнички квалитетно реализује синкретични задатак вокално-инструменталног произношења поетског текста. Разматрани примери сведоче о спектру утицаја на музички потенцијал: од образовања – општег и музичког, преко опште културне климе, до музичких жанрова који су синхроне референтне вредности. Коришћење и развој музичких потенцијала код гуслара доминантно су одређени односом према традицији, с обзиром на то да је стил ранијих епоха био музички мање захтеван. Вероватно је да су и тада – као резултат сразмере екстровертног и интровертног у личности – постојали стилови конзервативнијих и иновативнијих тенденција, али је „устпостављање“, односно масовније прихватање елемената тзв. новог стила било знак свесног усмеравања, пројектовања стилова. Значајан

фактор било је образовање. Запажа се да је код необразованих слојева, тј. у крајевима до којих је систематско образовање стигло касније, однос према традицији био опозитан: или се архаични израз чувао по некој врсти аутоматизма, као део канона традиције, или је безрезервно усвајан нови стил певања, по принципу некритичног поштовања онога што су промовисали образовани(ји), па и помодарског прихватања свега новог. У просечно образованим, посебно варошким и градским срединама дошло је до неке врсте сучељавања и различитих саодношења конзервативних и авангардних тенденција. образовање је довело до елиминисања многих архаичних елемената као неподобних (о променама ће више речи бити у четвртном поглављу), али је донело и резерву према радикалним иновацијама, чак и свесно залагање за очување традиционалних мелодијских одлика.

Улога гуслара је само један од профила који детерминишу личност, и у том смислу мотивација се испоставља као веома важна, већ од нивоа „улажења“ у ову улогу, а посебно за начин на који се она реализује. Мада се о гусларима из предлитерарне епохе у том смислу тешко може са сигурношћу говорити, сасвим је вероватно да промена мотивације чини део кључа еволуције епске традиције. Према функцијама епске праксе ранијих времена, пре свега – према функцији одржавања борбено-одбрамбеног духа заједнице, може се претпоставити да се ради о потреби за сигурношћу, а да се уз њу јављају и потреба за припадањем, односно социјалном интеграцијом, и потреба за цењењем. Наиме, основана је претпоставка да су потребе за сигурношћу и припадањем (племену, народу) биле мотивациони покретачи српских гуслара током дугог периода под турском влашћу и у бурним ратним временима која су потом наступила. Мирнодопске околности неутралишу потребу за сигурношћу, а према динамици потреба коју је Маслов експлицирао у тези да понашање примарно условљавају незадовољене потребе³⁷¹ – у први план избијају потреба за припадањем у смислу интеграције групе – народа или нације и, надаље, потреба за уважавањем, па и престижом. Епска пракса је одувек представљала облик комуницирања кроз који гуслар такође експонира своју креативност и имагинацију, те улога гуслара подразумева и потребу за самоостваривањем, а општа индивидуализација друштва само је увећала њену вредност.

Начин на који народни уметник улази у традиционалну музичку праксу и у њој егзистира пресликава се на његов третман саме музичке материје. Према истраживачком искуству Викторије Мацијевске са хуцулским виолинистима, посебна психолошка категорија која усмерава уметника јесте концентрација пажње на одређени објекат стваралаштва (на општи уметнички израз, мелодију, форму, ритам итд), па она раз-

³⁷¹ Према: Z. Tomić, нав. дело, 35.

ликује музичаре који имају краткотрајну концентрацију и висок степен мобилности пажње и оне са дугорочном концентрацијом пажње на један објекат.³⁷² Први су у већој мери усредсређени на композицију у односу на интерпретацију, на емоционално-изражајну страну дела, лепоту звука и садржај музике, а у обликовању форме код њих преовладава принцип контрастирања епизода. Међу оваквим музичарима је много иноватора, како по односу тумачења већ постојећих традиционалних форми, тако и по стварању нових. Опис њиховог психолошког профила Маџијевска употпуњује запажањима о развијенијем краткорочном меморисању и асоцијативном памћењу, преовладавању аудитивног опажања над визуелним и моторичким („моторно-покретљивим“), и резимира да овакве музичаре у целини карактерише наклоност ка уопштавању, „недеталјисању“ памћења. С друге стране, музичари дугорочне концентрације усредсређени су на интерпретације, на технички перфекционизам, форму реализују по принципу варирања познатог и прихваћеног, излажући материјал поступно – и на динамичком, и на плану архитектонике, чешће су репродуценти него што су стваралачки оријентисани – њихово укупно деловање уклапа се у конзервацију, чување и предају традиције. Уочени музички психолошки типови могу се препознати и међу српским гусларима, мада је ситуација унеколико сложенија, с обзиром на присуство вокалне компоненте, односно вербалног аспекта, и, додатно, дијахронијске промене профила гуслара као ствараоца. У традицијски уређеном друштву подразумевано је извођење епских песама у целини, а управо је дуго трајање било једна од препознатљивих особина епике. Гусларе је одликовала дугорочна концентрација на текст, на сам ток извођења, због чега је у архитектоници преовладавао принцип варирања. Ефекат њиховог учешћа у ланцу предаје било је пре свега очување традиције. Гуслари новијих времена најчешће изводе само одломке песама, дословност текста је императив, што утиче на висок степен концентрације на оно што непосредно надлази. Поред тога, њихова пажња је усмерена на изражајност звука, на усаглашеност вербалног и музичког садржаја, а на нивоу композиције циљ је динамична, сразмерно мозаична и оригинална форма.

Динамизам личности се пресликава и на стил, о чему сведоче сви примери идиолеката који се могу пратити преко снимака из различитих периода, као што је помињано у вези са стилем гуслара Перовића. Подстицаји промена су различити: усавршавање музичких способности, али и животно искуство – опште (догађаји из приватног живота) и гусларско (контакти са другим гусларима, укупно извођачко искуство), могући су

³⁷² В. И. Маџијевская, *Исполнительское искусство гуцульских скрипачей. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Санкт-Петербург 2003, 19–20.

разлози због којих ни етички и емотивни доживљај песама, па ни њихова интерпретација, нису исти код младића и човека у зрелом животном добу. Психолози су установили да на формирање личности може да утиче чак и физички изглед, у оној мери у којој је важан субјекту и / или његовом друштвеном окружењу. У патријархалном друштву изглед је, пре свега, био индикатор физичке спремности мушкарца-ратника, а промена функције епике и прилика у којима се изводи допринела је значају физичког изгледа у естетском смислу. Данас је физички изглед индиректно промовисан у критеријум квалитета гуслара преко оцењивања сценског понашања и одевања на такмичењима: посредно се заговара логика „млађи → лепши → бољи“. Млади људи природно имају већу енергију и другу естетику, а на овај начин се генерацијски им својствена нарцисоидност додатно афирмише, па млађи наступају генерално агресивније, „јачо и брзо“.

Посебан морални кодекс, који је у патријархалном друштву подстицао гусларе на изједначавање са јунацима о којима певају, узрочно-последично је везан са психичким стањем у коме се налазе током извођења. Из перспективе психологије, Звонко Џокић констатује да је механизам идентификације темељ креативности: привремено поистовећивање личности са одређеним објектима из спољашње или унутрашње реалности покреће ланац унутрашњих доживљавања, а то за последицу има различите емоционалне реакције и промене у понашању.³⁷³ Овај механизам Џокић препознаје у свим фазама развоја и менталног сазревања човека. У домену социјалних односа говори се о тзв. социјалној генетици, еволуцији односа на основу утицаја мема, јединица информација које се крећу кроз друштвену групу и снажно утичу на људско понашање због имитације као, по виђењу меметичара, основног принципа људског понашања.³⁷⁴ Да ли ће се и на који начин остварити овај елементарни вид комуницирања, за који сви људи имају биолошки потенцијал, зависи од конституције личности која тежи да успостави контакт са објектима од значаја за њу. За механизам идентификације и овакво комуницирање веома су важне промене у перцепцији и констелација односа између система чула и других психичких функција личности. Промене могу обухватити усмеравање селективног апарата, селективну пажњу и повећану концентрацију према одређеним садржајима, при чему, како наводи Џокић, поступно треба да настане искључивање других когнитивних функција (Ега) – аналитичко-синтетичке, функције тестирања реалности,

³⁷³ Z. Džokić, нав. дело, 66, 67.

³⁷⁴ Меметика је једна од новијих теоријских дисциплина везаних за западну материјалистичку филозофију, настала 80-их година прошлог века, као теоријско уобличење већ познате парадгме да неке идеје имају снагу много већу од физичке; „Уби ме прејака реч!“ – једна је од њених актуелизација; према: M. Antović, нав. дело, 165.

памћења у смислу повезивања актуелних надражаја са ранијим искуствима, и слично. Овакве промене воде ка привременом нестанку представе о сопственом идентитету, личност се потпуно предаје садржини са којом је актуелно у контакту. Ефекат механизма идентификације на оно што се данас назива етничким или националним идентитетом, када су у питању динарски Срби, веома добро је описао Јован Цвијић. У погледу односа према „националним прецима“ истакао је да „сваки динарски сељак сматра националне јунаке као своје претке: са дубоком националном и људском осећајношћу он мислима учествује у њиховим великим делима и у неизмерним патњама.“³⁷⁵ У таквом контексту, преко својеврсног идеолошког и семантичког синкретизма, како однос носиоца епске традиције и хероја-предака види Захаријева,³⁷⁶ остварује се духовно јединство, највиши ниво зближавања – поистовећивање. Они су били наратори, али доживљајно – и саме личности о којима су певали. Уверљива интерпретација подразумевала је не само да гуслар „са Милошем уђе у Муратов шатор“, као што је то формулисао један од казивача,³⁷⁷ него и више од тога – да се преобрази у Милоша. Џокић пише о стању „измењеног Ега“ које се прво претвара у огледало, а затим у имитацију онога са чиме комуницира перцепција: „Овакав Его је потпуно идентификован, поистовећен са предметом перцепције, одражавајући га при том и својом формом“.³⁷⁸ Гусларева перцепција садржине о којој пева прелама се кроз његову унутрашњу призму, а из њега излази усмерена системом особина личности (наравно, и контекстуалним и конситуационим околностима) и обликована одређеним симболским средствима – језичким, музичким, али и средствима невербалне комуникације, као уметнички приказ прошлости у садашњости. Степен идентификације са реалитетом песме зависи од способности гуслара да свесно или интуитивно „искалкулише“ односе поетског садржаја песме, затим особина сопствене личности, посебно музичких способности, и ситуационих фактора. Опредељење за тематику чија је атмосфера блиска сензибилитету, темпераменту и музичком профилу гуслара представља реалан основ за висок музички квалитет песме коју изводи. Реферирајући на Јунгово виђење човековог несвесног микрокосмоса, као пандана макрокосмосу пресликаном у њему, и веровање у постојање енергетских преноса у психичком свету, који могу да буду разлог и основа за ванвременско, ванпросторно и некаузално комуницирање, савремена трансперсонална психологија и други

³⁷⁵ Ј. Цвијић, *Балканско полуострво*, Београд 1987, 343.

³⁷⁶ С. Захаријева, *Свирачџт във фолклорната култура*, 190.

³⁷⁷ Из једног од неформалних разговора у коме је Р. Лојовић, љубитељ и зналац гусларске традиције, описивао певање гуслара Б. Перовића.

³⁷⁸ Z. Džokić, нав. дело, 68.

правци изведени из Јунгове аналитичке психологије без резерве говоре о овом феномену као делу свакодневног човековог живота.³⁷⁹ Искусствене методе које упућују на могућност човека да дође у контакт са „сопственим несвесним“ јесу хипноза и транс. У оваквим ситуацијама долази до сужавања свести због усмеравања и кондензовања психичке енергије на одређене представе и / или чулне надражаје, до „парцијалне дезинтеграције Ега“, како ово стање називају психоаналитичари. Трансна стања су, као тешко разумљива свакодневној логици, у прошлости повезивана са окултизмом и мистиком, а магијску моћ „комуницирања са духовима“ имао је врач. Превођењем вештине и специфичног дара медијума и исцелитеља у сферу науке развила се психотерапија. Искуства говоре да су услови за остваривање терапеутског односа – прихватање и разумевање осећајних суштина аутентичне личности клијента-пацијента и његове енергетске динамике, а сам терапеут мора да прође кроз транзиторно динамично реструктурирање сопствене личности и да „отварајући границе свог Ега (...) дозволи да се оствари релација ’два Ега у једној граници’“, позиција која би се могла назвати „двоструким идентитетом“.³⁸⁰ Гуслар током свог перформанса усмерава пажњу и психичку енергију на личности и догађаје о којима пева, и улази у стање које јесте нека врста трансa. Карактеристични су утисци Миодрага Лалевића:

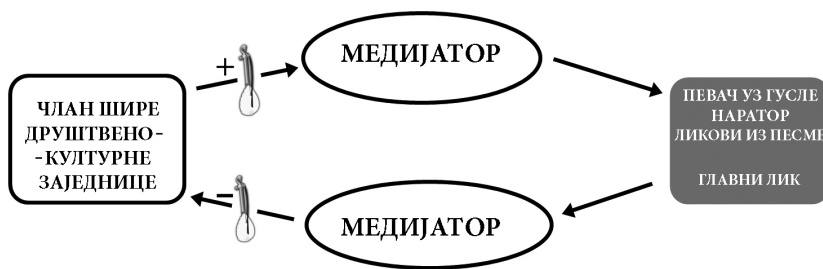
„Сам гуслар као да пада у занос и није редак случај да потпуно склопи очи и то траје неколико тренутака. Гуслар то ради (...) у оним деловима који су садржајно најважнији, где и он сам дубоко доживљава оно што пева и чиме нас очарава (...). Гуслар и иначе нерадо и ретко гледа у слушаоце. Његов је поглед упрт у даљину, преко слушалаца, у неку тачку или неодређено блуди у даљини, или је упрт у личну унутрашњу бит сопствене уобразиље, коју постижу да сами схвате само кад зажмуре. Жмурење је понирање у своју личност, у унутрашњу страну песме, у стварно преживљавање догађаја. Тако се спонтано потврђује мишљење песниково да се преко погледа ум смути а језик заплете, те је најбоље и ту везу прекинути, ослободити своју интуицију материјалних стега и подати се потпуно само јединственом душевном заносу који за овај час значи стварност.“³⁸¹

³⁷⁹ Према: Z. Džokić, нав. дело, 79.

³⁸⁰ Исто, 102, 103.

³⁸¹ М. С. Лалевић, нав. дело, 252; такође: В. Дворниковић, „Психогенеза епског десетерца“, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1936, III, 2, 167–168.

Гусларев идентитет постаје вишеструк, мења се пратећи композицију песме (шематски приказано на слици 6). Прва метаморфоза одвија се у садашњем времену и пропраћена је обраћањем публици и / или инструменту – гулама, када се обичан човек, њихов сродник или сусед, претвара у гуслара: *Гусле моје, сад ми погудите, / ја дружино мало поћутите!*;³⁸² *Гусле моје, једино уздање, / помоз'те ми да пјесму запевам*;³⁸³ *Гусле моје, што сте заплакале*.³⁸⁴ У тој, новој улози гуслар се прво обраћа Богу, као да тражи благослов за улогу медијатора: *Боже мили, чуда великога!* Контакт са Богом, као симболом вечног, преко безвремене зоне обезбеђује превођење у време реалитета песме – у прошлост. Промене идентитета и сфера којима припадају подржавају се свим расположивим средствима (о поетским и музичким „пребацивачима“ видети више у поглављу о поруци). Завршни оквирни стихови доносе ново превођење – враћање у садашњост и почетни идентитет. Гуслар се „разрешава дужности“, престају његова овлашћења и моћи. Кључни елемент идентитета, „маска“ гуслара, јесте сам инструмент.



Слика 6.

Гуслар – свирач који (и) пева

Важност инструмента за идентитет извођача епских песама потврђује се његовим именовањем: у српској традицији он је гуслач, гуслар, али је такав принцип констатован и у другим епским традицијама.³⁸⁵ Иако је на одређени начин парадоксална, ова терминолошка веза је изузетно важна индикација у погледу изворне функције гуслара, па и читаве епске праксе.

³⁸² Љ. Миљковић, *Мачва*, пр. 441.

³⁸³ Р. Меденица, „Гуслар Петар Перуновић“, *Наша народна епика и њени творци*, 382.

³⁸⁴ М. Златановић, *Епске песме и гуслари у врањском крају*, *Врањски гласник*, Врање 1975, XI, 521.

³⁸⁵ Терминолошке везе ове врсте постоје и у епским традицијама других народа; уп. С. И. Грица, нав. дело, 54.

Ерголошке карактеристике и досадашња сазнања о распрострањености и историјату гусала сугеришу да се ради о веома архаичном инструменту, сада раритету на светском нивоу, заступљеном у традицијама народа који живе на веома великим удаљеностима и које културна историја не доводи у директну везу.³⁸⁶ Присуство кордофоних, посебно гудачких инструмената као пратње епског певања једна је од универзалних карактеристика жанра на општем, светском нивоу.³⁸⁷ Посматрано из перспективе функције инструмента – гусала, доминантна је њихова примена као „епског инструмента“ и, у складу са тим, (епска) семантика звука који се на њима производи, иако се у савременој пракси уз гусле (групно) певају лирски дистиси различитог садржаја: од љубавних, преко шaljивих, до ласцивних, па и вулгарних.³⁸⁸ Игор Мацијеvски улогу тембра сматра водећом у карактерисању релевантних својстава музичког инструмента.³⁸⁹ На тезу Курта Сакса о инструменту као екстензији људског тела³⁹⁰ могу се конструктивно надовезати тумачења Маријуса Шнајдера, по коме унисоно представља „симбол идентичности или узајамног разумевања“,³⁹¹ и С. Захаријеvе, која у оваквом сазвучју препознаје „колективни звук“, „глас мноштва субјеката“. ³⁹² У том смислу, звук гусала се може интерпретирати као (звучна) представа неког физички одсутног, са киме се певач налази у складном односу, или бар таквом односу тежи. Иако се у гусларској пракси однос певане и инструменталне деонице не реализује доследно унисоно, јасно је да он јесте циљ, изузимајући каденцијални сегмент, што уосталом и сами гуслари (вербално) потврђују. Захаријеvа истиче да унисоно није најједноставнији, најелементарнији вид групног певања, већ, напротив, да је „изофона“ мелодија тешка за извођење.³⁹³ У гусларској пракси се ради о тзв. „многотембровом“, вокално-инструментално оствареном унисону, па његова реализација зависи од односа вокалне и инструменталне технике гуслара, као

³⁸⁶ Више у: Д. Лајић-Михајловић, „Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената“, у: И. Перковић-Радак, Д. Стојановић-Новичић, Д. Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, Београд 2006, 123–134.

³⁸⁷ С. Н. Кондратьева, према: И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Эпические универсалии“, 73; А. Б. Кунанбаева, „Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования“, 94; С. Захариева, *Свирачът във фолклорната култура*, 203.

³⁸⁸ Историјска дубина ове појаве није проучена. Примери овакве праксе регистровани су у: Д. О. Големовић, *Narodna muzika Podrinja*, Сарајево 1987, 71; Д. Лајић-Михајловић, *Свадбени обичаји и песме Црногораца у Бачкој*, Подгорица 2004, 34; Д. О. Големовић, *Пјевање уз гусле*, 118–120; М. Перић, нав. дело, 7; Ј. Лаловић, нав. дело, 2.

³⁸⁹ Према: С. Захариева, *Свирачът във фолклорната култура*, 76.

³⁹⁰ Исто, 65.

³⁹¹ Према: исто, 88.

³⁹² Исто.

³⁹³ Исто, 232.

и од способности координације ове две врсте активности у паралелном току. Посебно је индикативно да у српској епској традицији апсолутно доминирају једностране гусле, иако је познато да су коришћене и двоструне. Историјски извори сугеришу да се ареали ових инструмената нису значајно преклапали, а подручје за које се везују двоструне гусле мање је од оног на коме су коришћене једностране.³⁹⁴ Могуће је да је на нестајање гусала са две струне утицало и ширење миграционих таласа динарског становништва за чију су традицију типичне гусле са једном струном. Управо таква конструкција најелементарнија је материјализација инструменталног заступања „другог гласа“.

У трагању за оним чији су гусле звучни репрезент треба имати у виду да су у античкој традицији жичани инструменти били карактеристични за „благороднике“,³⁹⁵ оне који су у друштвеној хијерархији били најближи божанствима. Према извођачкој техници типичној за гудачке инструменте, постоји сличност са предметима који се користе у ритуалима неких примитивних народа, чијим се ритмичним трљањем (при чему се и пева!) упија, преузима магична снага фетиша, а самом фетишу додељује набој.³⁹⁶ У овом контексту појашњење добија и употреба чибука уместо гусала у Босни, иако тај предмет не производи никакав звук.³⁹⁷ Јунг је као виши ступањ на истој линији симбола видео тотем, паладијум, племенско божанство, и доводио их је у везу са идејом организације људског друштва уопште.³⁹⁸ За аустралијске урођенике појам „хирунга“ означава истовремено ритуални предмет, тело индивидуалног претка од кога потиче животна снага и, уопштено, мистично својство неких предмета.³⁹⁹ Аутентично тумачење да „хирунга“ може бити сваки предмет који се наслеђује из генерације у генерацију и да је надарена магијском снагом док је прављена, али да је примала снагу и од сваке индивидуе којој је припадала, појачано напоменом да се фетиши пуне новом снагом док се држе крај неког другог, јаког фетиша,⁴⁰⁰ снажно асоцира на однос према гуслама, које у српским кућама често стоје окачене на зиду поред иконе домаћег свеца-заштитника, као и фотографисање са њима као делом *задруге* (на слици 7. је део задруге Микала Мартаћа,

³⁹⁴ Д. Лајић-Михајловић, „Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената“, 126.

³⁹⁵ Према: С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 202–203.

³⁹⁶ К. Г. Јунг, *Динамика несвесног*, Нови Сад 1996, 124, 142.

³⁹⁷ Д. О. Големовић, „Од гусала до дебеле жице“, у: Д. О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића. Научни скуп, зборник радова*, Бања Лука 2002, 5.

³⁹⁸ К. Г. Јунг, нав. дело, 124.

³⁹⁹ Исто, 141–142.

⁴⁰⁰ Исто, 142.

село Плавково, Подбуковик, срез Дежевски, 1937). Забележено је да су у Васојевићима, у Црној Гори, гусле нерадо износили из куће, чак и да се само пренесу из куће у кућу, а ношење у кафану је за старије било недопустиво и критиковано је изразом: „Носи гусле ка’ слијепац!“⁴⁰¹



Слика 7.

Висок степен индикативности поседује орнаментика на самом инструменту. По правилу, декоративно се обликује врх врата. Код старијих инструмената то су зооморфне фигуре, пре свега главе јарца (слика 8) или коња (слика 9).⁴⁰² Иако се често може чути, па и прочитати, да се ради о глави козе, судећи по величини и облику рогова, који су обично потенцирани, вероватније је да се ради о мужјаку. По овој животињи, према етимологији, добила је назив трагедија, дословно значећи „песма јарца“, а односила се на ритуалну песму која је прати-

⁴⁰¹ М. С. Лалевић, „За песмом по Васојевићима“, 254. Мурко је приликом својих истраживања у Црној Гори запазио да пастири не носе гусле са собом када иду на планину, оне се остављају у кући; М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 341.

⁴⁰² Мурко наводи да су се некада обликовале на овом делу гусала и главе јелена, срндаћа, зеца, али за овој навод не постоје потврде ни у другим писаним изворима, нити у материјалној форми; исто, 331.

ла жртвовање јарца Дионису.⁴⁰³ У основи овог обреда, као и у повезивању јарца са Афродитом, стоји поимање ове животиње као симбола страствене и плодне природе.⁴⁰⁴ У индијској митологији јарац је симбол ватре постанка и жртвене ватре из које се рађа нови и свети живот, а у афричкој има поларизована значења: ноћни аспект симбол је расплодне моћи, а дневни – фетиш који на себе преузима све опасности и погубне утицаје.⁴⁰⁵ У словенској продуктивној магији јарац је симбол и стимулатор плодности, али му се приписују и демонска својства.⁴⁰⁶ И у српским народним веровањима коза и јарац такође имају двоструко значење – представљају и хтонског демона, али и демона плодности.⁴⁰⁷



Слика 8.

⁴⁰³ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb 1983, 217–219.

⁴⁰⁴ Исто, 217.

⁴⁰⁵ Исто, 218, 219.

⁴⁰⁶ О. В. Белова, „Коза, јарац“, у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић (ред.), *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, Београд 2001, 272–273.

⁴⁰⁷ Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд 1970, 156.



Слика 9.

Друга животиња која се приказује на врху врата гусала – коњ – једна је од најмитологизованијих животиња. Двојна природа коња-медијатора разлог је његовог присуства у обредима прелаза код словенских народа, попут ритуалног узјавивања коња при обреду пострижења (првог шишања) кнежевских синова у руској традицији.⁴⁰⁸ Најчешће је он оличење везе са светом натприродног, оностраног.⁴⁰⁹ Сматра се да му је, као јахаћој животињи, судбина повезана са човеком, и то у специфичној дијалектици нагонског и духовног: дању коњ галопира наслепо, а човек га усмерава, док се ноћу улоге замењују – коњ је видовит, па је водич јахача који не види, и притом само он може проћи некажњено кроз врата тајне недоступне људском разуму.⁴¹⁰ У предањима и књижевности народа средње, степске Азије постоји слика хтонског коња, чије тајанствене

⁴⁰⁸ В. Ј. Петрухин, „Коњ, кобила“, у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, нав. дело, 280–283.

⁴⁰⁹ Исто; Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, нав. дело, 170; J. Chevalier, A. Gheerbrant, нав. дело, 270.

⁴¹⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant, нав. дело, 271.

моћи замењују човекове када се његове гасе, на прагу смрти.⁴¹¹ Коњ је животиња која на много начина учествује у шаманским обредима, а готово сав прибор за изазивање шаманског трансa у вези је с коњем, па се и „путовање на други свет“ одвија јашући на штапу са ручком у облику коњске главе.⁴¹² У обредима народа који су живели на различитим крајевим света и у различитим временима, човек се „преображава“ у коња да би га „зајашио“ дух, како би постао опчињен и просветљен.⁴¹³ Са балканских простора је најдиректнија асоцијација рељефни приказ „трачког коњаника“ или „хероса на коњу“ на великом броју камених плоча из римског периода, пронађених на просторима где су некада живели Трачани и Дачани.⁴¹⁴ Осим фигуре коњаника, често су у композицију укључени дрво са змијом, пас и лав, а индикативно је и то да су овакви рељефи присутни на надгробним споменицима, па се и сâм покојник приказује као трачки коњаник.⁴¹⁵ За успостављање везе између овог извора и гусала, односно, праксе свирања на њима, с обзиром на то да се њихова матица лоцира у део Балкана који је припадао Илирима, важна је хипотеза да је преузимање грчке представе за врховно трачко божанство било олакшано сличношћу веровања да су коњ, пас и змија облици у којима се јављају мртви, дакле – њихова хтонска природа.⁴¹⁶ На гуслама су у традиционалној варијанти, осим коњске главе, и струне од коњске длаке, а верује се да се длаке из коњског репа претварају у змије.⁴¹⁷ Осим тога, положај инструмента у односу на тело гуслара при свирању асоцира на блискост, на загрљај, па и на јахање. И у самим епским песмама, поред оружја, коњ се третира као део идентитета, јунаков алтер его. Код новијих инструмената се на врху гусала често појављују птице (соко раширених крила, што се може повезати са симболисањем доброг вида, као и код коња – добри дух алтајског шамана који га прати на путовањима у будућност, има „очи као у коња, којима види до тридесетога дана путовања“⁴¹⁸), али и представе историјских личности, најчешће Његоша и Карађорђа, што се такође може схватити као симболисање (поштованих, заслужних) предака (слике 10 и 11).

⁴¹¹ Исто.

⁴¹² Исто, 272.

⁴¹³ Исто.

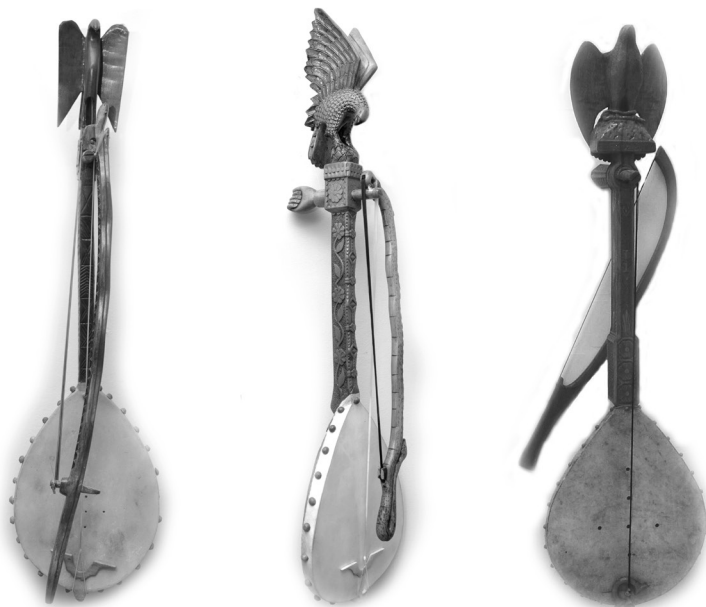
⁴¹⁴ М. С. Филиповић, *Трачки коњаник*, Београд 1986, 24.

⁴¹⁵ Исто, 25.

⁴¹⁶ Исто, 25–26.

⁴¹⁷ В. Ј. Петрухин, „Коњ, кобила“, у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, нав. дело, 280–283.

⁴¹⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, нав. дело, 272.



Слика 10.



Слика 11.

Врло често се симболски-декоративно обликује и гудало, и то, готово по правилу, у облику увијене змије (слика 12). Ова животиња се тумачи као опозит човеку – крајњем продукту еволуције, као искон, извориште свега, најдубљи слој живота, стари бог који је на почетку свих космогенеза.⁴¹⁹



Слика 12.

Индикативно је да је и змија асоцијација на Диониса, а у вези са опседнутошћу, колективним узбуђењима и трансом тумачи се као „змија терапеутика“, позитивна компонента двоструког змијског симболизма.⁴²⁰ Сматра се да дух-терапеут мора узети у руку кадуцеј – Хермесов штап са две змије омотане у супротним смеровима, да би се научио служити њиме на добробит друштва.⁴²¹ У бројним легендама на ширем словенском подручју змија се појављује као носилац хтонске симболике, подземног мрака, насупрот сунцу као извору светлости.⁴²² У народном предању Срба карактеристична је улога *змије-кућарице* у којој је дух умрлог претка.⁴²³ Она штити кућу и чељад која у њој живе, што је разлог табуи-

⁴¹⁹ Исто, 796–800.

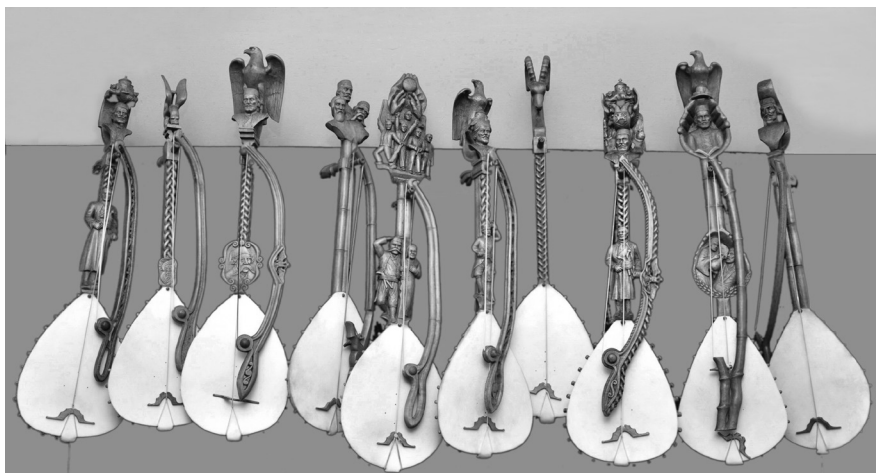
⁴²⁰ Исто, 301.

⁴²¹ Исто 238, 801.

⁴²² А. В. Гура, *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва 1997, 282–283.

⁴²³ Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, нав. дело, 145.

сања убијања змија око куће, а њено појављивање пред неким од укућа-на тумачи се као најава скорашње смрти неког из породице, при чему су аналогна веровања регистрована и код других словенских народа.⁴²⁴ Све чешће се праве примерци гусала са сложеним композицијама зооморфних и антропоморфних симбола, који – осим употребне вредности као музички инструменти – имају и знатну тржишну вредност као резбарије, занатски радови (слика 9). Ритуално средство све чешће постаје аутономни уметнички израз градитеља гусала.



Слика 13.

Са техничко-акустичког гледишта, кордофони инструменти дају могућност истовременог, али и независног певања и свирања. Ипак, у случају певања уз гусле, традиција, како је поменуто, налаже њихово усклађивање, постављајући унисоно као сазвучни идеал, што је надаље утицало на изграђивање свести гуслара и градитеља инструмената о техничко-акустичким релацијама. На усклађивање величине гусала са контекстом перформанса у физичком смислу – величином простора, односно бројношћу аудиторијума, указује просечно растућа величина инструмената. Осим тога, продорност звука обезбеђује се избором вишег регистра, што се технички реализује затезањем струне на инструменту, чиме се повишава тон слободне струне као интонациона референца певању. Присутну свест гуслара о утицају ових параметара на тембр потврђују коментари да одређени инструменти нису прави избор за конкретне гусларе – њихове власнике, а управо због неусклађености величине инструмента и природног регистра певача, без обзира на

⁴²⁴ А. В. Гура, нав. дело, 307–312.

могућност кориговања интонације прештивавањем. Унифицирање звучног израза гусларске традиције делимично је последица професионализације домена израде ових инструмената, преласка из праксе гуслара који су сами израђивали инструмент према својим потребама и афинитетима на праксу мајстора који су се у овом послу специјализовали, али и стандардизовали акустичко-техничке одлике инструмената, свводећи гуслара на корисника производа.

Гусле представљају неизоставни материјални елемент идентитета гуслара, али је веома важан и социокултурни аспект тог идентитета, потврђивање које се остварује присуством других људи – публике.

Публика

Публика као реципијент епских песама уз гусле

На основу поимања музике као социјалне реалности, форме људског живота, а не само као слике или имитације те реалности, потенцира се потреба њеног проучавања као дела комплексне мреже веза услова стварања и рецепције, као „догађаја“ насталог на основу социјалних и социјално-економских структура.⁴²⁵ Несумњиво је да је музика вид социјалне активности која реферира на понашање других људи, па је то место сусрета музикологије са социолошком теоријом интеракције.⁴²⁶ Присуство групе људи на другом, рецепцијском полу представља једну од основних одредница епске праксе, када се о њој говори из аспекта комуницирања. Друштвена група са функцијом примаоца најчешће се назива публиком, без обзира на специфичности конкретних форми комуницирања, на природу медија преко којих се одвија комуникацијски процес и на садржај порука.⁴²⁷ У комуникологији се, пак, конкретније одређује да је публика релативно трајно или *ad hoc* организована друштвена група, са измерљивим бројем припадника и (колико-толико) препознатљивом унутрашњом структуром, макар у овлашној подели социјалних улога, која „има за дубљу претпоставку заједничку склоност већег броја људи, истоветност њихових укуса и доживљавања“.⁴²⁸ У одређеним случајевима публика се, у зависности од креативног центра и садржаја групног комуницирања, може преобразити у потпуно аструктурне облике груписања људи – у

⁴²⁵ Ch. Kaden, „Music and Sociology: Perspectives, Horizons“, у: D. Greer (yp.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, 273–274.

⁴²⁶ Исто, 274.

⁴²⁷ Z. Tomić, нав. дело, 129.

⁴²⁸ T. Djordjević, према: M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 81.

масу, чак и гомилу, али је и у тим случајевима она бројчано и персонал-но одредива, за разлику од масовне публике, која је деперсонализована, распршена на великом простору и бројчано неодредива.⁴²⁹ Публика је као друштвени феномен институционализована још у античко доба, када је заузимала аудиторијум, место са којег се представа могла добро видети и чути, што је практично значило да се радило о релативно малобројној групи. Аудиторијум је био у сталној интеракцији са стварним, живим извођачима, и суштински је представљао колективитет који је делио „заједнички *background* и заједнички доживљај“.⁴³⁰ Усавршавање технологије водило је, временом, ка облицима масовног комуницирања. Бројне теорије о овом облику комуницирања могу се, према Денису Маквејлу, разврстати у четири најутицајније парадигме – четири теоријска модела, који се односе на најзначајније аспекте масовног комуницирања: трансмисиони модел, са потенцирањем информативне функције, тј. стимуланс – одговор функционисање, ритуални или експресивни модел, којим се постиже ефекат социјалне интеграције, модел расподеле публицитета, тј. оријентације емитера на придобијање јавне пажње, и рецепцијски модел, са акцентовањем различитих могућности декодирања поруке.⁴³¹ За проучавање епске праксе као форме комуницирања од посебног је значаја ритуални модел, због става да перформанс емитера садржи когнитивне, али и емоционалне садржаје свести, а да прималац – тј. публика – конзумира и дели искуство пошљаоца, и тиме учествује у одређеном ритуалу, игри, стварању културног добра. Ритуално масовно комуницирање ослања се на исте или сличне вредности, дељење и стварање заједничке културе. Важна карактеристика ритуалног модела је да ови облици комуницирања нису усмерени само на ширење порука у простору (комуницирање), већ и на њихово очување у времену (трансмисију).⁴³² Трансмисија се у том смислу одређује као динамика колективног памћења и очување друштва у темпорално-историјској вертикали.⁴³³

Бројни су извори који истичу да је публика једна од епских универзалија, њен неопходни чинилац⁴³⁴ и кључни резонатор,⁴³⁵ као и да је управо аудиторијум – подстицај емпатичности као једне од основних од-

⁴²⁹ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 81.

⁴³⁰ Z. Tomić, нав. дело, 130.

⁴³¹ Према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 84–89; Z. Tomić, нав. дело, 132.

⁴³² М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 86.

⁴³³ Исто.

⁴³⁴ В. В. Дубравин, „Истоки народног музикалног епоса“, у: В. Черкасов (ур.), *Народная песня. Проблемы изучения*, Ленинград 1983, 95.

⁴³⁵ П. Слипчевић, *Музика гусала*, *Музика*, Београд 1929, II, 1, 9.

лика епског стила.⁴³⁶ Сведочанство у овом правцу је и искуство М. Мурка, који је резимирао да су контакти са епским певачима на терену били лакши и ефикаснији када би се у истом тренутку окупило више њих, који су тада функционисали као „референтно тело“, а публика састављена од народа и интелигенције чинила је „околину на коју су певачи били научени“.⁴³⁷ Слична су искуства и савремених теренских истраживача гусларске праксе.⁴³⁸ С друге стране, публика је подређени субјекат у комуницирању путем епске песме, она има пасивнију позицију и лимитиран утицај на ток и садржај комуницирања. Може се претпоставити да је то један од разлога што је пажња истраживача српске епике била више усмерена на гуслара и песму, па о доживљају, реакцијама на певање и ефекту код публике има мало запажања, а директних коментара слушаца из ранијих епоха готово да и нема.

Промене профила „епске публике“ од позног патријархалног друштва до 21. века

Разматрајући наративну форму као преовлађујућу када је у питању традиционално знање, Ф. Лиотар је истакао да је такву праксу одликовао читав систем функција – од критеријума компетенције до вредновања перформанса.⁴³⁹ У традицијски уређеним друштвима, „наративна места“, како их он назива, распоређена су тако да је право заузимања пошилаоца условљено, односно обезбеђено претходним искуством у улози примаоца и заслугом због које је и сам већ описан у некој наративи, „стављен у позицију дијегетског предмета других наративних згода“.⁴⁴⁰ На тај начин се целина језичког чина, који одговара одређеном знању, остварује учешћем не само говорника него и онога коме се обраћа и онога о коме се говори. Знање које произлази из таквог поретка је „компактно“ и указује на то да се наративама практично преноси и група употребних правила која сачињавају друштвену везу. Традиција причања, као што је поменуто, неизоставно укључује умеће слушања као део процеса.⁴⁴¹ Према

⁴³⁶ J. Niemi, „Individual songs in native western Siberia – just an ordinary folklore genre? (The song genre system of the nenetses as an example)“, у: Г. Б. Сыченко (ур.), *Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика*, Новосибирск 2004, 41.

⁴³⁷ M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 23.

⁴³⁸ Осим свог личног, могу да поменем и искуство др Смиљане Ђорђевић Белић, које ми је изнела као реакцију на текст дисертације.

⁴³⁹ Ž. F. Liotar, нав. дело, 36, 37.

⁴⁴⁰ Исто, 39.

⁴⁴¹ Исто.

изворима који се односе на српску епску традицију у време племенског друштва, може се претпоставити да се радило о комуницирању у малим групама, које се приближавало интерперсоналном комуницирању. Ипак, за разлику од интерперсоналног комуницирања, у епској пракси није могућа потпуно реципрочна размена улога пошилаоца и примаоца – нису сви из публике могли заузети место гуслара. Лорд је људе који су и сами били певачи и преносиоци традиције издвајао као посебну класу публике и називао их „критичком публиком“.⁴⁴² У анализи језика и стила украјинског епског певања, Грица је модус мишљења средине (*modus loci*) издвојила као једну од четири основне претпоставке, чијим уважавањем се обезбеђује кључни корак даље од позитивизма, на коме се пак застаје у случају примене само структурног метода.⁴⁴³ Она сматра да су модус мишљења и вредносни оријентири одређеног етноса условљени: а) нивоом социјално-економског развоја конкретног етноса и типом његове културе; б) карактером уметничких традиција и склоностима ка одређеним типовима, жанровима стваралаштва и музицирања; в) поделом етноса на етнографске групе, његовим контактима са другим народима, претпостављајући интеграцију иноетничких елемената; г) степеном узајамних утицаја фолклорног и литерарног процеса (у смислу усменог и писаног стваралаштва).⁴⁴⁴ Тријада стваралац – извођач – слушаца, типична за уметничко комуницирање, на почетним ступњевима развоја могла је бити обједињена у једном лицу, што одговара поменутој Лиотаровој вишеструкој компетенцији учесника у традицијским процесима комуницирања. Поступно се диференцирала делатност ствараоца и извођача, али и слушаоца, који је у почетку био активни(ји) учесник чина. У процесу диференцијације функција образовале су се „општа“ и „специјална“ епска средина – како их назива Грица.⁴⁴⁵ Представници прве немају никакву припрему, „образовање“, они стварају и изводе песме са печатом стила месне традиције, за узак, првенствено породични круг. Специјална средина формира се у процесу дуге професионализације усменог извођачког искуства, има свој репертоар, одређени аудиторијум, и развија се само када за то постоје одређени историјски услови – пре свега изразита потреба за епским стваралаштвом. У том смислу може се говорити и о разликама између публике које је чинила општу и специјалну епску средину. Општу, „аутентичну“ епску публику чинила је задруга – шира фамилијарна заједница у патријархалној социјалној

⁴⁴² А. В. Lord, нав. дело, 40.

⁴⁴³ С. Грица, нав. дело, 12.

⁴⁴⁴ Исто, 30.

⁴⁴⁵ Исто, 53.

организацији српског народа.⁴⁴⁶ Публика и гуслар су били не само максимално социјално и културно блиски, већ су били и крвни сродници, па су у складу са тим имали и заједничке интересе, устројене на сличним хијерархијским нивоима, из чега је проистицала дубока емпатија. Припадање истој култури подразумевало је коришћење истих „језика“ општења, односно, комуникационих кодова. На нивоу комуницирања музиком то је значило да сви поседују „интуицију искусног слушаоца“, несвесно знање слушаоца о музичким структурама, за које се сматра да је делимично урођено, а делимично зависи од раног искуства, односно, музичког идиома којем је слушалац био изложен у детињству.⁴⁴⁷ Према когнитивистима, способност препознавања елемената матичног идиома јесте ментална граматика музике, која је надградња универзалне граматике музике и усваја се и без свесног труда, под условом да је слушалац довољно изложен том идиому.⁴⁴⁸ С друге стране, постојали су и елементи који су одређене категорије и појединце искључивали не само као потенцијалне гусларе, већ и као публику. Већ је констатовано да су родни и старосни критеријуми опште гусларске средине били дискриминаторни, па жене и деца нису чак били ни равноправна публика са одраслим мушкарцима. Лорд је писао да су епске песме у време његових теренских истраживања биле главна забава 'одраслих мушких житеља'.⁴⁴⁹ И према Мурковом теренском искуству, епске песме највише слушају одрасли мушкарци, а приликом снимања у Никшићу – окупљену масу чинили су искључиво мушкарци.⁴⁵⁰ Подразумевало се да у гостионице, прве јавне просторе у којима се изводила епика, жене не залазе, а судећи по писаним сведочењима гостију црногорских владара, и на двору су гуслари певали првенствено пред мушкарцима.⁴⁵¹ Без обзира на важну промену родних односа на општем нивоу, и данас је знатнији део посетилаца гусларских приредби мушког пола, а о трагу већег уважавања мушког дела публике сведочи протоколарна организација смештаја гостију у првим редовима (слика 14).

⁴⁴⁶ Ј. Цвијић, нав. дело, 339–341.

⁴⁴⁷ М. Antović, нав. дело, 90.

⁴⁴⁸ Исто, 90, 128.

⁴⁴⁹ А. В. Lord, нав. дело, 39–40.

⁴⁵⁰ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 368. Екстремност се у овом случају може делом објаснити и неуобичајеношћу догађаја, притом реализованог у јавном простору и у присуству мушкарца-аутсајдера.

⁴⁵¹ Окупљања „сједнике“ у сенаторској дворани Биљарде, где су виђеним људима и званицама, сердарима, кнезовима, перјаницима певали најбољи народни гуслари, па и сами владари, описали су песник Хајнрих Штиглиц, писац Сипријан Робер, војвода Симо Поповић, Љубомир Ненадовић и други; према: С. Вукмановић, нав. дело.



Слика 14.

Процеси промена профила публике и њених афинитета нису захватили све средине истовремено и истим темпом. Мењале су се и квантитативна и квалитативна димензија. Нове прилике у којима су се епске песме уз гусле изводиле, њихов излазак из приватног у јавни простор, посебно декларативни догађаји попут концерата, донели су значајано омасовљавање публике (као што показују слике 14. и 15).



Слика 15.

Оваква промена контекста и публике укључивала је потребу за већим дометом емитоване поруке-песме. Веома је индикативна илустрација коју је Мурко дао у оквиру критичког осврта на концерте „путујућих пјевача“: у Љубљани је славни гуслар Т. Вућић певао у великој дворани „Униона“ пред око 1.200 слушалаца, од којих су гусларев слаби глас мога разумети само прва два-три реда.⁴⁵² Како је Мурко и сам помињао Вућића као „одличног епског пјевача“, оваква негативна квалификација може се схватити само као недостатност у односу на конкретан простор и аудиторијум. Бројност публике тако постаје узрок важних промена, пре свега форсираног певања и свирања у вишем регистру, а временом су у епску праксу уведена и електрична појачала. Данас је озвучење готово неизоставни део гусларских перформанса (уп. слике 5, 16, 21, 22), чак и када се ради о веома акустичним просторима и околностима у којима оно објективно није потребно.



Слика 16.

Промене квалитативне димензије, тј. културне структуре публике водиле су преко већих, несродничких, али гуслару културно блиских група припадника истог народа („пјевача може осјетити само наш човјек“⁴⁵³) до публике коју су чинили (суб)културно различити сународници и / или припадници других народа, односно култура. Релативна

⁴⁵² М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 149, 380.

⁴⁵³ Исто, 382.

статичност, изолованост становништва које је чинило општу епску средину представља разлог опстајања регионалних израза, гусларских музичких дијалеката, сразмерно дуго, приближно до краја 19. века. Већа покретљивост донела је амалгамисање локалних стилова, прво на нивоу сеоске културе, а потом и мешање сеоске и градске културе. Посебно значајни индикатори утицаја социјалноекономског профила публике на певање потичу од самих гуслара, у виду напомена да певају „друкчије за господу, друкчије за сељаке“, са конкретизацијом да „за господу певају достојанственије, а за сељаке брже“. ⁴⁵⁴ Различитост фидбека у зависности од средине, а нарочито код презентовања српских епских песама публици којој је ова традиција била потпуно страна, на јавним наступима гуслара ван матичне културне средине, потврђује да је ово жанр чија је комуникациона вредност директно културно условљена или, као што је Мурко формулисао, да „гусле нису извозни артикал“.

Комуницирање у мањим друштвеним групама даје веће могућности у погледу фидбека: он може бити вербално реаговање, али и невербално, с обзиром на непосредно суочавање емитента и реципијента. Сlike са терена, из крајева у којима је првих деценија 20. века била још добро очувана патријархална култура, сведоче да присутни слушају гуслара врло пажљиво, нарочито ако је добар, а да је експресивност и сугестивност извођења умела да занесе слушаоце „да занеме и заплачу“. ⁴⁵⁵ О усмерености пажње публике на информативну вредност епске песме и потенцирање њене хроничарске димензије говоре подаци да се шапатам, жагором, гласним исправљањем и негодовањем, па и демонстративним напуштањем седељке, реаговало на претеривања или неистину коју би у песми изнео гуслар. ⁴⁵⁶ Иако се као примарна димензија у којој се комуницира и као директан стимулус најчешће помиње вербална компонента песме-поруке, несумњиво је да на доживљај публике утиче и њена музичка компонента. У том правцу је илустративно запажање М. Лалевића да је, осим гуслара који настоје да изаберу и / или измене садржај о коме певају према процени афинитета слушалаца, било и оних који „певају што су научили и како мисле да је истина, те својом несавладивом вољом и сугестивном вером у истинитост песме заносе и зачаравају слушаоце“, ⁴⁵⁷ недвосмислено сведочећи о значају упечатљивог „омузикаливања“ за доживљај поетског текста. У разговору о утицајима на формирање његовог музичког идиолекта, гуслар Б. Перовић је закључио да је лако успевао да „усвоји“ практично све што се њему

⁴⁵⁴ Исто, 116, 382.

⁴⁵⁵ М. Лалевић, нав. дело, 251, 257.

⁴⁵⁶ Исто, 251–252; М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 368.

⁴⁵⁷ М. Лалевић, нав. дело, 252.

свиђало у извођењима других гуслара, али да је задржавао пре свега оно што се народу свиђало, на шта је публика позитивно реаговала.⁴⁵⁸

Начини деловања музике на слушаоце и њено значење различито се научно тумаче. Међу истраживачима психологије музике постоји струја која изједначава значење са емоцијама, односно – са претечом емоција, затим струја чији рад је директно усмерен ка музичкој семантици, а нека од новијих истраживања доказују да музика код слушалаца изазива бихевиоралне ефекте, акцију, која може бити директна – физички мерљива (као што је промена срчаног ритма), асоцијативна или експресивна (према опису самог субјекта).⁴⁵⁹ Реакције публике су временом од афективних постале конформистичке: од покрета деснице руке ка балчаку оштрог јатагана, како су на певање песме о Косову реаговали на Цетињу 1876, до аплауза којим су поздрављани наступи гуслара на коцертима већ почетком 20. века у градским срединама,⁴⁶⁰ од директних протеста на (вербални) садржај песме до „делиријума“ публике израженог звиждањем, повицима („Браво!“) и френетичним аплаузима на вокалне „мајсторије“ и егзибиције модерних гуслара.

Промена усмерења и трајања пажње публике повезана је са трајањем извођења, наступа гуслара и читавим концептом комуникационог чина. У условима променљивог састава публике, услед несинхронизованог окупљања и разилажења публике из различито удаљених кућа у планинским сеоским срединама или смене гостију у кафанама, као и због непостојаности пажње аудиторијума у психолошком смислу, гуслар је приморан да се адаптира на конкретну комуникациону ситуацију, да се наметне изражајним средствима или да скрати песму. Управо опадање пажње публике, због чега се не пева сваки пут цела песма, Лорд види као разлог што се у варијантама, чак и у извођењу истог гуслара, највише разликују њихови крајеви.⁴⁶¹ На смањивање трајања пажње публике у апсолутном смислу посебно су утицали концерти и такмичења, који су, зарад смењивања већег броја гуслара, извођење кратких одломака успоставили као стандард. Ова пракса била је у узрочно-последичној вези са померањем фокуса са епске песме на музичке квалитете гуслара.

Посебан вид публике представљају слушаоци снимака епских песама, са носача звука или путем интернета. Овај тип публике формирао се почетком 20. века, а драстично омасовио последњих деценија. При таквом комуницирању изостаје непосредна интеракција, директни међусобни утицаји субјеката. Када се ради о студијским снимцима, на

⁴⁵⁸ Из разговора са Б. Перовићем, вођеног 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

⁴⁵⁹ М. Antović, нав. дело, 156.

⁴⁶⁰ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 384.

⁴⁶¹ А. В. Lord, нав. дело, 44.

слушаоце се преноси и недостатак подстицајног присуства публике у моменту извођења, а чак и када су у питању снимци са јавних наступа, који, дакле, укључују аудитивне реакције публике, није могуће задовољење потребе слушаоца за самопотврђивањем као фактора од утицаја у том комуникационом чину. Такође, изостаје размена енергије и утисака са другим слушаоцима, доживљај друштвености који је део уобичајеног, непосредног комуницирања у групи.

Драстичне и нагле промене у профилу „епске публике“ током 20. века одраз су општих социокултурних промена контекста чији је ова публика део. Ако се има у виду да је епска пракса (била) присутна практично на свим подручјима где су живели Срби, дакле – на великом и у сваком смислу шароликом подручју, јасно је да у оквирима овог рада није могуће сагледати све нивое промена које су, уосталом, већ специјалистички разматране као део друштвене и културне историје тих подручја. У том смислу чини се довољним издвајање података који имају парадигматичну вредност, оних који су посебно илустративни за однос историјских догађаја, друштвених и културних промена, с једне стране, и епске публике, па и укупне традиције певања епских песама уз гусле, с друге стране.

„Епска публика“ као одраз социокултурног контекста

Преовлађујуће је мишљење да је постојбина епског певања уз једностране гусле – динарска област, а његовом матицом се сматра подручје које чине Стара Црна Гора, Брда, Стара Херцеговина и источни део данашње Херцеговине.⁴⁶² Ова планинска, тешко проходна област била је погодна као прибежиште за српски живаљ „што утече испод сабље турске“,⁴⁶³ после распада средњовековних држава. У изолату су се староседелачко племенско уређење и етос досељеника амалгамисали, формирајући регенерисано патријархално племенско друштво, идеолошки снажно усмерено националним идеалима изгубљеног царства. Готово непрестано ратовање, које зато Павле Ровински у вези са Црногорцима третира као „етнолошку категорију“,⁴⁶⁴ што против Турака што међусобно – због економских разлога или крвне освете,

⁴⁶² Меденица је, оријентационо, границу поставио на линију Гацко – Невесиње – Требиње (више у: „Увод“, *Наша народна епика и њени творци*, 5–17); в. такође: Г. Геземан, Прологомена поводом грамофонског снимања босанске народне песме, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1937, IV, 2, 223.

⁴⁶³ Стих из *Горског вијенца* П. П. Његоша.

⁴⁶⁴ П. А. Ровински, *Црна Гора у прошлости и садашњости*, 2, Цетиње 1994, 6.

погодовало је опстанку племенског уређења све до 19. века. О томе да су племена имала своју социолошку функцију и карактеролошку структуру и дуже сведочи податак да је црногорска војска чак и у Балканском рату 1912. била организована на племенској основи.⁴⁶⁵ У складу са тим, задуго није било битнијих промена ни у домену привреде и социјалне структуре: сточарство је било главно занимање становништва и на крају 19. века,⁴⁶⁶ а илустративно је сведочење Вука Караџића да „ни града, ни вароши, у цијелој земљи нема нигђе“.⁴⁶⁷ Сурови услови живота формирали су специфичан тип људи. Према Меденици, одликовала их је интелигенција, пожртвованост, морални квалитети, жив дух, маштовитост, а највиши идеал било је *чојство* – јуначка хуманост.⁴⁶⁸ Споро је текла и еволуција културе, те је динарско подручје постало ризница веома архаичних фолклорних форми. Усмено преношење било је тесно повезано с чврстим канонима традиције, што је обезбеђивало дуго опстајање уз минималне промене. У памћење су се урезивала сазнања о прецима и до двадесетак генерација уназад.⁴⁶⁹ Прва значајнија модернизација овог друштва отпочела је средином 70-их година 19. века, тачније – после Берлинског конгреса, и – као прелазак из аграрног у индустријско друштво – трајала до Другог светског рата.⁴⁷⁰ Тек тада се оснивају прве школе, а обавезна бесплатна основна настава установљава се 1907.⁴⁷¹ Процењује се да је почетком 20. века у Црној Гори било свега 15% градског становништва, сасвим условно узимајући појам *град*.⁴⁷² Основни критеријум у формирању друштвене хијерархије била је етика, а не економски статус, за шта се као потврда често наводи да је и најсиромашнији свакоме могао одговорити: „Ја нијесам ни мањи од тебе, ни од горега рода!“⁴⁷³ Епска песма директно је одражавала овакву друштвену климу. За њу је била и заинтересована и компетентна читава заједница, па у том смислу између „епске публике“ и опште социјалне средине није постојала суштинска

⁴⁶⁵ Р. Меденица, „Увод“, *Наша народна епика и њени творци*, 11.

⁴⁶⁶ С. Вујовић, „Црногорско село у транзицији“, у: П. Влаховић (ур.), *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа*, Подгорица 2004, 93.

⁴⁶⁷ В. С. Караџић, „Црна Гора и Црногорци. Прилог познавању европске Турске и српског народа“, *Етнографски списи. О Црној Гори*, Београд 1985, 271.

⁴⁶⁸ Р. Меденица, „Увод“, *Наша народна епика и њени творци*, 8.

⁴⁶⁹ П. Влаховић, „Село у Црној Гори“, у: П. Влаховић (ур.), *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа*, Подгорица 2004, 17.

⁴⁷⁰ С. Вујовић, нав. дело, 92.

⁴⁷¹ Ј. Јовановић, *Историја Црне Горе*, Подгорица – Цетиње 1995², 310–311, 383; Р. Љушић, *Историја српске државности*, II: *Србија и Црна Гора – нововековне српске државе*, Нови Сад 2001, 276.

⁴⁷² С. Вујовић, нав. дело, 94.

⁴⁷³ В. Караџић, према: Р. Меденица, „Увод“, *Наша народна епика и њени творци*, 9.

разлика. Функција епике била је директно утилитарна – примарно је служила очувању колективитета. Уједињење племена у државну заједницу и нестанак сталне претње у виду турске власти умањили су снагу ратничког духа, а унапређењем економије и образовања створени су предуслови за исказивање виших потреба и промовисање нових вредности. Асинхроност промена контекста и функције може се довести у везу са репертоарским специфичностима и жанровским доминантама на нивоу односа центра и периферија епске зоне, корелације ратничко-патријархалног и баладичног модела епике. Осим тога, драстичније раслојавање друштва донело је развој (другачијих) естетских потреба имућнијих слојева.⁴⁷⁴ Процес културних промена у погледу епике водио је ка израженијем разликовању неписмене, односно необразоване и образоване публике, што је био кључни диференцијални критеријум публике у сеоским и градским срединама. Новоствореној публици „транзиционог“ профила, посебно оној у градовима, одговарале су уметничке форме које су садржале довољно јасну везу са до тада важећим вредностима, али и иновације које су их приближавале естетици „новог доба“. Идеја прогреса, промена с нагласком на унапређењу, сматра се једном од одлика „модернистичког начина мишљења“, али је пресудни критеријум процене вредности сваке иновације њена „рутинизација“ – прихватање од стране колектива.⁴⁷⁵ Може се претпоставити да је, у складу са поступним развојем друштва као свеукупне публике епске традиције, и еволуција овог сегмента културе текла лагано. Познато је да је у фолклорним традицијама утицај аудиторijума на ствараоце снажан, да има функцију „оштре цензуре“, како су то формулисали Богатирјев и Јакобсон, и указује на све необично, неочекивано и изразито индивидуално, због чега је чак и код надарених људи унутрашња склоност ка новаторству значајно мања него у „отвореним друштвима“.⁴⁷⁶ Конкретније „отварање“ патријархалног друштва донело је утицаје, пре свега, суседних, развијенијих области.

Још од времена великих миграција, које су из динарске матице у различите јужнословенске крајеве раселиле ове горштаке, трасирани су путеви који су практично континуирано били комуникације између демографски и економски угрожених планинских крајева и нижих,

⁴⁷⁴ Иво Супичић из перспективе социологије музике говори о подели на друштва неестетских и естетских потреба (уп. I. Supićić, *Elementi sociologije muzike*, JAZU, Zagreb 1964, 25), мада је можда реалније говорити о друштвима и културама са различитим нивоима испољавања и начинима задовољавања естетских потреба.

⁴⁷⁵ E. Shils, *Tradition*, London – Boston 1981, 2–3, 230.

⁴⁷⁶ А. И. Зайцев, „Система жанров в литературе и фольклоре“, у: Б. Н. Путилов, А. Н. Анфертьев (ур.), *Фольклор и народная культура – In memoriam*, 291.

плоднијих и укупно напреднијих предела, а нарочито градских средина у њима. Тако, поређења ради, у време када су у Црној Гори тек осниване прве основне школе, у Србији их је већ било преко 500, а до времена установљења обавезе основног образовања у Црној Гори, у Србији је било око 1.500 школа овог нивоа.⁴⁷⁷ И када се узме о убзир однос бројности популација, закључак је да се недвосмислено ради о показатељу просечно бољих услова за образовање. У прилог овоме иду и подаци да је, на пример, од 1816, када су једини српски лист оног времена – *Новине сербске*, из Беча, где је излазио, у Србију слали у свега шест примерака, читалачка публика порасла до потребе да је 1912. у Србији штампано 199 листова и часописа, а популарне књиге су имале тираже калкулисане са по 30 до 40 хиљада претплатника.⁴⁷⁸ У Београду је још 1886. основана Српска краљевска академија (сада Српска академија наука и уметности), као висока научна и просветна установа, 1899. основана је Српска музичка школа, 1903. изведена је прва српска опера у београдском Народном позоришту,⁴⁷⁹ а 1909, на четрдесетогодишњицу Народног позоришта, отворена је и прва Глумачка школа. Радио је, као медиј који укључује и звук, био од великог значаја, а Радио Београд је почео емитовање програма још 1929. године.⁴⁸⁰ Иако су и у Србији постојале велике разлике између села и града, несумњиво је да је ова средина генерално била културно напреднија и подстицајна, и на индивидуалном нивоу – за све који су носили изразитије креативне способности, и на институционалном нивоу – традиционалне прилике су замењиване новим формама презентовања. Илустративно је да је у Београду још 1903, на идеју Стевана Ст. Мокрањца поводом педесетогодишњице Београдског певачког друштва, организована Утакмица певачких друштава, што ће две деценије касније добити пандан и у „гусларском свету“, организацијом првог такмичења гуслара.

Историјске околности су допринеле томе да епика, која је била блиска српском народу као део његовог „музичког матерњег језика“, добије нови импулс, па су добри гуслари из очуваних традиционалних епских средина били поштовани и у градским срединама, у којима је култура била „европеизирана“. Анексија БиХ, описана као „национални потрес који је пробудио и оне који су мртвим сном спавали, ставио на ноге

⁴⁷⁷ Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1967, 436–437.

⁴⁷⁸ Исто.

⁴⁷⁹ Више о музичком животу Београда у овом периоду у: К. Томашевић, *На раскрићу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад 2009, 81–137.

⁴⁸⁰ www.radiobeograd.rs/index.php?option=com_content; приступљено 23. 06. 2014.

целокупну српску омладину“⁴⁸¹, и динамика збивања која су претходила великим ратовима биле су генератор националне енергије и основни мотив уметничког стваралаштва.⁴⁸¹ Богдан Поповић је писао да је једино шире обележје нашег сликарства и уметности те епохе уопште био обичај позајмице предмета за уметничку обраду из националне историјске прошлости, те да су јуначке народне песме, историја, гуслар и гусле били основно надахнуће „патриотске уметности“.⁴⁸² Тако се формирала и нова епска публика, за коју епика има функцију симбола етничког и националног идентитета, али и више од тога – симбола слободе као општечовечанске вредности. У атмосфери предратне Европе оживеле су свесловенске идеје, а посебно су активни били Чеси, при чему је у интересовању за духовно приближавање и упознавање словенских народа симболизам српске епике био идеалан спој националног и општег. По том основу је у Народном позоришту у Прагу приказана драма Ива Војновића *Смрт мајке Југовића*,⁴⁸³ а српски гуслари су дочекивани са великом пажњом и почастима.⁴⁸⁴ За нову епску публику, функција жанра се реализује првенствено преко њене тематике – поетског садржаја и симболике гусала, док традиционални музички израз као такав нема значај; насупрот томе, он им је анахрон и треба га прилагодити музичком слуху образованом у темперованом систему и естетици у којој доминира идеал различитости. Пажња ове публике је лимитирана и изискује стално нове подстицаје: од кратких представљања различитих индивидуалних стилова до асиметричне, „прокомпоноване“ форме (о чему ће више речи бити у делу о музичким одликама епских песама, у четвртом поглављу). Осим тога, нове комуникационе ситуације у којима се срећу гуслари и публика доносе и промену односа у смислу који подразумева професионализација: уз поштовање гуслара, појављују се елементи тржишног опхођења, па афинитети и очекивања публике прерастају од „важног, али не јединог“ у основни репер за гуслара. С друге стране, сама публика често гуслара третира као ангажованог, плаћеног уметника. Мења се и систем односа унутар публике. Социјалном хијерархијом се у традиционалном сеоском друштву обезбеђивао утицај старијих, искуснијих чланова заједнице, и тако се осигуравао континуитет критеријума. Савремена гусларска публика је хетерогена, чини је група индивидуа тек лабаво повезаних различитим врстама интересовања за

⁴⁸¹ Ј. Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе: књижевни и уметнички*, Сремски Карловци – Нови Сад 2008, 188.

⁴⁸² Б. Поповић, Прва југословенска уметничка изложба, *Српски књижевни гласник*, Београд 1904, XIII, 7, 535.

⁴⁸³ Ј. Милојковић-Ђурић, нав. дело, 171–174.

⁴⁸⁴ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 149–155.

епику и искустава са овим жанром. Ипак, свако је спреман да изнесе свој став и процену, често веома убедљиво, готово као неприкосновену, а ефекат мењања судова под утицајем других чланова групе (о коме говоре социјални психолози)⁴⁸⁵ овде је минимализован (често нереалним) доживљајем сопствене компетенције.

Епска публика је од аудиторијума, релативно мале и културно хомогене групе, каква је била у традиционалним патријархалним заједницама динарског живља, па чак и у владарским кућама на том подручју до пред крај 19. века, на почетку 21. века постала термин за веома различите појавности: од група које се окупљају у кућама љубитеља епике и које често уједињује порекло, што подразумева утицај истог културног система на њихов профил, преко публике на концертима и такмичењима, која је пре свега бројчано већа, али и социјално хетерогена, до масовне публике која конзумира епске песме посредством медија – носача звука, радија, телевизије и интернета. Профил публике одређује степен и начин изражавања фидбека. Културно, етички, искуствено хомогена група слично доживљава, декодира песму-поруку, а код перформанса „уживо“, осим вербално, може да реагује и широким спектром невербалних начина комуницирања, да гестовима и мимиком (гуслару и осталим особама у групи) јасно назначи своје импресије. Када су на полу примаоца велике групе, фидбек се умањује и по обиму и по значају, да би се у масовном комуницирању свео на сасвим посредну реакцију публике – ишчитава се из количине продатих носача звука, гледаности телевизијских програма у којима учествују гуслари и сличних показатеља, који су, пак, крајње условни у околностима маркетиншког манипулисања и тржишта пиратских носача звука. Формације су „инкорпоративне“, концентично су се шириле, па су љубитељи који гусле слушају у „нејавним“ приликама,⁴⁸⁶ као чланови мање друштвене групе, обично и посетиоци концерата и такмичарских манифестација, а такође и купци аудио-издања и гледаоци специјалних телевизијских емисија. Начин указивања на ефекат комуницирања који публика упућује гуслару све је посреднији, сведенији, и сходно томе – са све мање утицаја на гуслара и песму: просторно, па и временско дислоцирање публике од гуслара / извођења доводи публику у све пасивнију улогу. О савременом односу гуслара и публике најбоље сведоче управо концерти, као прилике да се оствари сасвим директно комуницирање. Примарно „апеловање“ жанра на мисаону, а не на телесну реакцију преведено је већ с почетка

⁴⁸⁵ М. Шериф, према: N. Rot, *Osnovi socijalne psihologije*, Beograd 2008¹², 35.

⁴⁸⁶ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 89.

„концертног живота епике“ у стандард да се овакви догађаји приређују у салама чији ентеријер подразумева седење публике. Међутим, кључни детаљ представља бина, као дословно и симболично дистанцирање гуслара и публике, а да се ради о тенденцији, стандарду „модерне“ форме комуницирања сведочи постављање бине и у просторима за које она није уобичајена, на пример, у спортским салама у којима се повремено одржавају гусларска такмичења (слика 17).



Слика 17.

Овакво позиционирање субјеката у оквиру комуникационог чина сугерише статично понашање и уздржане реакције, сличније онима на концертима класичне музике, другачије од живе интеракције, какву подразумева, на пример, амбијент на рок концертима.⁴⁸⁷ То је, између осталог, утицало на артифицијелизовање гусларског перформанса, на умањење сугестибилности извођења и, последично, на нестајање емпатијске везе између гуслара и публике. Несумњиво је да су ови аспекти били од великог значаја за рецепцију епике у савременом друштву.

⁴⁸⁷ Уп. R. Finnegan, нав. дело, 304.

КОМУНИКАЦИОНИ ЧИН И КОМУНИКАЦИОНА СИТУАЦИЈА

За већину бројних, па и сразмерно специфичних дефиниција комуницирања заједничко је то да га посматрају као процес, а тај динамички аспект заступљен је кроз сам комуникациони чин (са истим значењем употребљава се и синтаagma „комуникациони акт“). Он се остварује кроз неколико фаза: 1) избор, селекција информација, 2) енкодирање поруке, 3) интеракцијске трансмисије поруке и 4) пријем поруке, који подразумева: а) чулну перцепцију поруке, б) декодирање поруке и в) реаговање на информацију.⁴⁸⁸ У тежњи да се нагласи сложеност овог процеса, он се дефинише и као „свеукупност психосоцијалних збивања која прате и обједињују основне моменте кретања једне поруке од емитера до реципијента, убрајајући ту и ефекте комуницирања“.⁴⁸⁹ Комуникациони чин је основна комуникациона јединица и дефинисан је функцијом, а не формалним статусом, па његово трајање може значајно да варира. У комуницирању путем језика говорни чин је социолингвистичко-комуниколошка, а не граматичка категорија. Тако, он може бити остварен путем исказа који чине чак и само појединачне речи или групе речи са функцијом реченичног еквивалента.⁴⁹⁰ Комуницирање се у најједноставнијој форми реализује једним комуникационим чином, али је чешће да се састоји од више чинова организованих у комуникациони догађај. За сваки комуникациони чин важи хераклитовски принцип: непоновљив је (дословно), иреверзибилан – нема повратка на претходну ситуацију, а његово устројство најдиректније је условљено комуникационом ситуацијом.

У односу на процесуалну природу, динамичност комуникационог чина, комуникациона ситуација представља статички аспект комуницирања, „склоп објективно датих околности као претпоставке на темељу које се конституишу услови неопходни да се сваки комуникациони чин

⁴⁸⁸ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 29.

⁴⁸⁹ Т. Ђорђевић, према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 29.

⁴⁹⁰ Према: М. Radovanović, *Sociolingvistika*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2003, 159–161.

доведе до свог психосоцијалног краја⁴⁹¹. Комуникациони чин је ситуиран у времену и простору: субјекти комуницирања могу бити у директном (временском и просторном) контакту, једни друге могу чути и видети, и тада се говори о тзв. комуницирању „лицем у лице“, али се комуницирање може остварити и када нема непосредне акустичке и / или оптичке везе међу њима. Важни чиниоци комуникационе ситуације су следећи: социјално-културни контекст, ментално-психичке и биолошке особености субјектата комуницирања, симболски систем унутар ког се одвија кодовање и декодовање, као и карактеристике техника комуницирања посредством којих се остварује размена порука.⁴⁹²

Комуникациони чин у гусларској пракси

Комуникациони чин у гусларској пракси представља певање једне епске песме или њеног одломка, а веома често се дешава да се надовезује више таквих чинова у комуникациони догађај, нарочито када су у питању одломци песама. У традицијском друштву, комуникациони чин је разграничаван сигнаlima који су припадали нормативима ове врсте интеракције: најчешће је публика назначавала границе комуникационог догађаја, а сигнале почетка и краја, „рамове“ чинова, постављали су гуслари. Почетни импулс бивао је најчешће предлог некога од ауторитарнијих чланова аудиторијума, позив одређеној особи међу присутнима који знају „језик“ епике да се активира као гуслар. На такву се иницијативу реаговало као на указано поверење, част која се прихватала без много нећкања. Поменуто је да се улога гуслара добија преко самог инструмента: узимање гусала у руке и превлачење гудала преко струне јесте и рутинско-технички гест (провера исправности и штима инструмента), али и звучна верификација „метаморфозе“ и сигнал за почетак комуникационог чина. На крају емитовања поруке све тече обрнутим редом: гуслар оставља инструмент или га предаје другом, будући да се на основу завршне реакције публике, као еквивалента ефикасности тог комуникационог чина, директног или индиректног изјашњавања, сазнаје став публике о томе да ли комуникациони догађај треба да се заврши као „једночинка“, или пак постоји заинтересованост да се надовеже следећи чин – извођењем тог истог или неког другог гуслара. Улогу „режисера“ догађаја у „модерним“ облицима комуницирања гуслара са публиком, на концертима и такмичењима, преузимају „трећа лица“, организатори и водитељи, који унапред одређеним програмом и лимитираним трајањем

⁴⁹¹ Т. Ђорђевић, према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 30.

⁴⁹² М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 30.

наступа пројектују границе комуникационог чина, односно, ток комуникационог догађаја. Као и на свим сличним културним приредбама, утицај публике сведен је на могућност да се у случају веома повољног утиска о неком извођењу „избори“ својом упорном реакцијом (аплаузом и / или повицима) за још један комуникациони чин у коме ће емитент (поново) бити похваљени гуслар. Индиректни облици комуницирања путем масовних медија зависе, пре свега, од њихове врсте: на чин извођења (уживо или емитовање снимка) на радију или телевизији публика готово уопште нема утицаја, а изузетак су емисије са могућим синхроним реаговањем, телефонским укључењима слушалаца, односно гледалаца, који сугеришу даљу структуру догађаја.⁴⁹³ Контакт посредован носачем звука у директној је зависности од слушаоца који манипулише снимком, док гуслар остаје без реално употребљиве повратне информације.

Почетак сваког комуникационог чина је избор, селекција информација. Овај термин у комуникологији и теорији информација представља меру избора у бирању порука које треба пренети; информација се не односи на оно што се каже, на значење, већ више на „оно што би се могло казати“.⁴⁹⁴ Селекција информација за гуслара као емитента подразумевала је примарно опредељење за одређену тему у периоду „гуслара-песника-и-музичара“, односно – одабир конкретне песме или одломка који ће у датој ситуацији извести, када су у питању гуслари који интерпретирају записане текстове. У најопштијем смислу, избор (поетске) тематике зависи од контекста: често је инспирисан актуелним историјским догађајима („хроничарске“ песме), или је усмерен различитим аналогијама између актуелних догађаја и оних који су већ опевани. На варијабилност у перцепцији неког догађаја из „спољашње стварности“ посебно је скренуо пажњу Гербнер у оквиру свог општег модела комуницирања (видети у првом поглављу). Он о перцепцији говори као о сложеном процесу погађања, усаглашавања спољних стимуланса са претходним искуствима, претвореним у мисаоне или појмовне матрице, па је зато кључно усмерена културом.⁴⁹⁵ Избор је високоинформативан и у односу на гуслара. Општи афинитет према одређеним темама открива неке црте психолошког профила, емоционалност и животно искуство гуслара (као што је истакнуто у потпоглављу „Гуслар“). Конкретан избор везан је, такође, за његово тренутно ментално-психичко и физичко-биолошко стање.

⁴⁹³ Једна од оваквих била је веома гледана емисија „Гусларско јутро“, део програма телевизије Дуга плус. Велику гледаност је ова емисија имала, између осталог, и због атрактивног термина емитовања и репризирања – викендом у преподневним сатима.

⁴⁹⁴ Вивер, према: Ј. Јанићијевић, нав. дело, 31.

⁴⁹⁵ Исто, 63–64.

Наиме, на ситуационом нивоу, за селекцију информација од значаја је аутоперцепција – гусларева процена сопствених извођачких могућности и тренутног психолошког стања. Надаље, као важан чинилац учествује и процена очекивања и могућности конкретне публике у погледу перцепције и декодовања поруке. Тако се селекција информација остварује под утицајем садејства психолошких и културних процеса унутар јединке, у овом случају – гуслара, и ситуације – околности у којима се одвија комуникациони чин.⁴⁹⁶

Следећу фазу процеса комуницирања представља кодовање⁴⁹⁷ поруке – изражавање конкретне поруке средствима одређеног комуникационог система, чије је коришћење уређено скупом правила. У случају када је порука – епска песма, активан је синкретизам, саучествовање вербалног, тј. језичког, и музичког комуникационог система. Како свака (здрава) људска јединка поседује потенцијал који се у нормалним психосоцијалним условима реализује усвајањем бар једног језичког система, подразумева се да тај елементарни предуслов за певање српских епских песама задовољавају све јединке које владају српским језиком. Језичке способности се испољавају у два вида: као језичко знање (или језичка компетенција, познавање језичког система, кода) и знање, односно компетенција комуницирања (употреба језичког система).⁴⁹⁸ Дакле, осим самог владања језичким кодом, веома су важни одабир и употреба средстава у конкретним околностима. Епска песма већ по својој вербалној димензији представља тип поруке коју Абрахам Мол назива естетском, за разлику од семантичких или денотативних порука.⁴⁹⁹ Она је поетска творевина, што практично значи да је то уметност речи највишег степена, до кога је уздиже не само њен семантички ниво него и естетска форма. Искуство естетског деловања форме нормирано је у епској традицији врло стриктно, па се захтевност у односу на емитера-ствараоца подиже на ниво потребе познавања сложеног кода епског поетског израза и компетенције комуницирања, владања сложеним „нормама интеракције“ и „нормама интерпретације“.⁵⁰⁰ Гуслар-песник се креће у

⁴⁹⁶ Исто, 64.

⁴⁹⁷ Енглеска реч *encoding* често се на српски преводи као *енкодирате*, а користи се и термини *кодовање*, *укодовање* и сл. Ипак, према мишљењу техничких и језичких стручњака, најправилнији је термин *кодовање* (и *декодовање* – за активност у супротном правцу).

⁴⁹⁸ М. Radovanović, нав. дело, 48.

⁴⁹⁹ Ј. Јанићјевић, нав. дело, 106.

⁵⁰⁰ На важност познавања „норми интеракције“ и „норми интерпретације“ за комуницирање (и његово проучавање) пажњу су посебно скренули социолингвисти, истичући да друштвена структура, друштвени односи и систем вредновања у датој заједници условљавају специфична понашања учесника комуникационог процеса и својства порука; D. Najmz, нав. дело, 110–112; М. Radovanović, нав. дело, 148.

„пољу слободe“,⁵⁰¹ простору између норматива и оригиналности. За „гуслара-музичара“ довољно је да влада језичким кодом, али његово знање „употребе језика“ не мора неизоставно да укључује владање поетским епским кодом (на стваралачком нивоу), с обзиром на то да је он у вербалној димензији само репродукцент.⁵⁰²

Другу категорију способности коју подразумева стварање епске песме као кодовање поруке представљају музичке способности. Како је о њима већ било речи, довољно је подсетити на већинско мишљење да су оне урођене, природне предиспозиције за бављење музиком, али да су не мање важне околности њиховог развоја и обликовања, усвајање одређеног система као „матерњег“ музичког идиома или „језика“.⁵⁰³ Као и код језичке способности, поред владања музичким кодом и вештине његове реализације у вокалном и инструменталном домену, неопходна је компетенција комуницирања музиком, искуство њеног усаглашавања са семантиком и формом вербалне компоненте, публиком и ситуацијом. Досадашња проучавања музичке компоненте епских песама показала су да усвајање традиционалног гусларског музичког кода подразумева упознавање елемената интонационе и метроритмичке димензије, као и њихово комбиновање до нивоа „моделâ“ који, као и саодношење са поетском компонентом, представљају израз индивидуалног доживљаја вербалног садржаја музичким средствима. У том смислу, као доминантно индивидуална експресија, стално изменљив музички садржај – извођење епских песама уз гусле повезује се са импровизацијом.

Као форма креативног испољавања, импровизација се кључно ослања на спонтаност и флексибилност, способност да се модели усвојени кроз претходно искуство креативно преобликују, таленат да се „ухвати тренутак“, да се у само дело – песму укалкулишу ситуациони фактори, али и легитимна слобода реаговања на њих. Тако, свако извођење епске песме представља непоновљиво дело, мада степен сличности извођења песама истог поетског садржаја од стране истог гуслара може варирати, у зависности и од његове тенденције да пева слично или различито у

⁵⁰¹ Термин А. Мола, према: J. Janićijević, нав. дело, 106.

⁵⁰² У социолингвистици се сматра да је *говорни представник* онај човек који поседује језичку способност, као и знање одређеног природног људског језика, компетенцију кода и компетенцију комуникације, што му омогућује да се појављује у улози учесника у комуникацијским и стваралачким процесима на том језику (M. Radovanović, нав. дело, 149–150). Процес стварања поезије изискује знање додатног кода, а за усмено поетско стварање изузетно је важна и компетенција употребе тог кода, с обзиром на иререверзибилну природу овог чина.

⁵⁰³ Иза термина *музички језик* стоји идеја неких теоретичара, попут Крочеа или Свејна, да аналогно великом броју језика у свету који се међусобно разликују, али почивају на истим принципима, постоји и велики број различитих *музичких језика*, доминантних у одређеним културама и географским зонама; M. Antović, нав. дело, 23.

односу на неко од претходних извођења, посебно када има могућност да се подсећа путем снимака. Атипичну ситуацију кодовања представља „плагирање“ својих или туђих извођења, када нема импровизационе црте, својствене традиционалној, усмено преношеној епизи.

Однос музичког и језичког кода биће детаљаније разматран у наредном поглављу рада, а из перспективе комуникационог чина довољно је констатовати да се у процесу кодовања тежи њиховом компромису, балансирању информативности музичке и вербалне компоненте епске песме. Кодовање у језичком систему значајније зависи од комуникационе ситуације, када се ради о реалном креирању поруке, док је кодовање у музичком систему увек директно зависно од ситуације, због апстрактније природе музичког идиома. Одабир и употреба музичких изражајних средстава зависе и од физичког и од ментално-психичког стања гуслара, као свесни или нужни избор. Осим тога, он поруку-песму обликује на начин који на основу свог искуства процењује као „прикладан“. Појам „прикладности“ Дел Хајмз је повезао са креативним аспектом језика, који се, по њему, испољава кроз одговарање на нове ситуације, и то реченицама које су не само нове него и прикладне.⁵⁰⁴ И, као што човек путем неограничене креативне језичке способности овладава усвајањем узорака, односно – модела, општих принципа или образаца за њихово обликовање, устројавање, употребу и функционисање,⁵⁰⁵ тако и гуслар барата одређеним фондом модела, о чему ће више речи бити у наредном поглављу.

Посебан вид редунданце, сувишка средстава у односу на неопходни минимум којим је могуће обликовати поруку,⁵⁰⁶ остварује се другим формама екстралингвистичког (невербалног) комуницирања, пре свега кинезичким и проксемичким симболима. Кинезички симболи су гестови и мимика који настају као резултат покрета појединих делова тела, држања тела и фацијалне експресије („говор тела“, „језик тела“).⁵⁰⁷ Проксемички код се односи на удаљеност људи у интеракцији, начин опхођења према времену и на статусно-протоколарно распоређивање у простору.⁵⁰⁸ Комуницирање кинезичким и проксемичким средствима захтева просторну, временску и визуелну везу међу комуникаторима, што значи да се остварује пре свега у непосредном контакту, интеракцији

⁵⁰⁴ Према: М. Radovanović, нав. дело, 117.

⁵⁰⁵ Исто.

⁵⁰⁶ Исто, 115.

⁵⁰⁷ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 47; М. Radovanović, нав. дело, 105.

⁵⁰⁸ Едвард Хол је, промовишући термин, дефинисао *proxemics* као „студије како човек несвесно структурира микропростор – растојање међу људима током свакодневних трансакција, организација простора у њиховим кућама и зградама и, у крајњој линији, просторно уређење њихових градова“; према: М. О. Watson, Th. D. Graves, „Quantitative Research in Proxemic Behavior“, у: М. Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Middlesex 1976, 34–46; такође в. М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 47.

типа „лицем у лице“, али су ова средства у одређеној мери делотворна и код комуницирања посредованог мас-медијима који укључују визуелну компоненту. Невербално комуницирање се, као и вербално, развија из генетске психофизичке предиспозиције опште за људски род, па је у том смислу универзално. Ипак, семантичка правила која га уређују детерминисана су културно, због чега се јављају и сасвим супротна значења одређених елемената. Од осам категорија проксемичког понашања, према класификацији Едварда Хола, у епској пракси се по важности издвајају тзв. постурал-секс идентификатори (однос пола и положаја, држања, с једне стране, и социјалне хијерархије током комуницирања, с друге стране) и телесна дистанца. Из укупно значајног визуелног кода посебно се издваја фокусирање директно на очи друге особе, што се сматра одразом оштрине, у оквиру „чистога“, јасног фокусирања на главу и лице друге особе, наспрам „перифералног“ вузелног контактирања, током кога је друга особа само „начелно“ у видном пољу.⁵⁰⁹ Под одређеним проксемичким условима дејствују и термални (детекција топлоте тела друге особе) и олфакторни (перцепција друге особе чулом мириса) знакови.⁵¹⁰ Утврђено је да се правац преношења расположења и емоција креће од особе која снажније испољава осећања ка оној пасивнијој, вероватно несвесним опонашањем мимике лица, покрета, тона гласа и других невербалних емоционалних маркера.⁵¹¹ Гуслар својим понашањем, а на основу двоструког комуникационог искуства – као емитер и као реципијент, настоји да подржи, појача утисак који остварује путем песме-поруке. Ово се делимично дешава и на несвесном нивоу, као преношење доживљаја песме, гусларевог „уживљавања“ у улоге које му вербални садржај налаже, када понашање, а нарочито лице, постаје „огледало душе“. Из ранијих епоха нема много визуелних сведочанстава о извођењима епских песама, а малобројни описи ситуација у којима су се одвијала указују на „достојанствено“ држање гуслара, на контакт очима између гуслара и публике, гусларев поглед у даљину.⁵¹² Физичка близина гуслара са аудиторијумом у традицијском друштву сугерише њихово међусобно поверење, блискост, ону врсту статуса гуслара који се може означити као „посебан, али један од њих“,⁵¹³ а слично значење

⁵⁰⁹ Сматра се да је већина идиосинкратичких персоналних сектора индивидуе смештена на лицу, или да се на њему рефлектује. Афекти се примарно одражавају на лицу, а контакт очима је важан за регулацију односа између ега и алтерега; P. Ekman, W. V. Friesen, „Non-Verbal Leakage and Clues to Deception“, у: M. Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Middlesex 1976, 132–148.

⁵¹⁰ M. O. Watson, T. D. Graves, нав. дело, 37.

⁵¹¹ D. Goleman, *Emocionalna inteligencija*, Beograd 1999, 111.

⁵¹² С. Rihtman, „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, 98; P. Меденица, *Наша народна епика и њени творци*, 84, 89, 90.

⁵¹³ Иако су кинетички и проксемички кодови културно условљени, преовлађујуће је, готово на нивоу универзалије, да је мања дистанца показатељ позитивног односа; A. Mehrabian,

има и више контакта очима.⁵¹⁴ Због специфичног положаја који налаже коришћење гусала може се говорити о најчешће правом држању горњег дела тела (на шта се вероватно односи атрибут „достојанствено“), осим код гуслара-просјака, који, према ликовним приказима, погну леђа, и о готово укоченом држању главе, што Дезмонд Морис уопштено тумачи као симбол одлучности.⁵¹⁵ Физиолошки невербални симболи, од којих се у вези са гусларима помињу ширење зеница, црвенило лица, презнојавање, последица су (физиолошких) процеса у организму, који се код већине људи дешавају на неконтролисаном нивоу (овладавање овом врстом експресије представља део глумачке вештине), те имају огромну информативну вредност.⁵¹⁶

Прилике у којима се изводи епика у сфери приватног живота у модерном времену доносе делимичну измену проксемичке организације комуницирања, условљену амбијенталним околностима (величином и организацијом животног простора). Значајније промене подразумева излазак гуслара на позорницу, која као издвојени простор условљава промене и у проксемичкој и у кинетичкој сфери – долази до веће физичке дистанцираности међу субјектима комуницирања, која је често потенцирана светлосним ефектима (слике 18. и 19).



Слика 18.

„Inference of Attitudes from the Posture, Orientation and Distance of a Communicator“, у: M. Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Middlesex 1976, 104.

⁵¹⁴ Истраживања сугеришу да више контаката очима значи наклоност ка адресату – и у формалним и у неформалним ситуацијама; исто, 103–118.

⁵¹⁵ Према: M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 48.

⁵¹⁶ M. Radojković, M. Miletić, нав. дело, 49; више у: R. L. Birdwhistell, „Kinesics“, у: M. Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Middlesex 1976, 93–102.



Слика 19.

Овакве околности утичу на све фазе комуникационог чина, па и на меру и начин учешћа невербалног комуницирања: када публика добије удаљенију позицију у видном пољу гуслара, уводе се нови сигнали, као што је климање главом, па и наклон телом у знак поздрава публици (слика 20), и већ помињани аплауз, као форма фидбека.



Слика 20.

Према неким истраживањима, без контакта очима људи немају осећај потпуне комуникације,⁵¹⁷ што новије облике комуницирања путем епских песама чини сведенијим, инвалидним у односу на традиционалне. Посредно комуницирање гуслара и публике путем аудио-снимака потпуно искључује проксемички и кинетички начин комуницирања, а ситуационе околности пријема поруке постају веома разнолика варијабла.

У оквиру невербалног комуницирања гуслара и публике, специфичну улогу има и одећа. Као човекова „друга кожа“, она представља средство комуницирања на основу кога се могу сазнати подаци о статусу појединца у заједници, па и о многим личним особинама, а у случају гуслара се одећом околини сугерише и, нарочито важан, однос према традицији. Стандардна одећа на гуслару, какву носе и остали мушки чланови заједнице (свакодневно, а према годишњем добу), потврђује припадање заједници и прихватање норми понашања у датом колективу. Савремени гуслари у погледу облачења имају два модела: у приватним приликама следи се традиционални принцип да се по одећи не разликују од аудиторијума, док јавни наступи најчешће подразумевају облачење костимâ – реплика одеће из ранијих времена, што их визуелно чини различитим од публике. То, готово по правилу, нису реплике некадашње одеће свакодневног типа, већ свечане, често екстремно орнаментисане, раскошне стилизације традиционалне одеће (слика 21). На овај начин назначава се свечани, ритуални карактер чина, а индиректно – и разлика између гуслара и друштвеног окружења у социјално-економском смислу: скупа свечана ношња сугерише припадање вишим друштвеним слојевима, статус „звезде“ у односу на (просечне) људе који чине публику. Осим оданости традицији, ношњом се сугерише и „експертност“ за традиционалну културу. Последњих деценија овакав одевни код протежирају удружења гуслара преко правилника такмичења: „ношња“ је не само један од услова за наступ, већ је саставни елемент вредновања гуслара.⁵¹⁸ Интересантно је да се угоститељски објекти у том смислу доживљавају као лиминалне зоне: иако су простор одвијања јавног живота, гуслари наступе у таквим просторима третирају као мање формалне и најчешће облаче одећу савременог дизајна (слика 22).

⁵¹⁷ M. Argyle, J. Dean, „Eye Contact, Distance and Affiliation“, у: M. Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Middlesex 1976, 173.

⁵¹⁸ Ношња је – као „одговарајућа народна ношња“ обавеза дефинисана засебним чланом Пропозиција, а индиректно је укључена у вредносну компоненту именовану као „степен естрадне културе“. Не упуштајући се на овом месту у процену оправданости постављања тог критеријума у исту раван са „начиним и квалитетом“ гуслања, односно певања, напоменућу само да је парадокс и то што међу члановима жирија већ веома дуго нема експерата за традиционалну народну одећу; уп. *Пропозиције о одржавању Фестивала Савеза српских гуслара* из 2011. године; www.savezguclarasrbije.rs/download/dokumentacija/PROPOZICIJE%2012%20IZDANJE%202011.pdf; приступљено 13. 03. 2014; више у: Д. Лајић-Михајловић, Такмичења као облик јавне гусларске праксе.



Слика 21.



Слика 22.

О важности невербалних форми комуницирања, односно – ове врсте комуникационе компетентности, сведоче истраживања према којима је информација која се размеђује између две особе, просечно гледано, одређена 15% самим садржајем, 35% бојом гласа, а 50% понашањем и физичком појавом,⁵¹⁹ док је око 90% емоционалних порука у невербалној форми.⁵²⁰ Чак и ако се процентуални односи прихвате условно, несумњиво је да невербални начини комуницирања представљају значајан део сваког комуникационог процеса, па и оног који се одвија између гуслара и публике.

Епска песма је као порука, чак и када је у питању само њен одломак, релативно велика у јединицама астрономског времена, па и трансмисија такве поруке представља процес сразмерно дугог трајања. Значајну улогу у том смислу има облик комуникационе праксе, односно медиј комуницирања. Полазећи од премисе да људи и садржај чине детерминанте које пресудно обликују комуницирање, у почетној фази развоја комуникологије медији су третирани као „безличне технике посредовања“, техничко-технолошке структуре које су само инструменти, средства или

⁵¹⁹ Ирис, према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 52.

⁵²⁰ D. Goleman, нав. дело, 94.

канални комуницирања.⁵²¹ Развој медија масовног комуницирања допринео је даљој елаборацији виђења медија као људских „продужетака“ у правцу који илуструје тврдња Маршала Маклуана да је и сам медиј порука⁵²² – својствене му особине учествују и у креирању и у рецепцији поруке.⁵²³ Несумњиво је да је велика разлика између комуникационог чина који се одвија у околностима истовременог физичког присуства субјеката на малом простору, уз укљученост свих чула, „лицем у лице“, и комуницирања посредством мас-медија. У том смислу, целокупан процес комуницирања гуслара и публике, а нарочито саму трансмисију поруке-песме, битно одређује облик комуницирања, односно медиј.

У традиционалном певању гуслара за непосредно присутну публику, једини „посредник“ је био ваздух, а синкретична порука се перципирала синергијом чула (слуха, вида, па и мириса). Дословно сваки тренутак трансмисије био је условљен комплексном интеракцијом субјеката. Већ је значајније физичко дистанцирање унело промене и посебно наглашавање аудитивне димензије, а декларативно је потврђено увођењем електричног средства – посредника у емитовање поруке (најједноставније заступљеног линијом пријемник / микрофон–појачало–одашиљач / звучник, в. слику 16). Читав је низ елемената комуникационог чина на који се ова новина одражава – од кодовања поруке до облика фидбека и маргинализовања интеракције између субјеката комуницирања. У таквим околностима гуслари калкулишу са ефектом појачала, са новим начином самоконтроле извођења; они више нису у могућности да запазе суптилне реакције публике, да је „осете“, па реакције присутних постају сразмерно енергичније, али поједностављене. Публика више није у позицији да регулише трајање комуникационог чина, већ само да мотивационо утиче на динамизирање његовог тока. За електрификацију, озвучавање процеса трансмисије може се рећи да доноси „само“ додатни волумен и промену боје звука, у односу на драстичну промену коју уносе мас-медији. Прве грамофонске плоче биле су посебна врста поруке: већ је сам медиј био симбол модерности, ограниченост капацитета донела је симболизацију одабира репертоара, као и опредељење за извођење одломака зарад разноврсности, несавршеност и снимања и репродуковања (у техничком смислу) утицале су на дисторзију звука, што је надаље донелу промену музичког кода. Поврх свега поменутог налази се могућност да се тако „упакована“ порука пласира и сасвим имагинарној, тзв. широкој публици, и то и синхроно – комуницирањем на много већој удаљености (географски),

⁵²¹ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 99.

⁵²² Исто, 100.

⁵²³ Исто.

и дијахроно – трансмисијом кроз време. Даља еволуција медија донела је гусларској пракси нове изазове: аудио-визуелним медијима омогућен је повратак визуелне димензије поруке, подстрек „персонализацији“ епске праксе на полу емитера и „деперсонализацији“ на полу реципијента. Основни тон у овом виду комуницирања даје медијски центар (продукција и издавач носача звука, радио и телевизијске станице), који директно манипулише производњом и презентовањем порука, односно – комуникационих чинова.

Последњи корак у иновирању епске праксе представља трансмисија порука путем глобалне компјутерске мреже, која, између осталог, омогућава да се готово свака информација,⁵²⁴ па и порука обликована као епска песма, учини доступном сваком заинтересованом човеку на планети, под условом да је адекватно технички опремљен. Сви елементи певања епске песме уз гусле, као комуникационог процеса, мултиплицирани су посредством интернета: мноштво је субјеката на оба пола – гуслара и публике, безброј порука – песама или њихових одломака, густа мрежа реакција, интеракција. Напредовање техничке опремљености и едукованости друштва поступно неутралише лимитираност „понуде“ и могућности да реципијенти реализују личне афинитете у погледу гуслара и песме.

Пријем, рецепција поруке је део комуникационог чина који обухвата њену чулну перцепцију – примање, потом декодовање – ишчитавање, и реаговање на њу – њен доживљај. Феномен рецепције је део посебних интересовања естетичара комуникације у оквиру студија уметности, те су продуктивне бројне теорије које се крећу у широком дијапазону – од реалистичких, антиреалистичких и продуктивистичких до есенцијалистичко-онтолошких и релативистичко-конструкционистичких.⁵²⁵ Искуства из овог домена указују на то да је при конкретном сагледавању улоге публике у процесу комуницирања са гусларом потребно узети у обзир читаву мрежу фактора утицаја, укључујући и перспективе које потенцирају релативистичке, тј. конструктивистичке теорије – стављање фокуса на реципијента уместо на дело, на „читање“ уметничког дела као текста, коначно – на разматрање уметности као простора друштвеног консензуса.

Традиционално усмена епска пракса, како је поменуто, одређује епску песму као вербално-музичку поруку, што подразумева да се при њеној рецепцији активира чуло слуха, а директна форма комуницирања,

⁵²⁴ Условност се односи, пре свега, на правни основ пласирања информација на интернету.

⁵²⁵ Информативан преглед теорија рецепције видети у: N. Dedić, *Estetika, komunikacija i teorije gesercije*, *Kultura*, Beograd 2011, 131, 23–39.

секундарно, укључује и друга чула. Истраживања су потврдила да опште законитости перцептивне организације дражи, првобитно установљене у области визуелног опажања, важе и за аудитивно опажање.⁵²⁶ Фактори од значаја, према гешталтистичком становишту, односе се на устројство самог текста, те ће детаљније бити разматрани у делу посвећеном поруци, али су од не мање важности тзв. унутрашњи чиниоци, одлике самог субјекта-реципијента и усмерење које даје његово претходно искуство.

Осим „локалне“ перцептивне организације, у којој се елемент опажа у односу на непосредно окружење, највећим делом одређене једноставним и аутоматским операцијама чулног система, веома је значајна „глобална“ организација перцепције – уочавање макроструктуре, правилности у организацији целине на основу којих се маргинализују евентуалне промене на површинском, „локалном“ нивоу. Запажање сложених константи пресудно је за перцепцију и процену целине, а велики утицај управо на тај ниво имају претходно искуство и на њему засновано очекивање.⁵²⁷ Сматра се да постоји аналогија између језика и музике у том смислу да је способност схватања звука као језика, односно музике – „универзална граматика (језика, односно музике)“, док способност препознавања елемената одређеног (матичног, „матерњег“) језика, односно музичког идиома, представља „менталну граматику“.⁵²⁸ Основни предуслов за овладавање „менталном граматиком“ одређеног музичког идиома јесте (довољно дуг) контакт са одређеним идиомом у раном периоду живота.⁵²⁹ У том контексту уочава се важност памћења.

У оквиру пријема поруке, конкретно – у уочавању структуре, памћење долази до изражаја двојачко, као памћење општег значења и памћење специфичних догађаја и епизода, без обзира на то да ли је у питању памћење вербалног или музичког садржаја.⁵³⁰ Истраживања у области физиолошке психологије указују на постојање три система памћења: непосредно памћење (у трајању од неколико секунди), краткорочно памћење (од неколико часова), и систем памћења који се консолидује споро, али је релативно трајан, дугорочан, при чему су ови системи независни, па свако искуство доводи до истовремене активације сва три.⁵³¹ Установљено је

⁵²⁶ К. Мirković-Radoš, *Психологија музике*, Београд 1996, 105.

⁵²⁷ U. Neisser, *Cognitive Psychology*, Englewood Cliffs – New Jersey, 1967, 195; К. Мirković-Radoš, *Психологија музике*, 106, 107,

⁵²⁸ Термини су преузети из трансформационо-генеративне лингвистичке теорије; М. Antović, нав. дело, 91.

⁵²⁹ Када говори о „интуицији искусног слушаоца“ (у вези са музиком), Антовић помиње и „знање које је добрим делом урођено, а донекле зависно од раног искуства“, мада се касније елаборира само важност довољног излагања идиому; исто, 90.

⁵³⁰ К. Мirković-Radoš, *Психологија музике*, 134.

⁵³¹ Dž. Blandel, *Физиолошка психологија*, Београд 1979, 119.

да се структурирани материјал лакше памти,⁵³² а помоћна „метода“ је сегментација – „фразна структура“, која се артикулише уз помоћ „фразних маркера“, при чему се она може успоставити у конструктивном процесу у свести слушаоца и када не постоји у самом стимулусу.⁵³³ Анестезирањем можданих хемисфера појединачно и другим експериментима из групе неуралне локализације утврђено је да прву спону између језика и музике представља ритам.⁵³⁴ Познато је да су за фразну структуру говора веома важни елементи ритма говора (нагласци, паузе, темпо), при чему је посебно утицајна улога метрике и ритма у поезији, па се поезија лакше памти него проза.⁵³⁵ Ако се има у виду да ритам обезбеђује организациону основу и у музици, нема сумње у примарну важност ритмичке компоненте у перципирању поетско-музичког дела какво је епска песма (однос поетског и музичког ритма, као и однос ритмичке и других структура епске песме биће разматран у наредном поглављу). Осим искуства и памћења, за перципирање је од великог значаја и пажња реципијента, о чему на конкретном ниову сведоче етнографске напомене из описа различитих комуникационих чинова.

Поједини теоретичари инсистирају, пре свега, на разликовању пажње, као интелектуалног интересовања за предмет поруке, и афективног интересовања, које настаје по основу задовољства због самог општења.⁵³⁶ Објашњава се да су ова понашања обрнуто пропорционална, што значи да афективно јединство и практична сарадња претпостављају попуштање пажње усмерене на информативни садржај поруке.

Перципирање епске песме, узимајући у обзир просечна трајања, потенцира важност „дугорочне пажње“, способности концентрације у дужем временском периоду. У односу на њену синкретичну природу, релевантна је и способност истовременог опажања различитих компоненти поруке, њеног вербалног и музичког садржаја. Експерименти су показали да перцептивни систем функционише као филтер: при симултаном пријему две говорне или музичке поруке долази до усмеравања пажње на једну од њих, али, с друге стране, субјекти без проблема истовремено опажају податке који се обрађују различитим когнитивним механи-

⁵³² Према Каи Карми (Кагма), музичка меморија није компонента музичке способности – она се базира на уочавању структуре; К. Mirković-Radoš, *Psihologija muzike*, 78.

⁵³³ U. Neisser, нав. дело, 188, 259.

⁵³⁴ У истраживањима музичке и језичке перцепције, уз психолошке, данас се врше и неуролошки експерименти, током којих се, неинвазивним, али и инвазивним методама настоји утврдити прецизна локализација зона кортекса у којима се врши перцепција одређених психолошки реалних надражаја из спољне средине; M. Antović, нав. дело, 188, 197.

⁵³⁵ U. Neisser, нав. дело, 262, 265.

⁵³⁶ P. Giro, *Semiologija*, Beograd 2001, 19–20.

змима.⁵³⁷ У том смислу закључује се да реципијенти музичку димензију епске песме перципирају паралелно са њеном вербалном компонентом, макар као субординирану.

Једна од способности људске врсте важна за перцепцију јесте и аудитивна локализација – способност да се изврши аудитивна селекција према распореду извора звука у нашем окружењу.⁵³⁸ На основу ове способности могуће је пратити нечији говор чак и у бучном окружењу, када је у питању директна комуникација, док је то знатно теже, на пример, када га слушно издвајамо са снимка начињеног у таквим околностима („феномен коктел-партија“).⁵³⁹

У вези са утицајем очекивања на аудитивну перцепцију, неопходно је као важне психолошке предзнаке поменути афинитете и мотивацију. На физиолошком нивоу, мотивација утиче на енергизацију и усмеравање понашања у складу са одређеним циљем, чиме се обухватају квалитативно различити чиноци сврсисходне делатности.⁵⁴⁰ Мотивација и афинитети делују на аудитивну перцепцију тако што настојимо да чујемо првенствено оно што нас интересује, а то утиче не само на селекцију дражи, већ и на преобликовање чулног утиска. Ово је практично потврђено и из перспективе когнитивне психологије музике, наглашавањем да се музика и приликом опажања активно ствара на основу унутрашњих когнитивних процеса.⁵⁴¹

Као фактори од утицаја на перцепцију, односно регистровање дражи, памћење и преобликовање, потврђене су и способности реципијента, како „флуидне“ – основни аспекти његове интелектуалне способности и музикалности, тако и „кристализоване“ – способности обликоване мотивацијом, образовањем и утицајем средине.⁵⁴² Већ је помињан утицај контекста, а нарочито ситуације на практично сваку од фаза комуникационог чина, па је у овом тренутку довољно само подсетити на то да конкретне околности утичу на перцепцију и у физичко-физиолошкој и у психолошкој равни.

Декодовање је фаза комуникационог чина која је, као што је истакао Стјуарт Прајс, антиципирана већ током кодовања кроз идеју да прималац (треба да) поседује „кључ“ на основу кога ће порука и за њега

⁵³⁷ К. Mirković-Radoš, *Psihologija muzike*, 133.

⁵³⁸ U. Neisser, нав. дело, 178.

⁵³⁹ Исто.

⁵⁴⁰ Dž. Blandel, нав. дело, 58.

⁵⁴¹ Теорија М. Серафинове, према: К. Mirković-Radoš, *Psihologija muzike*, 221.

⁵⁴² О флуидним и кристализованим видовима музичке интелигенција К. Мирковић-Радосх говори по аналогији са видовима интелектуалних способности (*Psihologija muzike*, 42).

имати (приближно) исто значење које је имала за пошилаоца.⁵⁴³ У овој фази највише долази до изражаја разлика између слушања као „акустичке перцепције“ и слушања као свеобухватног пријема посредством „етничкокултурног“ уха.⁵⁴⁴ Дефлер је истицао да изоморфизам (сагласност између значења послате и примљене поруке) примарно зависи од онога што „кодер“ и „декодер“ доносе са собом у комуникациону ситуацију као своја „поља искуства“: да би комуницирање било успешно, две стране морају бити усаглашене бар у извесној мери, а може се комуницирати само у вези са оним што им је заједничко – неопходно је преклапање „поља искуства“.⁵⁴⁵ У складу са тим закључује се да примарну важност има култура у којој су њихова искуства акумулирана. Конкретно, за степен разумевања и начин доживљавања епске песме као поруке, од пресудне важности је познавање културе њеног интерпретатора – гуслара. Сигнал, односно знак, јавља се само у зони подударања искустава, па је значење тешко докучиво ако се искуства тек додирују, као, на пример, у односу стручњака и лаика, или у неким облицима интеркултурне комуникације.⁵⁴⁶ Познати су и случајеви погрешног, „аберантног“ декодовања,⁵⁴⁷ нарочито када су у питању уметничка дела, где се проблем тумачења може јавити и у синхронијској, а посебно у дијахронијској равни. Као што постоји варијабилност у перцепцији неког догађаја, односно теме песме од стране гуслара, тако се могу разликовати и перцепције песме од стране публике, па се закључује да значење није недвосмислено садржано у самој песми, већ напротив – свака порука, у том смислу и епска песма, потенцијално садржи многа значења, а оно које добија у конкретном комуникационом чину представља резултат интеракције и „погађања“ између гуслара и публике.⁵⁴⁸ Према истраживањима културне лингвистике, значења су пре условљена догађајима но што су фиксирана кроз конвенционалне речи или граматичке структуре.⁵⁴⁹ То је разлог што епска песма нема исто значење за публику којој ју је гуслар наменио и за било коју другу која може доћи у позицију слушаоца, било да се ради о временском или просторном, географском „разилажењу“.

Специфичност људи као субјеката у комуникационим процесима,

⁵⁴³ Прајс комуницирање дефинише као индивидуалну производњу неког симболичког садржаја у складу са неким кодом, који антиципира пријем тог садржаја код других субјеката у складу са истим кодом; према: Z. Tomić, нав. дело, 27.

⁵⁴⁴ M. P. Baumann, Preface: Hearing and Listening in Cultural Context, *The World of Music*, Bamberg 1997, 39, 2: 3–8.

⁵⁴⁵ J. Janićijević, нав. дело, 53, 58.

⁵⁴⁶ Исто, 59.

⁵⁴⁷ Израз који користи У. Еко; према: исто, 150.

⁵⁴⁸ О односу потенцијалних и „реализованих“ значења порука видети у: исто, 63, 65.

⁵⁴⁹ Исто, 143.

између осталог, јесте у способности да активно учествују у комуницирању тако што похрањују информације, што је Денс представљао помешним моделом спирале која се шири, истичући стално кретање напред, са ослањањем на претходно искуство.⁵⁵⁰ Из аспекта декодовања важно је да – у систему какво је људско памћење – перцепција истих знакова из репертоара пошљаоца поступно утиче на промену репертоара примаоца: значења које пошљалац најчешће предлаже примаоцу поступно се прихватају, што у пракси представља процес учења, али и процес стицања културе, како је резимирао Мол.⁵⁵¹ Можда би било прецизније третирати овај процес као еволуцију (одређене) културе у коју се „уграђују“ селектовани иновативни елементи и односи: идиолект гуслара може временом да утиче на промену референтног кода публике, као што је то описано у претходном поглављу (в. део о иновативном утицају гуслара П. Перуновића). Истовремено, пошљалац према фидбеку константно ревидира своје комуникационо искуство, а систем знакова – према њиховој прагматичној вредности.

Варијабилност перципирања поруке постоји не само на општем, историјском и регионалном, већ и на индивидуалном нивоу, што је посебно наглашавао Дефлер.⁵⁵² Ово је посебно важно у погледу декодовања епске песме као вербално-музичке поруке, с обзиром на актуелност „антропоцентричне теорије традиционалне музике“ – приступа који нагласак помера са саме музичке појаве на људски ум који ту музику перципира.⁵⁵³ Суштински су слични разлози због којих семиотичари више воле термин „читалац“ него „прималац“, без обзира на то о ком се медију ради, сматрајући читање вишим степеном активности, која је притом друштвено и културно условљена.⁵⁵⁴ Лотман је „читање“ видео као неизбежно стваралачки акт, само у обрнутом правцу од кодовања.⁵⁵⁵ Читалац у текст уноси своју личност, своје културно памћење, кодове и асоцијације, који никад нису идентични с ауторовим.⁵⁵⁶ Чак и када гуслар и публика припадају истом „културном кругу“, када гуслар пева пред публиком на свом матичном подручју, постоји читав спектар начи-

⁵⁵⁰ Исто, 74.

⁵⁵¹ А. Мол, према: исто, 104.

⁵⁵² Дефлерова „теорија индивидуалних разлика“ односи се, пре свега, на масовне комуникације и подразумева „личне варијабле“, различито перципирање извесних стимулативних атрибута које садрже поруке услед личних карактеристика чланова публике; према: исто, 80.

⁵⁵³ И неки од теоретичара тоналне музике сматрају да је циљ теорије музике да понуди формални опис интуиција слушаоца који има искуства у датом музичком идиому, не само да сумира правилности на основу класичног аналитичког приступа музици; М. Antović, нав. дело, 90.

⁵⁵⁴ Ј. Јанићијевић, нав. дело, 191.

⁵⁵⁵ Ј. М. Лотман, *Семисфера*, 120.

⁵⁵⁶ Исто, 123.

на декодовања његове поруке, онолико широк колико је присутних особа-слушалаца. На индивидуалне различитости у декодовању може утицати и стање организма, о чему је писао Шрам, појашњавајући да знак започиње извесне процесе у нервном систему и мишићима, специфичне код сваког човека у сваком тренутку.⁵⁵⁷ Дакле, и језик и музика – као основни знаковни системи који чине епску песму – декодују се и на основу когнитивног нивоа појединца, али и у складу са физиолошко-физичким стањем организма.⁵⁵⁸

Читав процес декодовања епске песме практично се прати ретро-активно, преко различитих облика реаговања рецепијената: вербални опис процеса декодовања од стране рецепијента најчешће је од мале помоћи, нарочито када је у питању декодовање музичких порука, између осталог, због „неосвешћеног“ знања слушаоца о музичким структурама. Тако се слушање у тишини и са великом пажњом, или са „десницом“ у стању приправном да се маши оружја, индиректно ишчитавају као препознавање кода пошилаоца и остваривање функције комуницирања традицијског типа, док је потврда „препознавања“ гуслара и публике у новије доба – аплауз. О изостанку „препознавања“ сведоче у најопштијем смислу квалификација „лош гуслар“ и својеврсна апатија публике, незаинтересованост током одређеног извођења.⁵⁵⁹

У оквиру реаговања на поруку, у процесу комуницирања епском песмом, а с обзиром на то да се ради о процесу у коме је стандардна формација на полу рецепијента – публика, потребно је нагласити важност структуре групе, пре свега у смислу њеног хијерархијског устројства. Принципи формирања групних норми и прилагођавање нарочито су уочљиви код публике у традицијском друштву, али су присутни и код савремене публике. Наиме, према резултатима експеримената из домена социјалне психологије о утицају социјалних момената на формирање судова појединаца, утврђено је да се оцена појединца усаглашава са оценом групе, односно – других појединаца у групи, нарочито када се ради о ситуацији која у том смислу није сасвим детерминисана.⁵⁶⁰ Структура групе и односи у групи зависе од учесталости и форме контаката међу

⁵⁵⁷ Као илустрација наводи се пример различитог деловања слике сендвича на гладног и ситог човека; уп. Ј. Јаничијевић, нав. дело, 59.

⁵⁵⁸ Данас су психоакустика, неуропсихологија музике, студије организације музичких информација и томе слично, као дисциплине и поддисциплине психологије музике које се на различите начине баве корелацијама физичких својстава саме звучне дражи и чулне реакције коју изазива, довеле до знатно јаснијег сагледавања ове проблематике, па и ефеката по процес комуницирања; уп. М. Antović, нав. дело, 38–39.

⁵⁵⁹ Поменуте форме реаговања публике могу бити последице истовременог деловања и других параметара на пријем поруке, али је неподударање кодова емитента (гуслара) и рецепијената (публике) свакако један од најважнијих параметара.

⁵⁶⁰ Експерименти М. Шерифа, према: N. Rot, *Osnovi socijalne psihologije*, 35.

члановима, њихових односа као личности, посебно од њихових ставова по питањима важним за групу у целини.⁵⁶¹ У претходном поглављу је „епска публика“ разматрана као група чија се структура мењала и квантитативно и квалитативно, а сходно томе мењала се и структура групних норми и начин на који су се оне формирале. Иако је сасвим вероватно да су, по природи ствари, и раније на функционисање публике као групе већи утицај имале ауторитарне, екстровертне личности, лидерске способности и персуазивна успешност појединаца из публике нарочито долазе до изражаја у модерним комуникационим приликама – на концертима и такмичењима. Упадљивим, па и агресивним реаговањем, појединци (или мање групе) покушавају (и успевају) да утичу на остаток публике, при чему, готово по правилу, у основи оваквих реаговања стоје не само, па чак и не првенствено, утисци о конкретном извођењу, него лични односи и различите врсте интереса. Индиректни утицај на реаговање публике, тј. на формирање њеног референтног система, остварује се институционално усмереним или спонтаним дискусијама о процени квалитета у оквиру епске праксе, у којима често јаче дејствује фактор „убедљивости“, па и наметљивости личности, него снага аргументата у реалном дијалогу. Велики цензорски утицај имају институције, удружења гуслара, која својим статутима, организацијом такмичења, а најдиректније – пропозицијама, утичу на формирање групних норми и одабиром учесника концерата протежирају одређене личне стилове као референтне вредности. Сличан је и утицај медија, радија и телевизије, односно њихових уредничких политика. Чињенице да модерну епску публику чине „индивидуалније“ индивидуе од оних у патријархалном друштву и да се пажња публике усмерила на другу врсту информације – на епску песму као естетску поруку, реаговање публике чине веома сложеном проблематиком. Познато је да су естетске евалуације предмет многих (и недовршених) дискусија, а вредновање постигнућа у сфери музике представља тешкоћу,⁵⁶² нарочито када су у питању вокално-инструментална извођења. У том смислу је јасно зашто је вредновање епске песме од стране публике, чија је компетентност релативна, а свакако неуједначена, тешко у потпуности научно елаборирати.

⁵⁶¹ Исто.

⁵⁶² В. Bogunović, *Muzički talenat i uspešnost*, Beograd 2008, 26.

Комуникациона ситуација у гусларској пракси

Ако се прихвати један од основних семиотичких постулата – да свако дејство, тј. акција, па и свака ствар, тј. реалија, представља текст чија се структура и семантика ишчитавају тек кроз процес коришћења, епску песму као поруку неопходно је сагледавати у историјско-културном контексту у коме се одвија комуникациони чин, као и у односу на конкретне услове њеног „употребљавања“ – на „конситуацију“. Контекст се везује за традицију, а у тексту се презентује преко кода који је њиме детерминисан, док се ситуација манифестује кроз конкретан израз одређене личности у одређеном тренутку.

За проучавање епске традиције контекст представља чинилац значајан сразмерно величини њене дијахронијске димензије. Лотман наглашава да „семиосфера“, као целокупан семиотички простор који постоји у датој култури, представља основни предуслов за функционисање субјеката комуницирања и канала који их повезује.⁵⁶³ Сматра се да постоји чврста веза између типа друштва и облика комуникационе праксе који се у њему остварује, а историчари медија тврде да је преко комуницирања могуће тумачење читаве историје људског рода.⁵⁶⁴ Различити аутори су нудили најчешће тријадне поделе, од којих се за ову прилику корисним чини подсећање на Маклуанову периодизацију развоја цивилизације на њену оралну (трибалну, вербалну) етапу, цивилизацију писма и на епоху електронских медија.⁵⁶⁵ У првој фази развоја цивилизације примарну важност је имало чуло слуха, мада су у комуницирању значајно учествовала и остала чула, у другој фази је доминирало чуло вида, док је у трећој поново на делу синергија свих чула, пре свега комбинација аудитивних и тактилних.⁵⁶⁶

Током прве, трибалне етапе, размена информација се остваривала у чулима контролисаном простору, доминирала је усмена форма вербалног комуницирања, па је, управо стога, веома заступљено било и невербално комуницирање – синергија чула.⁵⁶⁷ Кључни комуникатори су у тзв. протодруштвима били најстарији чланови заједнице, као они који су имали највише искуства и знања, па су у различитим формама – преко митова, легенди, песама – највеће вредности тог друштва преносили млађим генерацијама.⁵⁶⁸ Пол Канертон истиче да су та „перформативна казивања“ великих

⁵⁶³ Ј. М. Лотман, *Семиосфера*, 183, 185.

⁵⁶⁴ Према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 13.

⁵⁶⁵ Исто, 15.

⁵⁶⁶ Исто.

⁵⁶⁷ Исто, 16.

⁵⁶⁸ Исто, 16–17.

размера морала бити укалупљена у стандардизовану форму да би потоње генерације могле да их понављају, а ритмови усменог стиха су најпогоднији механизми подсећања, базирани на читавом низу телесних моторних рефлекса које ритам мобилише у раду сећања.⁵⁶⁹ У исти мах, ритам ограничава избор онога што би се могло рећи, утиче на економизацију вербалних средстава.⁵⁷⁰ Традиција је опстајала и обнављала се као колективна меморија, а сходно томе се сматра да је, у погледу друштвеног карактера, на овом цивилизацијском ступњу преовладавао „појединац усмерен традицијом“.⁵⁷¹

Открићем писма, вербална порука се одваја од свог творца и може да се преноси или размењује и без његовог присуства – индиректно. Писменост постаје један од критеријума класификације друштва, при чему неписмени пук са страхопоштовањем доживљава писани текст. У последња два века „цивилизације писма“ дошло је до специфичне „комуниколошке револуције“: писмо је ослободило човека стега традиције, а економски напредак – нужности групне егзистенције. Створили су се услови да јединка читањем самостално преузима искуства, знања, уметничку имагинацију и све остале благодети цивилизације, што је водило ка времену „појединца усмереног изнутра“.⁵⁷²

У трећој фази развоја људске цивилизације доминантна је видео-сфера, а према главној комуникационој технологији зову је и „електронском цивилизацијом“.⁵⁷³ Осим позитивних ефеката електронских медија, пре свега – доступности информација, присутни су и негативни ефекти. Модеран човек долази у посед информација путем медија, смањује се потреба за контактом са људима, глобално друштво разара (суб)заједнице, а унутар оних које још постоје влада много нижи степен осећања колективитета, измењени су друштвени односи, улоге и норме. Лични стилови појединца и стилови група, распростирањем на широком подручју, свде се на „безличности“.⁵⁷⁴ Због утицаја медија се реални живот доживљава као симулакрум: губе се временске и просторне координате, лажни осећај припадања замењује акционо придруживање. Основни друштвени карактер постаје „појединац усмерен споља“.⁵⁷⁵

Потреба да се појам контекста епске традиције сагледа на фону еволуције цивилизације проистекла је из историјске дубине жанра, као и из разноликости форми комуницирања у којима се данас реализује. Познато је да старији комуникациони медији и вештине по правилу нису од-

⁵⁶⁹ Р. Kanerton, *Kako društva pamte*, Beograd 2002, 104.

⁵⁷⁰ Исто, 104.

⁵⁷¹ Рисман (Riesman), према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 17.

⁵⁷² Исто, 19.

⁵⁷³ Маклуан, према: исто, 21.

⁵⁷⁴ Рисман, према: исто, 22.

⁵⁷⁵ Исто, 23.

бацивани, већ су прилагођавани новим околностима. Резултат деловања овог механизма је сложена стратиграфија данашње гусларске праксе, коју чине елементи комуницирања блиског трибалној фази (успеност преношења, нарочито очувана у музичкој равни), трагови „цивилизације писма“, препознатљиви у фиксирању поетске компоненте, а потом њиховом обезличавању, преузимањем идентичног записаног предлошка од мноштва гуслара, да би последње деценије нанеле слој сведочанстава утицаја електронских медија кроз „обезличавање“ регионалних, па чак и индивидуалних стилова и у музичкој димензији. Позитивне трагове форми комуницирања карактеристичних за претходне епохе чине, на пример, импровизовање поетске димензије на микропотезима (пре свега, уводних стихова), у још увек апсолутној доминацији импровизације у односу на принцип „(дословног) копирања“ одређеног музичког стила, као и у фаворизовању директног комуницирања, упркос експанзији посредничких средстава. Могло би се рећи да су у савременој гусларској пракси уочљиви елементи начина комуницирања свих етапа развоја цивилизације, од „протодруштва“ до „глобалног села“. Овако комплексну слику је неопходно имати у виду када се говори о контексту епског комуницирања у најширем смислу, а даљи нивои конкретизације подразумевају укључивање културно-историјске фактографије одређеног подручја, каква је помињана у вези са публиком као делом одређене социјалне и културне средине. Контекст се као фактор комуникационе ситуације испољава преко облика друштвеног организовања, преовлађујућег вредносног система, посебно преко културних стандарда и образаца, облика друштвене свести – традиције, религије, морала, идеологије, политике.⁵⁷⁶ Гусларска традиција је прошла еволуцију у распону који симболише положај њених носилаца од посебног поштовања у заједници до просјачења уз гусле, од важне ритуалне праксе у друштву уређеном традицијом до потпуног маргинализовања услед обезвређивања традицијских постулата у модерном друштву, па и поистовећивања са конзервативним, реакционарним и догматским.

Проучавање комуникационих ситуација у смислу „време и место“, као основних координата ситуирања одређеног комуникационог чина гусларске епске праксе, показало се индикативним у погледу еволуције жанра.⁵⁷⁷ Ако се изузму подаци о времену који се односе на „модерне“

⁵⁷⁶ Исто, 30.

⁵⁷⁷ Хајмз је као једну од компоненти говорних актова издвојио „окружење“, дефинишући га као време и место одигравања говорног акта (чина), при чему је назначио да окружења и сцене (као „психолошко окружење“ или културом одређене прилике) могу бити разматране и као компоненте ситуације. Иако су даља социолингвистичка истраживања нудила прераде Хајмзове шеме и нова термилошка решења, време и место су се задржали као стални чиниоци који имају утицај на комуникациони чин; D. Hajmz, нав. дело, 102; M. Radovanović, нав. дело, 67.

форме комуницирања епиком, које се посебно организују и у том смислу „заказују“ према различитим условима, долази се до запажања да је типично доба дана када су певане епске песме – вече, односно ноћ, а постоје индиције да је у смислу доба године то било зимско полугође (по народном календару).⁵⁷⁸ Ово је било у складу са ритмом живота људи у сточарској култури, који су током лета изгонили стада на пашњаке, а зими се окупљали у матичним насељима, као што је тек вече доносило смирај после дневних послова и могућност да се заједница посвети овој активности. За зимско полугође су у српској народној традиционалној култури управо типичне обредне радње којима се обезбеђивање здравља и плодности настојало остварити сарадњом са прецима, који су добијали атрибуте божанстава.⁵⁷⁹ Није познато да је време певања епских песама уз гусле (у смислу периода дана) било регулисано стриктним правилима, али је индикативно да су се тужбалице, као специфично комплементарни жанр, изводиле искључиво дању.⁵⁸⁰

Локације које се помињу као места одигравања комуницирања између гуслара и аудиторијума могу се подвести под две категорије – приватни и јавни простор. У традицијском друштву то је био приватни животни простор, да би се преко кафана, као јавних простора чија семантика крије и везу са „другим светом“ путем опијености као неке врсте „прелазног стања“,⁵⁸¹ у локациони систем епске праксе увеле концертне и спортске дворане, а потом и масмедијски простор савременог света и интернет.

Развој цивилизације као општег контекста комуницирања људи, па и „епских догађаја“, подразумева и еволуцију културних подручја, односно симболских система којима су представљена. Друштвену условљеност система знакова посебно је истицао Фердинанд де Сосир, који је семиологију и замислио као науку „која би испитивала живот знакова унутар друштвеног живота, као део социјалне, па према томе и опште психологије“.⁵⁸² Овај аспект је неопходно имати у виду у вези са епском песмом, с обзиром на помињању историјску дубину жанра и, сходно томе, степен друштвених промена од утицаја на њој својствене симболске сис-

⁵⁷⁸ У српском народу је општеприхваћена подела године на два полугођа – зимско, које траје од Митровдана (16. октобар / 8. новембар) до Ђурђевдана (23. април / 6. мај), и летње, које траје од Ђурђевдана до Митровдана.

⁵⁷⁹ Н. Љубинковић, *Аграрна година и народни календар, Даница. Српски народни илустровани календар за 1997. годину*, Београд, 1996, 251–252; М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа*, 11.

⁵⁸⁰ На ову опозицију скренуо је пажњу још М. Мурко (*Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 269).

⁵⁸¹ Према: А. В. Lord, *Pevač priča*, 123–124.

⁵⁸² F. de Sosis, *Kurs opšte lingvistike*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1996.

теме. Природа, структура и функција симболског система тесно су везани за медиј као средство комуницирања, или – посматрано из другог угла – медиј подразумева супстанцу (материју) знака и подлогу, преносиоца супстанце.⁵⁸³ На основу тога, а у вези са поменутим фазама у историјату комуницирања, може се извести закључак о хијерархијском односу симболских система. Примарни симболски системи који учествују у конституисању епске песме као поруке су константни: она се у традицијској пракси обликује првенствено као „омузикаљена вербална порука“, као спој вербалне и музичке компоненте. Ситуације комуницирања путем поруке-текста обликованог искључиво поетским средствима, односно – изостављање музике као нивоа комуницирања, није само атак на ефекат комуницирања у квантитетском смислу, укидање дела целине, већ и укидање веома важног чиниоца у семантици поруке. Традиционална епска песма није „епска поезија“.⁵⁸⁴ Поменуто је да је усаглашеност симболских система субјеката предуслов за успешност њиховог комуницирања, а различити облици њихове неподударности доводе до тзв. семантичког шума.⁵⁸⁵ Промене у семантици система узрочно-последично су повезане и са синтаксичким и са прагматичким нивоом.

О семантици музичке компоненте може се говорити у смислу односа са садржајем и формом вербалне компоненте, тј. „програмског“ функционисања музике, и у смислу „апсолутних музичких значења“, и то важећих у одређеном културном контексту или универзално вредних. Пут до њеног спознавања води преко конкретних употребних форми реализованих у комуникационом чину, кроз садејство са другим чиниоцима комуникационе ситуације. Начин коришћења средстава основних симболских система у комуницирању епском песмом зависи директно и од могућности комбиновања других система невербалног комуницирања, што је, дакле, условљено техником комуницирања.

Традиционални начин организовања епске праксе је, дакле, контактано комуницирање, које подразумева саучествовање основних система – поетског и музичког, као и „допунских“, редувантних кодова: темпоралног и локационог (хронотопског), проксемичког, кинетичког, олфакторног, и других кодова који у тим условима имају прагматичну вредност. Специфичности ове технике комуницирања директно се пројектују на стратегију

⁵⁸³ P. Gigo, нав. дело, 20.

⁵⁸⁴ У овом смислу негативан је утицај организатора такмичења гуслара, о чему сведочи и називање манифестације са „Фестивал епске поезије и гусала“, управо контрадикторан ономе што сами прокламују као суштину уметности која се оцењује – музичко извођење фиксираних поетских текстова. О овоме ће више речи бити у завршном поглављу.

⁵⁸⁵ Z. Tomić, нав. дело, 28.

комуникационог чина. Комуникационо искуство је за чин који се одвија на традицијски начин део базичног искуства обе комуницирајуће стране, мада се примарно односи на гуслара. Већ размена порука у условима „техничког комуницирања“ доноси виши степен ризика по успешност комуницирања. Осим помињаних промена начина функционисања самих субјеката, ова техника комуницирања повећава ризик шума у комуникационом каналу – физичког ометања оптималног преношења информација. Иако шум, у смислу могућих амбијенталних звукова, па и аудитивних реакција публике, постоји као фактор угрожавања успешности комуницирања и у директном контакту субјеката, сразмерно је већи када техника комуницирања усмерава или своди могућност перцепције поруке на једно од чула (на пример, код неусклађених нивоа озвучености гласа и гусала, микрофоније, или лошег квалитета снимка и / или репродукције епске песме).

Специфичну врсту утицаја на конституисање комуникационе ситуације имају ментално-психичке и биолошке особености субјеката комуницирања. Премиса о непоновљивости склопа личности, односно – о јединствености сваког човека, уз уважавање утицаја контекста на њен динамизам, води закључку о уникатности сваког комуникационог чина, па чак и између истих субјеката. Узрок дела промена је у самој поруци – песми: свака од њих има специфичан етос, који кроз однос са основним особинама личности гуслара постаје базични предуслов за квалитет комуницирања, за успешност поистовећивања гуслара са улогама које интерпретира и укупну „хронотопску регресију“, која зависи још и од профила, афинитета и општег расположења публике. Чак и у експерименталним условима понављања исте песме или одломка (у смислу поетског садржаја) од стране истог гуслара пред истом публиком (у низу),⁵⁸⁶ свако извођење одвија се у другом „тренутку“ и непосредно му претходећа извођења надграђују и коригују ранија искуства. Већ и сама мотивисаност субјеката за дати облик комуницирања, околности избора песме, те, надаље, остале ситуационе и контекстуалне околности, али и тренутно биолошко и ментално-психичко стање, могу значајно утицати на ток комуникационог чина. Често се од самих гуслара и / или од публике може чути запажање да је неко у датом тренутку „одлично запевао“ или, насупротив томе, да му „није био дан“. Из перспективе епске средине, како је поменуто, за успешност комуницирања одговорним се сматра само гуслар, мада је непобитно да је веома значајна и улога публике – кроз утицај на самог гуслара и као рецепцијски пол који је истовремено и „оцењивачко тело“.

⁵⁸⁶ Традиционална гусларска пракса подразумева да се у комуникационом догађају у коме учествују један гуслар и одређена, иста публика нижу различите песме. Такође, када се гуслари смењују пред истом публиком, најчешће певају различите песме, односно одломке, а могућност да се понови нека песма је изузетак.

Иако се садејством мењања субјеката комуницирања, социјалног и културног контекста, симболског система и технике комуницирања обезбеђује непоновљивост ситуације, односно уникатност сваког комуникационог чина, на основу одређених сличности могуће је говорити и о „типовима ситуација“.⁵⁸⁷ Руски етномузиколози су овакво разврставање комуникационих ситуација спровели у односу на тип звука као својеврстан одраз „типа ситуације“, као начин одређивања семантике звука.⁵⁸⁸ Основни критеријуми који се притом узимају у обзир јесу комуникациона функција и тип адресата. Као доминантне комуникационе функције изведене су следеће: успостављање комуницирања, његово прекидање и „стање комуникативне неодређености“, а у вези са типом адресата разматрају се формација учесника процеса (појединац, група), постојање „антагониста“ (наспрам протагониста), актуелност и „реалност“ (као маскираних заступника, метафоричких или „елиптичних замена“) митолошких бића, сила природе, затим аутокомуницирање и „безадресно“ комуницирање, и томе слично.⁵⁸⁹ Оваква сложена типологија је у крајњој линији усмерена на семиотичку интерпретацију звучних типова у фолклорној традицији.⁵⁹⁰ У том смислу, њена примена на гусларску епску праксу као један жанр, семантички јединствен корпус, подразумева издвајање карактеристичних ситуација као основе за спровођење одређених стратегија комуницирања у оквиру којих звучна компонента добија одређена значења. Из комуниколошке перспективе се понављање ситуација и њима својствених стратегија комуницирања сматра ритуалима.⁵⁹¹

Први тип ситуације представља оно што се на различите начине у досадашњем тексту могло сагледати као „традицијска ситуација“: певање епских песама од стране једнога гуслара или мањег броја њих пред сразмерно малобројним аудиторијумом, културно хомогеним, емоционално (некада чак и сроднички) блиским, првенствено у приватном амбијенту, у природним акустичким условима, са (слободним) током и (неодређеним) трајањем који се усмеравају, пре свега, интеракцијом субјеката комуницирања. Овај тип ситуације био је доминантан у епској пракси патријархалног друштва приближно до краја 19. века, а постоји и данас, и то не само у селима него и као облик приватних дружења љубитеља епике у градским срединама (уп. слике 23. и 24, настале 1912. и 2004).

⁵⁸⁷ Израз „комуникациона стратегија“ пандан је изразу „говорна стратегија“, који се користи у социолингвистици у значењу скупа правила која одређују унутрашње устројавање говорног догађаја према нормама интеракције важећим у тој културној средини; М. Radovanović, нав. дело, 157.

⁵⁸⁸ И. А. Морозов, „Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в Русской традиции“, 65.

⁵⁸⁹ Исто, 67.

⁵⁹⁰ Исто, 65.

⁵⁹¹ Више у: Z. Tomić, нав. дело, 63.



Слика 23.



Слика 24.

Други тип ситуације је организована, планирана „приредба“, чији је програм у целини или доминантно испуњен певањем еписких песама уз гусле. Овакве се ситуације по правилу одвијају у јавном простору, у салама које имају релативно велик капацитет посетилаца, физички издвојен простор за извођаче – сцену, а уобичајено је и коришћење електричних појачала. Интересантно је да се у оваквим ситуацијама сразмерно често посеже за инсценирањем „традицијске ситуације“, као што илуструје слика 25.



Слика 25.

Масовност публике индиректно подразумева полну / родну, старосну, образовну, па и општекултурну хетерогеност, а обједињујући квалитет је афинитет или бар интересовање за ову врсту културне праксе. Комуникациони чин је углавном унапред одређен у погледу избора песме, времена предвиђеног за наступ сваког од гуслара, са дистанцираном и сведеном интеракцијом. По овим принципима обликовани, епски догађаји могу бити ревијалног или такмичарског типа, што битно утиче на психолошко стање субјеката комуницирања, пре свега на гусларе, а одражава се и на структуру самог комуникационог чина. Наиме, у такмичарским ситуацијама се из велике групе коју чини публика издваја подгрупа од неколико чланова који чине жири, па гуслар има „подељену“ мотивацију: да комуницира са „обичном“ публиком, али и да се допадне или наметне жирију (слика 26).



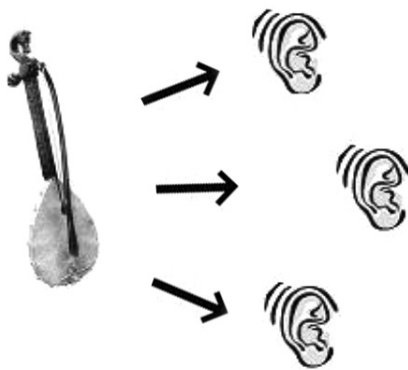
Слика 26.

Претечама данашњих приредби могу се сматрати певања на дворовима и по кафанама, а савремени јавни перформанси реализују се у мноштву варијаната са својственим им атмосферама: као тзв. гусларске вечери (са различитим саставима извођача – чланови одређеног гусларског друштва, „ревије победника“, хуманитарни концерти), солистички концерти гуслара, махом оних који имају полупрофесионалну или професионалну каријеру, такмичења различитих рангова, а и даље су омиљена окупљања љубитеља епике у угоститељским објектима, где се организују наступи гуслара као хибридна форма (комерцијалног) „кафанског концерта“.

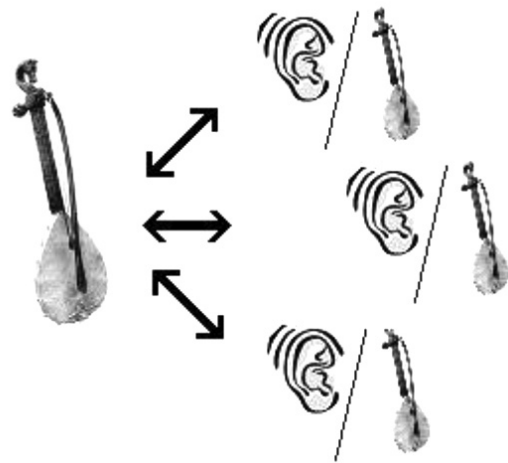
Као специфичан, трећи тип ситуације може се издвојити комуницирање преко снимака епских песама, које данас има велики број поклоника. Гуслари, мање-више самостално (према личним афинитетима, те према увиду у постојећу понуду снимака и процену потенцијалне реакције публике), бирају песму коју ће снимити за шири аудиторијум. Дешава се и да организатори јавних наступа или неко од љубитеља ставе на располагање широком аудиторијуму снимке, чешће у видео-формату, путем интернета. Сваки слушалац је у позицији да из фонда снимака којим располаже самостално бира извођача и извођење, да одређује трајање комуникационог чина, опредељујући се да саслуша снимак у целини или само делимично, али не може да утиче на обликовање саме поруке, а његов емотивни доживљај и евалуациони став могу тек под посебним условима да се уграде у искуство гуслара чије је извођење слушано. Одсуство директне интеракције чини овај тип комуникационе ситуације суштински различитим од претходних. У просторном смислу он није сасвим дефинисан, ни у погледу локације настанка снимка ни према месту његовог слушања / конзумирања: аудио-снимци на носачима звука су махом из студијских, евентуално концертних ситуација, а видео-снимци – са различитих јавних наступа, док се, с друге стране, слушају најчешће у приватном амбијенту, али и у „приватизованом“, доживљајно изолованом јавном простору (у аутомобилу и сл.). Особеност овог типа комуникационе ситуације представља и могућност да се реализује у било које доба дана, што је супротно традицијском везивању епских перформанса за ноћ, па и времену одржавања догађаја концертног профила.

Типови комуникационих ситуација представљају неку врсту матрице у коју се смешта конкретан комуникациони чин. Имајући у виду искуства са одређеним типом ситуације, субјекти комуницирања, у оквирима својих могућности, саображавају своје учешће са конкретним комуникационим процесом.

Комуникациони чинови, као што је речено, могу представљати и заокружен епски догађај, током кога се изведе једна песма или одломак, а могуће је и да се више чинова надовеже у један „сложени“ догађај. Принципи организовања таквих догађаја су да субјекти комуницирања задржавају своје улоге и у наредном чину (исти гуслар пева истом аудиторијуму другу песму, што је шематизовано приказано на слици 27), или долази до промене емитента – гуслара, при чему се у традицијској ситуацији на овој позицији присутни смењују *ad hoc* (сви мушки одрасли слушаоци су и потенцијални гуслари, в. слику 28), док су у модерној варијанти категорије емитената и реципијената јасно раздвојене (гуслари се смењују као извођачи пред публиком, која у већини случајева не поседује извођачке способности, в. слику 29). Комуникациони догађаји првог типа су моноцентрични, док су други и трећи – сукцесивно-полицентрични, са (латентном или израженом) агоналном компонентом.⁵⁹²

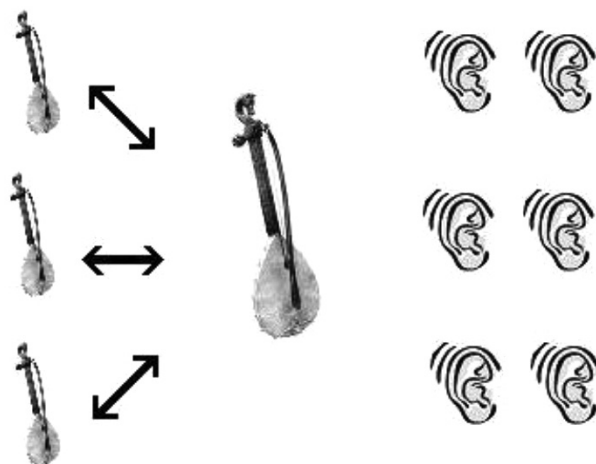


Слика 27.



Слика 28.

⁵⁹² С. Ђорђевић, Између носталгије и ироније: фигура гуслара и извођачка ситуација у усменом наративу, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2008, 37/2: *Књижевност и стварност*, 114.



Слика 29.

Иако се на манифестном нивоу комуницирање у епској пракси одвија између гуслара и публике, може се говорити о још неколико латентних или потенцијалних процеса комуницирања. У различитим контекстима већ је помињано да у комуницирању путем епских песама постоје индикатори о њиховом усмерењу и бестелесном свету, божанствима и духовима предака, као начин да се величањем ови умилостиве и да се издејствује заштита рода. Вероватно је ово био првобитни адресат, а присутни саплеменици нису били (само) слушаоци, већ саучесници у овој ритуалној молитви. Иако савремена епска средина не третира певање уз гусле као молитвени чин, обраћање метафизичком бићу (богу) у некима од песама чини их латентно молбеним комуницирањем, посебно када се ради о интерпретацији религиозних гуслара и / или о идеолошком потенцирању везе религије и традиционалне фолклорне уметности. Конституисање етничке заједнице преусмерило је очекивање протектората на „конкретне духове“, духове јунака, митских или историјских, који су се већ осведочили као заштитници свог народа. Паралелно је расла свест о томе да је за борбу против непријатеља неопходна и „жива сила“, што је значајан део гуслареве енергије усмерило на убеђивање присутног аудиторијума у важност очувања унутрашње кохезије заједнице, односно – постојећег друштвеног поретка, до саможртовања за његову одбрану од евентуалних спољних непријатеља. Овај је однос према публици присутан и на модерним приредбама, али естетска функција комуникационог чина потискује утилитарну, те првенство добија општеће на уметничком нивоу. Метафорички је могуће резимирати да

се фокус комуницирања пренео са „непредвидивих духова (мртвих)“ на „непоуздани дух живих“.

Специфичан део сложеног облика комуницирања, какав представља епска пракса, јесте и интраперсонално комуницирање, односно аутокомуницирање. О одређивању интраперсоналног комуницирања мишљења су различита. Према неким ауторима, овакво комуницирање не може се јасно разликовати од процеса мишљења, а саме са собом могу комуницирати само подвојене особе, што је патолошко стање. У складу са тим, они потпуно негирају постојање интраперсоналног комуницирања.⁵⁹³ Друга струја проблем види у разграничавању дијалошког мишљења и емпиријски манифестног комуницирања, односно – псеудокомуницирања и интраперсоналног комуницирања. Дијалошко мишљење, мишљење као разговор са самим собом, форма је тзв. мишљења представама (супротно од мишљења без представа), замишљање комуницирања.⁵⁹⁴ С обзиром на то да се ради о фиктивним комуникационим чиновима, током којих се са замишљеним комуникационим партнером размењују поруке присутне само на менталном нивоу, овакво комуницирање се сматра псеудокомуницирањем.⁵⁹⁵ Код интраперсоналног комуницирања комуникациони партнер може бити фиктиван, или је један човек истовремено и пошиљалац и реципијент поруке, али је неопходно постојање поруке која се може регистровати чулима (чути, видети итд.).⁵⁹⁶ Епска песма као порука задовољава услов „егзактног“ постојања, али она није експлицитно упућена (и) гуслару. Имплицитно присуство интраперсоналног комуницирања може се схватити само ако се има у виду специфична лиминална позиција гуслара у ритуалу која подразумева двојну природу – и телесну, тј. људску, и спиритуалну, тј. божанску; он је истовремено и део колектива и особа са посебним моћима. У том смислу, порука-песма се на гуслара односи двоструко: као на представника заједнице који са „браћом“, како се обично обраћа аудиторијуму, чини „молитвено тело“, и као на део „оностраног“ адресата, онога коме припада као „полудух“, а који има утицаја на исход ритуала.

Други ниво на коме се може говорити о интраперсоналном комуницирању гуслара јесте онај који проистиче из става о саучествовању интраперсоналног комуницирања у сваком комуницирању, с обзиром на „приватну“ интерпретацију значења која су њиме обухваћена.⁵⁹⁷

⁵⁹³ М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 53.

⁵⁹⁴ Исто, 54.

⁵⁹⁵ Исто.

⁵⁹⁶ Исто, 55.

⁵⁹⁷ Исто, 57.

Паралелно са певањем (и свирањем) епске песме – емитовањем поруке, одвија се аутоперцепција која гуслару омогућава самоконтролу. Она имају двојаку функцију: као интернализвана друштвена контрола, процена односа према ритуалним нормативима и / или друштвеним схватањима које (треба да) познаје, и као форма надзора „озвучавања“ комуникационе компетентности, процеса кодовања поруке.

Особену форму комуницирања гуслар остварује у сегментима песме који доносе управни говор или писане поруке, као интерпретатор ликова који комуницирају, директно (најчешће у форми дијалога) или индиректно (преко „књиге“, како се обично назива писана порука). Музичким средствима он настоји да семантички дочара интерперсонално комуницирање, разговор или саопштење, док је, прагматички посматрано, у питању форма која има одлику интраперсоналног комуницирања – реално исти човек (гуслар) и шаље и прима поруку. Осим тога, иако се обликују као искази – дијалози ликова у које гуслар настоји да се „преобрази“, овакви сегменти су, као уосталом и читава песма, обојени личношћу и судбином гуслара, његовом индивидуалношћу, па су у том смислу и нека врста индиректног интраперсоналног комуницирања.

О врстама комуницирања може се говорити и из перспективе односа пошилаоца према примаоцу, имајући у виду став који је о томе имао Лотман. Наиме, према његовом мишљењу, коришћење специфичног симболског система, познатог (само) одређеној, ограниченој групи, такође се може третирати као аутокомуницирање.⁵⁹⁸ Ово илуструје примером претварања текста у тајни текст, његовим превођењем из система комуницирања међу јасно диференцираним субјектима („ја–он“) у систем који обележава (културна) „идентичност“ учесника комуникационог процеса, па се они могу третирати као једно, исто „ја“ (комуницирање „ја–ја“ типа). Преносећи овај модел на виши ниво, Лотман закључује да се читава култура може посматрати као сума порука које размењују разни адресати, али и као једна порука коју колективно „ја“ човечанства шаље самом себи, па је људска култура заправо колосални пример аутокомуницирања.⁵⁹⁹ У том смислу је традицијску епску праксу могуће разматрати и као аутокомуницирање (релативно ограничене) групе која поседује знање и компетенцију гусларског епског „језика“. За припаднике културе чији је ова традиција део, она представља комуницирање „ја–ја“ принципа: то је преношење „самом себи“, свом „умноженом ја“, поруке чија је семантика позната, а садржај јој се мења да би мноштвом појав-

⁵⁹⁸ Ј. М. Лотман, *Семисфера*, 39.

⁵⁹⁹ Исто, 49.

ности потврдила и подигla важност поруке. У светлости тезе да комуницирање типа „ја–он“ подразумева пренос информација у константном обиму, а да је тип „ја–ја“ оријентисан на увећање информације,⁶⁰⁰ епска традиција се препознаје, потврђује као комуницирање типа „ја–ја“, с обзиром на то да епска песма није само порука, већ је кондензатор културног памћења са мнемоничком функцијом коју извршава као кôд.⁶⁰¹ Епска пракса садржи оба аспекта људске комуникационе праксе – ширење информација кроз простор (као комуницирање у основном смислу) и кроз време (остварујући трансмисију, процес који је основа динамике колективног памћења),⁶⁰² али се чини да, и поред важности ширења прича у простору код хроничарске епике, аспект очувања информација у времену има неупоредиво већи значај.

Конечно, једна од форми комуницирања које гуслар може остварити путем епске песме у одређеним околностима јесте комуницирање са истраживачем-научником. Као комуницирање са адресатом који није иманентан епској традицији, а спецификум је у односу на све друге који се хипотетички могу издвојити као подгрупе публике, оно се може сматрати врстом „метакомуницирања“. Два су параметра која маркирају овај однос: кључни је, чини се, степен културне блискости, а, осим тога, значајна је и дисциплинарна оријентација научника. Образовање може донети овладавање симболским системима који учествују у обликовању епске песме као поруке, али су посебан афинитет и сензибилитет који се могу повезати са комуникационом компетенцијом на том пољу оно што се пре свега усваја током ране фазе развоја личности (ако није и генетски кодирано) и кроз живот у датој културној средини, а тешко је освојиво само кроз образовање.⁶⁰³ Запажање о утицају дисциплинарне оријентације произлази из истраживачког искуства аутора, дакле, неумитно одражава визуру етномузиколога, али се упркос томе чини објективним и важним помена у овом контексту. Наиме, проучавања поетске димензије махом се базирају на порукама које су већ преведене

⁶⁰⁰ Исто.

⁶⁰¹ Исто, 26, 44.

⁶⁰² Дебре, према: М. Radojković, М. Miletić, нав. дело, 14.

⁶⁰³ У том смислу илустративно је да се Пари-Лордова теорија епске формуле бави првенствено „формулама у настајању“, комбинацијама речи чија је функција мнемоничко-конструктивна, а једва да су примећене формуле које носе семантичку дубину, на какве скрећу пажњу домаћи научници. Ова чињеница може се различито интерпретирати, али се чини да је од не малог утицаја и она врста предности коју говорни представник има у односу на особе које поседују само компетенцију кôда, односно језичког система (према: М. Детелић, Формулативност и усмена епска формула: атрибути *бело* и *јуначко* у српској десетерачкој епици, у: Н. Љубинковић, С. Самарџија (ур.), *Српско усмено стваралаштво*, Београд 2008, 119–144).

у друге форме – у писани текст, евентуално у звучни снимак, што подразумева индиректно комуницирање са њиховим пошљаоцима, а често и посебне врсте посредника који су били од утицаја на саму поруку (редакције текстова и сл). Хендикеп да располажу звучним изворима само из новијег доба етномузиколозима је био додатни подстицај за лична теренска истраживања у оквиру уобличавању корпуса грађе којом се баве, што подразумева директно комуницирање са гусларима. Управо учешће у епским догађајима различитих профила, теренско истраживање у ужем смислу, обезбеђује истраживачу важно искуство у вези са улогом ситуације у самом процесу комуницирања. Оно је од значаја за проучавања музичке димензије, као и даље стваралачки „живе“ и стога подесне за проучавање динамичности текстуализације, али се показало упутним и инспиративним и у филолошко-фолклористичким истраживањима.⁶⁰⁴ Емски искази су се показали изузетно корисним за сагледавање геокултурног простора из перспективе односа центра и периферије традиције, као и за сагледавање латентног стратиграфског профила гусларске праксе, односно за компарацију различитих текстова које она продукује, па тако и за укупно приближавање етосу традиције.

⁶⁰⁴ Уп. С. Ђорђевић, *Савремено епско певање – текст и контекст*.

ЕПСКА ПЕСМА КАО ПОРУКА

Порука као елемент комуникационог процеса

Порука је неизоставни елемент комуникационог процеса, чак и када се он сведе на најједноставнију схему: извор / пошиљалац – порука – одредиште / прималац. Често се, на основу утиска да се на њој (најјасније) одражавају све значајне интеракције чинилаца процеса, порука третира као парадигма комуницирања. У складу са тим, пре него што се пажња усмери на специфичности епске песме као поруке, потребно је подсетити на поменуто и допунити општи профил поруке – као дела комуникационог ланца – из перспективе комуникологије и теорије информације.

Поменуто систематизација дефиницијâ појма *комуницирање* према функцијама комуницирања, односно, према мотивацији, аналогно се примењује и на типологију порука, те се разликују оне које су првенствено информација, забава, инструкција, или убеђивање.⁶⁰⁵ Ипак, информација је нека врста „заједничког именитеља“, квалитет поруке који постоји у сваком комуницирању, без обзира на евентуалну другу доминантну функцију, и доприноси „јасној перцепцији стварности“.⁶⁰⁶ Према свом изворном значењу у латинском језику, из кога потиче термин (*informatio*), појам *информација* односи се на обликовање неког мисаоног садржаја, али се у савременом свету чешће користи у смислу садржаја комуницирања. Сходно томе, потребно је схватати га као комплексан појам који подразумева најмање три димензије: ново знање, форму која се том знању даје да би се пренело другим субјектима комуникационог процеса и сврсисходност, односно – делатносну димензију поруке.⁶⁰⁷ То је разлог што се у структури поруке истовремено налазе информација, тј. новост, и редувантни садржај, тј. слој поруке већ познат субјектима комуницирања, који тако репрезентује неку врсту квазиинформације,

⁶⁰⁵ У међуљудској комуникационој пракси, ове функције се готово никад не појављују у чистом виду, већ комбиноване на различите начине – поучавање са забавом, информација са убеђивањем и слично (Ј. Јанићијевић, нав. дело, 25).

⁶⁰⁶ Исто.

⁶⁰⁷ Z. Томић, нав. дело, 34.

„сувишка разумљивости“, „објашњавајућег вишка“, или „осигурања од могућег шума“, како се још назива.⁶⁰⁸ Иако се редуванцом нарушава принцип економичности комуникационог процеса, она је важно допунско средство у организовању поруке, посебно код високоинформативних порука, или пак код оних упућених широј, хетерогеној публици.⁶⁰⁹

Сходно претходно реченом, ако се информација разуме као ново знање, порука представља обликовану информацију. За комуникологију, „ново“ је саопштење о посебном догађају у неком систему, о разлици у односу на претходно стање система.⁶¹⁰ У односу на ентропију – врсту „нереда“ или систем подједнаке вероватноће да се било који од елемената јави у својству следеће карике, информација је супротност, „мера могућности избора у селекцији поруке“.⁶¹¹ Између информативне вредности послате и примљене поруке може постојати и разлика која представља „изгубљену информацију“.⁶¹² Ако се информација посматра као бинарни кодни систем, као низ да / не одлука, онда је могуће њено нумеричко одређивање („нумеричка информација“), објективна самерљивост, чија је јединица „бит“ (енгл. *binary digit*) и која представља опредељење између две могућности.⁶¹³ Међутим, уметничка дела су специфичне поруке, обрасци који универзално изражавају кроз конкретно, који не претендују да сликају и предочавају ствари него својства – како истиче Рудолф Арнхајм, а та врста информација је „тешко ухватљива“ за егзактну теорију информација.⁶¹⁴ Максимална информација проистиче из ситуације потпуне ентропичности, али би таква, крајње оригинална уметничка порука била и потпуно неразумљива, несхватљива, па се редуванцом, сувишком у односу на стриктну економичност пренесених симбола, гради структура, предвидивост која служи – како је то изразио Мол – да би се „рецепција претворила у перцепцију“.⁶¹⁵ Кроз своју семиотичку естетику, он протежира став да се у свакој поруци одражавају универзална и специфично-индивидуална својства предаје и пријема поруке, па, у складу са тим, свака од њих садр-

⁶⁰⁸ Исто; J. Janićijević, нав. дело, 40.

⁶⁰⁹ Исто.

⁶¹⁰ T. Mandić, нав. дело, 18.

⁶¹¹ Z. Tomić, нав. дело, 34–35.

⁶¹² T. Mandić, нав. дело, 20.

⁶¹³ U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd 1973, 28–30; Z. Tomić, нав. дело, 34–35; J. Janićijević, нав. дело, 31; T. Mandić, нав. дело, 20. Осим садржаја поруке, бројем „или / или“ питања потребних да се реши неизвесност могу се квантификовати и капацитет комуникационог канала и ефикасност процеса кодовања, пријема и декодовања; J. Janićijević, нав. дело, 31.

⁶¹⁴ R. Arnheim, „Теорија информације“, у: U. Eko (ур.), *Estetika i teorija informacije*, Beograd 1977, 80.

⁶¹⁵ J. Janićijević, нав. дело, 104–105.

жи две врсте информација – оне семантичке и оне естетске природе.⁶¹⁶ Семантичке информације омогућавају тачно преношење и представљање, оне су преводиве на друге језике, а правила и симболи којима се користе општепознати су примаоцима поруке. Естетичка информација је персонална, садржи доста неизрецивог и неодређеног, и тешко се преводи на други језик, а битно се мења чак и „само“ пребацивањем на други канал. Важно је истаћи да се, дакле, Молово поимање информативности поруке огледа у структурираности која обезбеђује разумљивост и која је, у том смислу, пропорционално супротна оригиналности.⁶¹⁷ Ову фундаменталну дијалектику комуникације коментарише и Јасна Јанићијевић, резимирајући да све поруке које размењују људска бића, а нарочито уметничке поруке попут музичких, теже „сретним компромисима“ између „максималне информације непредвидивог, оригиналног, али које је истовремено и неразумљиво, и савршеног реда који је баналан и разумљив“.⁶¹⁸ Комуникациона пракса је, генерално, „редукција неизвесности“, а информација – мерљива количина те редукције,⁶¹⁹ мада је неопходно имати на уму да је комуницирање форма друштвеног односа, што суштински димензионира, па и лимитира, употребну вредност сваке информације.⁶²⁰

У материјализованом облику, порука може бити различите природе и обима – знак, реч, слово, електрични импулс, гест, или било који сигнал чији се смисао може протумачити.⁶²¹ Еко наглашава разлику између поруке као „форме-ознаке“ и поруке као „система значења“. Порука као форма-ознака подразумева (графичку, акустичку, итд.) творевину која постоји и када није примљена, односно декодована, док је порука као систем значења она којој прималац на основу одређених кодова даје смисао.⁶²² Кодови су, као знаковни системи различитих врста или модели група комуникационих конвенција, природни – када по сличности или узрочној повезаности упућују на оно што значе, и конвенционални – када избор елемената, јединица из којих се састоје, њиховог значења и комуникативне функције, представља резултат договора, односно одлуке, при чему сама конвенција може бити имплицитна или експлицитна.⁶²³ На основу референцијалне и емотивне функције језика говори се и о логички-

⁶¹⁶ Према: Б. Милијић, *Семиотичка естетика. Проблеми – могућности – ограничења*, Београд 1993, 197.

⁶¹⁷ Исто, 196–197.

⁶¹⁸ Ј. Јанићијевић, нав. дело, 106.

⁶¹⁹ Исто, 12.

⁶²⁰ Z. Томић, нав. дело, 35.

⁶²¹ Исто, 55.

⁶²² У. Еко, нав. дело, 61.

⁶²³ Z. Томић, нав. дело, 45; Ј. Јанићијевић, нав. дело, 49, 240.

објективним и естетски-субјективним кодовима.⁶²⁴ На трагу сосировске семиологије, као науке о знаковним системима у друштвеном контексту, Еко говори о „смислу“ као непрекидном динамичком процесу, током кога значење истог симбола може да се обогаћује или да сиромаша.⁶²⁵ Такође, у различитим облицима комуникационе праксе заступљени су знаци и кодови који према односу денотације (примарног, општег, непосредног значења) и конотације (додатног, изведеног, често личног и емотивног значења) функционишу као моносемички (једнозначни) или полисемички (вишезначни). Овај се однос утврђује посебним кодовима, односно „поткодовима“. Често се ова дистинкција илуструје поређењем комуницирања у науци и уметности. Дакле, као што је потенцирао Чарлс Морис, „језик“ је – као „било који интерсубјективни скуп носилаца знакова“ – одређен не само семантичким и синтаксичким, већ и прагматичким правилима, животним аспектима семиозе, као што су психолошке, биолошке и социолошке појаве у вези са функционисањем знакова.⁶²⁶ Са становишта дескриптивне прагматике, знак који је произвео или употребио неки интерпретатор може бити и средство стицања обавештења о том интерпретатору. Џон Лејвер и Сенди Хачесон су констатовали да у оквиру сваке информације постоје когнитивна информација – информација о реалности, интеракцијска информација – информација о информацији (или информација о начину комуницирања), и индексна информација, тј. информација о говорнику, што се данас „преводи“ као садржај поруке, релацијски однос поруке и метапорука.⁶²⁷ И Екова критика семиотике Чарлса Пирса односи се на занемаривање теорије интерпретанта, с обзиром на то да је, по њему, функција знака, корелација коју намеће друштво или култура да би нешто стајало уместо нечег другог, важнија од самог односа знака и објекта – означеног, тј. знака као ентитета.⁶²⁸ У својој теорији Еко је потенцирао хуманистичку концепцију индивидуалне контроле текста, приклањајући се (Гадамеровом) ставу да сваки знак садржи много могућности за асоцијације и да је разумевање ствар тумачења,⁶²⁹ као што је поменуто у сегменту о рецепцији као делу комуникационог чина.

Важност „људског фактора“ Еко посебно потенцира разматрајући тзв. естетичке поруке. Наиме, према Јакобсоновом моделу, „оријентација“ комуницирања је условљена доминацијом неке од функција одређених конститутивним чиниоцима говорног догађаја, па се говори

⁶²⁴ Z. Tomić, нав. дело, 48.

⁶²⁵ U. Eco, нав. дело, 41.

⁶²⁶ Č. Moris, *Osnove teorije o znacima*, Beograd 1975, 44–55.

⁶²⁷ Према: T. Mandić, нав. дело, 58.

⁶²⁸ Према: J. Janićijević, нав. дело, 245.

⁶²⁹ Исто, 243.

о порукама емотивне, референцијалне, поетске, фатичке, метајезичке и конативне функције.⁶³⁰ За разлику од референцијалне или сазнајне функције комуницирања, где је кључна оријентација према контексту или стварности коју има „чињенично комуницирање“, поетску или естетичку функцију има порука коју одликује „двосмислена структура у односу на систем очекивања који представља код“, па њена „продуктивна двосмисленост (...) буди нашу пажњу и подстиче на интерпретативни напор“ у процесу декодовања.⁶³¹ Својим иновативним карактером, естетска порука атакује на „важећи“ код, трансформише га, што Еко назива „прекодовањем“.⁶³² Да би се обезбедио пријем информације, у таквим порукама неопходна је редунданца, која се пре свега односи на форму – њена препознатљивост доприноси смањењу ентропије.⁶³³ Редунданца је слој који омогућава једноставну и широку комуникативност поруке и средство којим се балансира између кича и херметичности авангардизма. Стереотипи и конвенције нису негативне категорије по себи, напротив, они су основа онога што се назива „архетипом комуникације“.⁶³⁴ Конвенционалност је важна и за остварење фатичке функције поруке – успостављање, продужење, или обустављање општења.⁶³⁵ Као пример висококонвенционалне уметности, у којој се редундантним елементима потпомаже остварење фатичке функције, Ј. Јанићијевић наводи управо народне песме, посебно рефрене, чијим извођењем „људи учвршћују своје припадништво одређеној групи или поткултури, на известан начин осећајући се сигурним и заштићеним на познатом тлу.“⁶³⁶ Комбиновање и прожимање функција кроз „нијансирање“ емотивне или експресивне функције, која се обично везује за пошилаоца поруке, и конативне или императивне, која се везује за примаоца, препознаје се у порукама чији је циљ – како је то Еко дефинисао – „да убеди“. У античко време постојала је подела на излагања аподиктичког типа, чија су база убеђивања биле неоспорне премисе, на дијалектичко излагање, током кога се настојало сугерисати који је од два закључка прихватљивији, и на реторику – излагање које је апеловало не само на рационалну него и на емотивну сагласност.⁶³⁷ У поимању реторике као депозита потврђених аргументативних

⁶³⁰ R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, 290–298.

⁶³¹ U. Eko, нав. дело, 72.

⁶³² Према: J. Јанићијевић, нав. дело, 153.

⁶³³ Фиске сматра да је структурисање поруке према утврђеним моделима начин да се смањи ентропија и повећа редундантност; према: J. Јанићијевић, нав. дело, 42.

⁶³⁴ Исто, 45.

⁶³⁵ R. Jakobson, нав. дело, 192–193.

⁶³⁶ J. Јанићијевић, нав. дело, 45.

⁶³⁷ U. Eko, нав. дело, 93.

техника које је друштво већ прихватило крије се дијалектика информативности и редувантности: комуницирање се започиње са идејом да се на примаоца делује, да се убеди у нешто што до тада није знао, уз помоћ нечега њему већ познатог и жељеног.⁶³⁸ Редуванца се у великој мери појављује кроз реторске фигуре, кодоване форме, односе и механизме који се у пракси реализују кроз садржински оригинална решења, чиме реторика добија квалитет генеративне технике.⁶³⁹ Врста емотивне сагласности или поистовећивања може се искористити и кроз метајезичку функцију поруке, путем провере / потврде да ли се употребљава исти кôд,⁶⁴⁰ што индиректно повлачи за собом и фатичку функцију. Промена у било ком домену комуникационе ситуације може утицати на промену хијерархије функција, односно – на позиционирање одређене функције као доминантне за дату поруку.

Проучавање поруке у светлости „процесне школе“ усмерено је на компоненте поруке и њихове односе, а – као првенствено функционална – ова школа комуницирање третира и као део друштвене контроле.⁶⁴¹ С друге стране, „семиотичка школа“ наглашава значење поруке. Према њеним „припадницима“, од кључне важности је интеракција текста и културе, или – другим речима – улога комуницирања у установљавању и одржавању вредности, и повратно – како те вредности омогућавају да комуницирање има значење.⁶⁴² За оба приступа је од значаја примена структурне анализе. У проучавању процеса, ова врста анализе резултира моделима комуницирања, структурама компонената процеса, па и структурама односа, док семиотичка анализа тежи спознавању кода, у синхронизским релацијама (односи са другим кодовима) и у дијахронији (уочавањем структура односа елемената и начина на који они стварају значење – еволуције кодова).⁶⁴³ Структуралистичка операција, по Ековом виђењу, води постављању структуре као хипотезе и теоријског модела, па се и кôд дефинише као „структура представљена у облику модела који се хипотетички узима као правило, по коме се управљају групе конкретних и индивидуалних порука, које му се прилагођавају и које постају комуникативне једино ако од њега полазе“.⁶⁴⁴ Представљајући

⁶³⁸ Исто, 96–97.

⁶³⁹ Исто.

⁶⁴⁰ Више о метајезичкој функцији комуницирања у: R. Jakobson, нав. дело, 193–194.

⁶⁴¹ J. Јанићјевић, нав. дело, 188.

⁶⁴² Исто.

⁶⁴³ На значај структуралног метода у проучавању комуницирања посебно је скренуо пажњу У. Еко (У. Еко, „Odsutna struktura“, *Kultura, informacija, komunikacija*, 273–406); в. такође: J. Јанићјевић, нав. дело, 189.

⁶⁴⁴ У. Еко, нав. дело, 57.

кôд као костур на чијој се оси парадигме – селекције – налази репертоар симбола и правила, док су на оси комбиновања – синтагме – „ланци“ синтагматске природе, Еко је истакао прагматичну димензију, фактор избора.⁶⁴⁵ Како је то показано у претходном поглављу, избор у селекцији кода је у корелацији са свим елементима комуникационе ситуације, а најдиректније је у „надлежности“ човека, па се при проучавању кодова као културних конвенција и њихових промена у времену и простору не сме изгубити из вида социјална природа комуницирања. У овом правцу Еко закључује да се проучавање поруке, осим што се може / треба пружати у под (суб) и мета правцима, мора базирати на „идентичном“ (у значењу – појединачно, идиолекатско), као на основи за „јединствено проучавање различитог“.⁶⁴⁶

На основу општих комуниколошких и семиолошких искустава (првенствено семантичких и прагматичких), али и природе епике као културног феномена, у овом раду ће епска песма уз гусле бити разматрана из перспективе процесуалности, као елемент комуникационог чина, конитуационо и контекстуално условљен, док ће семиотички приступ бити операционализован кроз проучавање механизма инвенције, у контексту дијахронијског погледа на кодове, кроз проучавање мнемоничке и дидактичке вредности знаковних система, и сл. Идеја је да се оствари нека врста компромиса између емпиристичког принципа „важно је опажено“ и рационалистичког става да је „важније (је) шта се мисли, него шта се чини“.⁶⁴⁷ Сложеност задатка одлично илуструје Екова констатација да нас у истраживачком послу највише збуњују „опсежне велике форме које су за нас изгубиле првобитну моћ означавања и које се појављују (...) као преопширне и сувише сложене поруке у односу на информацију коју нам преносе.“⁶⁴⁸ Гусларска епска песма је енигма чије решење крије историјска дубина жанра, а тежину њеног проучавања из етномузиколошког аспекта, као што је истакнуто, увећава недостатак звучних извора сразмерно значајније старости. Како се ради о врсти поруке која као уметнички текст комбинује поетски језик и музику, подразумева се да она комуницира као јединство форме и садржаја, као уметнички модел света, који целом својом структуром припада „садржају“ – носи информацију.⁶⁴⁹ Пре-

⁶⁴⁵ Исто, 58.

⁶⁴⁶ Исто, 405–406.

⁶⁴⁷ О различитим антрополошким гледиштима везаним за проучавање комуницирања више у: Е. Лић, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola, Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, Beograd 2002, 10–14.

⁶⁴⁸ У. Еко, нав. дело, 234.

⁶⁴⁹ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, 41, 50.

ма Лотмановом искуству, на основу анализе текста могуће је установити на који тип аудиторинума је он оријентисан: поруке упућене „било којем адресату“ ослањају се на памћење лишено индивидуалних додатака, апстрактно и сведено на минимум, а саме поруке морају бити подробније, шире, конкретне. Насупрот томе, поруке упућене примаоцу кога пошилилац лично познаје и чије му је памћење интимно блиско могу се базирати на „реторици наговештаја“; није потребно претрпавање подробностима, довољне су алузије којима се само актуелизује памћење.⁶⁵⁰ Тако се, као тип кода, могу разликовати „језик за себе“ (и „своје“) и „језик за друге“.⁶⁵¹ Већ је помињано да се етапе у развоју цивилизације суштински разликују (и) по формама памћења, па је у претписменом друштву колективно памћење функционисало као тежња да се сачувају сведочанства о поретку, а тек је писмо омогућило и памћење „случајева“, изузетака од правила.⁶⁵² Управо за памћење претписмених колектива карактеристична је регулативна и управљачка функција комплекса који чине мнемонички симболи и ритуал, чиме се обезбеђује комплексно памћење оних поступака, представа и емоција које одговарају датој ситуацији.⁶⁵³ Лотман истиче да су ритуална приношења жртви, уз обраћање божанству за помоћ, предсказања и пророчанства – „футуролошки експерименти“, израз потребе да се направи најбољи избор, што усмене културе квалификује као оријентисане на будућност.⁶⁵⁴ Насупрот томе, оно што је записано јесте сведочанство о ономе што је било, па су културе писма оријентисане на прошлост. Традиција извођења песама уз гусле је онтолошки део усмене културе, али је већ дуго за њен историјат везан и појам „записаност“. Важно је, такође, да „усменост“ и „записаност“ егзистирају у епској песми и синхроно, везане за њене основне равни – поетску и музичку. У складу са тим, резултати њиховог проучавања биће представљени следом од поетске компоненте, као фиксирани и већ из научне перспективе структурно дефинисани, као музичкој, још увек усмене и у значајној мери непроучене. Циљ је да се (у последњем потпоглављу) сагледа корелација ових знаковних система у оквиру синкретичног јединства поруке, као одраза контекстуално, културно условљених специфичности комуницирања.

⁶⁵⁰ Ј. М. Лотман, *Семисфера*, 97.

⁶⁵¹ Исто, 98.

⁶⁵² Исто, 377–379.

⁶⁵³ Исто, 379.

⁶⁵⁴ Исто, 379–381.

Поетика усменог епског песништва

Поетски текст епске песме

Почетни проблем у низу оних које повлачи проучавање поетске компоненте епских песама јесте дефинисање поетског језика. У време када се књижевност називала поезијом или песничком уметношћу, поетским (песничким) језиком означавала се употреба природног језика у свим врстама књижевних текстова. Са односом према књижевним родовима и врстама еволуирао је и овај појам, а чак ни половином 20. века још није био сасвим дефинисан. У том смислу је илустративна констатација Милисаве Чаркића да је и Јакобсоново издвајање поетске функције језика, коју је дефинисао као „усмереност на поруку, као такву, довођење у фокус поруке зарад ње саме“, израз настојања да се укине предметно значење и да се суштина језичког општења усмери на чисто вербално догађање.⁶⁵⁵ Из перспективе науке о књижевности с краја 20. века, Новица Петковић је поетски језик објаснио као „особену организацију говорног низа, која се доживљава и тумачи као уметничко обликовање језичког градива“.⁶⁵⁶ Сложени задатак стварања поетског дела такође обухвата, осим успостављања специфичног односа референцијалног и поетског, и поштовање не само општејезичких законитости него и одређених књижевних конвенција. Сагласно томе, Виктор Виноградов објашњава да песничко дело треба да буде „организована, довршена и у себе затворена структура, која је формирана на основу коегзистенције, садејства, корелације и динамичке повезаности строго одређених средстава и елемената песничког израза“.⁶⁵⁷ Разматрајући однос појмова *поетика* и *стилистика*, М. Чаркић описује поезију као начин употребе језика карактеристичан по богатству тропа, звуковних и интонационих фигура, по ритмичкој и мелодијској организацији вербалног градива, што истиче максималну усмереност на сам облик језичке структуре, који тиме добија истакнуту поетску функцију.⁶⁵⁸ Насупрот томе, поетска функција у прози уступа место референцијалној, па Чаркић истиче да управо начин употребе језика у књижевноуметничком стварању кључно разликује поезију и прозу, односно – стил.⁶⁵⁹ Тенденција да се поетској функцији припише све што превазилази референцијални облик језика, сви стилогени облици (као што су емфаза, ритам, симетрија,

⁶⁵⁵ М. Ж. Чаркић, *Стилистика стиха*, Београд 2006, 19.

⁶⁵⁶ Н. Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд 1995, 104.

⁶⁵⁷ Према: М. Ж. Чаркић, нав. дело, 22.

⁶⁵⁸ Исто.

⁶⁵⁹ Исто.

синонимика, евокативни и афективни квалитети израза и томе сл.), води ка поистовећивању појмова *поетског* и *стилског*.⁶⁶⁰

Структурно-садржинска организација, као особеност песничког језика, по Чаркићевом мишљењу, има као задатак да путем уметничко-вербалног комуницирања истовремено пренесе и смисаону и формалнојезичку информацију.⁶⁶¹ Смисаона (семантичка) информација је део садржаја поруке који је упоредив са неким сегментом реалности или са неком ванјезичком ситуацијом, и испољава се у виду фактичке информације, о чињеницама у стварном или измишљеном свету, и у виду концептне информације, која указује на ствараочев однос према поменутиим фактима и свету. Формалнојезичка информација састоји се од три слоја: аутоинформације (о самој форми), прагматичке информације (информација форме о учесницима процеса комуницирања), и комуникативне информације (информација форме о укупном процесу комуницирања). У сложеној структури аутоинформације учествују информација о структури форме (структурнојезичка информација), информација о уређености форме у духу стандарднојезичких норми (стандарднојезичка информација), о стилистичком потенцијалу форме (стилистичка информација), о форми као врсти стила (стилска информација) и о форми као продукту естетског процеса (естетска информација). Из естетског комплекса који се подразумева, под естетском информацијом је и неколико слојева који су од специфичне важности за епску поезију, пре свега – сугестивнохипнотичка информација, која делује на реципијентову подсвест, будећи код њега најснажнија патриотска осећања, и аксиолошка информација, која је усмерена на формирање реципијентовог вредносног суда, као и на његову естетску и етичку оријентацију у свету.⁶⁶² У закључку који се односи на поетску функцију језика, М. Чаркић је истакао да се ова функција ослања на „састојке“ природног језика, али да подразумева њихово коришћење на начин који природни језик претвара у специфично комуникационо средство, „које ће преко посебно остварене вербалне структуре, делујући својим естетским и другим својствима, пренети веома сложену и слојевиту причу“.⁶⁶³

Из перспективе науке о књижевности, епска песма је књижевни текст. Као основну јединицу чијим се проучавањем бави, ова наука га дефинише као јединицу која настаје у процесу комуницирања, функционалну, али непостојане природе.⁶⁶⁴ Да би се артикулисао као засебна, одредила вербална јединица, потребно је да буде допунски уређен. Најчешће се у

⁶⁶⁰ Исто, 23.

⁶⁶¹ Исто, 24.

⁶⁶² Боров и Гончаренко, према: исто, 25.

⁶⁶³ Исто, 25–26.

⁶⁶⁴ Н. Петковић, нав. дело, 15–17.

вези са таквим уређењем, односно – са применом допунског кода, мисли на писмено фиксирање. Непостојани текст се помоћу писма изолује из флукуалног процеса општења и као графички „заустављена целина“ укључује се у културу.⁶⁶⁵ Међутим, облици допунске организације изворног вербалног текста постојали су и у усменим културама, а многе од њих је преузела и каснија култура писма. Најзначајнији облик допунског уређивања текста усмених култура је стих, чија се мнемоничка моћ пореди са улогом писма, па се о њему и говори као о „писму усмене културе“: као што писмом фиксирани текст не подразумева један него два кода – природнојезички и графички, тако и стих комбинује два кода – природнојезички и метричко-ритмички.⁶⁶⁶ То је основ по коме се песнички језик оцењује као другостепени моделативни систем у односу на природни језик, као првостепени. Јан Мукаржовски је наглашавао да однос песничког и комуникативног језика зависи од врсте песничког стваралаштва, па се епски песнички језик, због чврсте везе са темом која својом кохезијом ограничава самосврховитост песничког језика, приближава граници „комуникативног језика“, насупротив лирском песничком језику.⁶⁶⁷ Сматра се да је музика била та која је дала почетни и неопходан параметар за допунско уређивање језичког текста, иако питање односа говора и музике на почетним стадијумима развоја ових знаковних система стоји као и даље нерешена енигма.⁶⁶⁸ У усменим културама су стихом „ојачавана“ обавештења која су заједнице процењивале као вреднија, оно што је требало сачувати зарад опстанка, за разлику од уобичајеног општења, које је имало тренутну вредност. Верује се да је у тим временима стих био широко присутан, његова употреба није била ограничена ни на које засебно подручје, али се у новије доба сачувао само у књижевности.⁶⁶⁹ Тако се разматрање односа усмене и писане књижевности често усмерава на поезију као заједнички именоватељ. Међу одликама по којима се ова два типа књижевности разликују, помињу се следеће: начин произношења текста (ус-

⁶⁶⁵ Исто, 17.

⁶⁶⁶ Исто, 18.

⁶⁶⁷ Према: М. Ж. Чаркић, нав. дело, 32.

⁶⁶⁸ Глотогонијски проблеми (проблеми постанка језика) давнашња су интригација, а у новом веку су се размишљања о пореклу језика почела првенствено односити на питање оформљења гласовне стране језика, па су понуђене ономапојејска теорија (гласови постали у тежњи за имитирањем природних звукова), нетивистичка теорија (гласови као одговор, одјек звукова природе) и интерјекционална теорија (гласови настали у спонтаном вриску); према: М. Ivić, *Pravci u lingvistici*, I, Beograd 2001, 19. О такође бројним теоријама о постанку музике видети у: J. Andreis, „Glazbena kultura prvobitne društvene zajednice“, *Povijest glazbe*, I, Zagreb 1989, 9–20. Поред тога, значајан је број научних теорија по којима музика и језик имају заједничко историјско порекло; више у: М. Antović, „Zajedničko poreklo“, *Muzika i jezik u ljudskom umu*, 62–66.

⁶⁶⁹ Н. Петковић, нав. дело, 18.

мени и писани), однос времена емитовања и пријема саопштења (готово истовремено и одложено), одређеност (и присуство) адресата (као супротност – њихова неодређеност и бројност), једнократност постојања текста према његовом трајању у времену, специфично усмена према специфично писаној структури саопштења.⁶⁷⁰ Често је из разлика у „начину живота“ између усмене и писане поезије извођен закључак о њиховим „квалитативним разликама“, потенцирано је припадање хетерогеним подручјима уметности речи. С друге стране, бројни су и заговорници мишљења да нема опште, а битне разлике у начину настанка дела (са објашњењем да је у оба случаја оно плод индивидуалног креативног чина, који се збио у неком социјалном контексту и у оквирима неке књижевне традиције, при чему се не негирају особености медија изражене у стилу, техници, па и у креативном поступку), у природи песничког стваралаштва, у природи односа који дело успоставља са традицијом, нити у улози стваралачке личности.⁶⁷¹ У том смислу се закључује да је рехабилитација романтичарске концепције усменог стваралаштва била оправдана само зарад сагледавања целине усмене традиције, али је та оправданост већ исцрпљена. Плодним у проучавању усмене поезије данас се, поред питања о усменој традицији одређене заједнице као систему и општих питања теорије усменог стваралаштва, сматрају и питање о специфичним уметничким карактеристикама и квалитетима појединачних усмених дела као што су песничка, као и питање о усменом делу као одговору на специфичност медија, адекватног некој креативној замисли, а осмишљеног тако да у условима усмене репродукције оствари неку естетску функцију.⁶⁷² Упркос томе што се песничка порука може појавити у усменом или писаном облику, Мол сматра да „није погрешно рећи да је писана поезија створена да буде изговорена, да је свака песничка порука по својој намери звучна порука и да у церебралним механизмима некога ко у својој соби чита збирку песама изазива ритмичке или прецизне моторне покрете који морају одговарати потенцијалној звучној поруци“, па поезију придружује општој категорији усмених порука – као „уметност речи на највишем степену“.⁶⁷³ Ослањајући се, између осталог, на знања до кога су дошли психолози – да читалац осећа звучне компоненте текста и доживљава акустичку импресију и када чита у себи, истраживања фонетске стилистике стиха су показала да се преко „гласа“, тачније преко остварене гласовне структуре стиха, истичу његове

⁶⁷⁰ С. Ю. Неклюдов, „Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология“, у: Е. Е. Левкиевская (ур.), *Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой*, Москва 1999, 289.

⁶⁷¹ С. Петровић, О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1975, 416, 6, 1007–1013.

⁶⁷² Исто, 1018–1020.

⁶⁷³ А. А. Мол, „Анализа структура песничке поруке на различитим нивоима сензibilitета (информациони вид проблема једне poetике)“, у: У. Еко (ур.), *Естетика и теорија информације*, Београд 1977, 149.

смисаоне и естетске особености, те је зато „глас“ у стиху, у његовој стилистичкој функцији, недељив од смисане и естетске изражајности поетског дискурса.⁶⁷⁴ Језичка и музичка димензија песничке поруке повезане су у физички јединствен феномен комуницирања, због чега се њена вредност не ограничава на испричану причу, већ је веома битан скуп одјека који изазива код примаоца. Таква порука дејствује преко семантичке димензије, као секвенца елемената узетих из репертоара симбола препознатљивих свим припадницима једног скупа (језик, речник, изговор) и окупљених према извесним вероватноћама, а преко естетичког вида – реферирајући на лични, аутономни репертоар знакова примаоца, који се заснива на физичким варијацијама којима је подложен сваки знак из првог репертоара. Чини се да „амплитуда“ варирања знакова у репертоару примаоца у односу на репертоар пошилаоца, па и као репертоара појединачних прималаца међусобно, представља битну дистинкцију између усмене и писане поезије. За усмено комуницирање поетском поруком, како истиче Некљудов, карактеристично је ослањање на општу семантичку зону варирајућих елемената (када једном означеном одговара неколико означавајућих) – „знаковна синонимија“ у широком смислу речи.⁶⁷⁵ Пластичност усменог текста не захтева од носилаца традиције „херменеутички напор“, напротив – разноваријантно усмено дело, по правилу, претпоставља једно значење и није потребно нарочито ангажовање тумача за његово схватање, али зато захтева извесна предзнања. Управо због тога „криза традиције“ доноси потребу записивања усмених текстова који су столећима опстајали у овој форми; то је етапа у којој се, с једне стране, текст још спознаје као вредност и рађа се страх од његовог потенцијалног нестајања, али је, с друге стране, статус који гарантује очување већ угрожен. Осим очувања традиције, у контексту развоја извођачког професионализма, колекције записа имају и мнемоничку функцију, као својеврсни „репертоарски зборници“, „приповедачка либрета“.⁶⁷⁶ С почетка, када је креативни потенцијал карактеристичан за усмену традицију био још на завидном нивоу, третман записа је био „флексибилан“. У време када је описмењавање у матицама српске епике – динарским крајевима – било тек у зачетку, чести су били случајеви да неко од писмених чита, док неписмени гуслари памте сиже, тзв. костур приче, коју на основу свог искуства и познавања поетике епике касније сами репродукују – као варијанту онога што су чули и упамтили. Основна замерка која се може поставити проучавањима усмене поезије, чак и када се истичу специфичности у односу на писану поезију, јесте недовољно уважавање њене синкретичне природе, посебно вредно-

⁶⁷⁴ М. Ж. Čarkić, *Fonostilistika stiha*.

⁶⁷⁵ С. Ю. Некљудов, нав. дело, 291.

⁶⁷⁶ Исто, 293.

вање музичког кода. Он није само облик допунског уређења вербалног текста, него и самостално комуникабилан знаковни систем, који на „партнерском“ нивоу детерминише епику. Музички елементи инкорпорирани су већ у саму дефиницију стиха, који се најчешће одређује као посебна ритмичка и звучна организација песничког говора у графичком облику непотпуних редова.⁶⁷⁷ Графичка организација на коју етимолошки реферира и сама реч *стих* (грч. Στίχος, стихос – ред, врста) односи се пре свега на писану поезију. Ритмичка организација стиха често се тумачи и као „очекивање“ и означава „мање или више, равномерно понављање неких феномена у релативно кратким интервалима, као и уметнички валентна одступања, која се непосредно доживљавају и очекују“.⁶⁷⁸ Посебна звуковна организација стиха подразумева коришћење звучног квалитета језика, гласовних понављања која обавезно морају доспети до реализације доступне чулном примању.⁶⁷⁹ Петковић је констатовао да је у поезији „широко схваћена музичка семиоза (семиозис) укључена у језички текст“,⁶⁸⁰ али након разматрања последица „укрштања два неједнако усмерена кода“, он изводи закључак о „два у исти мах могућа читања, од којих је једно основно, а друго допунско и претежно потенцијално“.⁶⁸¹ Он је наглашавао да појам првобитног „синкретичног“ јединства (појам „синкретизма“ из историјске поетике) схвата као претходно стање, о коме „ништа не тврди нити пориче“, већ га прихвата као стање у коме је одређени број знаковних система већ могао бити издиференциран, па на основу тога говори „о укључивању музичке семиозе у природнојезички текст“.⁶⁸² Несистематичност лингвистичког, односно књижевнотеоријског и (етно)музиколошког приступа присутна је практично у свим дисциплинама које су се бавиле проучавањем „епске поезије“. У светлости те чињенице јасније се може схватити тежина спровођења идеје да се – према тези по којој „музика и језик не могу да се изгубе једно у другом“⁶⁸³ – поетска и музичка компо-

⁶⁷⁷ Ž. Ružić, „Stih“, *Rečnik književnih termina*, 808–809; S. Petrović, „Stih“, у: Z. Škreb, A. Stamać (прир.), *Uvod u književnost. Teorija, metoda*, Zagreb 1983, 365–428.

⁶⁷⁸ М. Ж. Чаркић, *Стилистика стиха*, 38.

⁶⁷⁹ Исто, 42.

⁶⁸⁰ Ово виђење Петковић објашњава речима: „У музичкој семиози елементарна знаковна јединица, а то је тон, не поседује значење као утврђени однос ознаке и означеног, него се оно готово искључиво добија тек комбиновањем тонова у простој и сложеној узастопности; наине, сложена је она која подразумева и синхронично повезивање (акорд). Тоновни се при томе повезују по начелу сличности и супротности њихових непосредних акустичких квалитета“; Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 19.

⁶⁸¹ Исто.

⁶⁸² Исто, 18.

⁶⁸³ В. Винш, *Музички и језички облик гусларске епске рецитације, Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1938, V, 1–2, 98; такође: С. Петровић, *Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад 1969, XVII, 2, 179–180.

нента епске песме разматрају најпре одвојено, као засебни знаковни системи, а потом да се размотре и њихови односи у комплексном ткању природнојезичког и сложеног музичког – вокално-инструменталног текста. С обзиром на то да систематско проучавање ове врсте превазилази оквири индивидуалног пројекта, неопходно је било одређење за одређени узорак, па ће у овом тренутку бити фокусиране одлике две равни поетског текста – његова морфолошка и метричка структура, као платформа која пружа могућности за најезактније сагледавање интеракције са музиком. Према основном методолошком усмерењу рада, форма ће бити првенствено посматрана као део информације, односно садржаја, а садржај – као организована информација, тј. форма.⁶⁸⁴

Поетски кôд епских песама

Морфолошка структура епске песме као књижевног текста

Усмена природа епске песме условљава битне разлике у њеном конституисању и рецепцији као књижевног текста – поруке у комуникационом процесу – у односу на текстове писане књижевности. Мирјана Детелић истиче да комуницирање преко записаног текста омогућава реципијенту, тј. читаоцу, да границе текста „препозна“ на више нивоа – од граница књиге као материјалног тела, преко наслова текста и његовог краја, односно последње странице, до графичких решења којима се сугеришу и разграничавање и унутрашња структура текста.⁶⁸⁵ Тако је читаоцу недвосмислено сигнализирано да се књижевни свет ефикасно и јасно издваја од света реалности, да се од момента када је ступио у тај свет налази у другом хронотопосу, који доминира у односу на време читања. Усмени текст не располаже оваквим могућностима издвајања колоквијалног од поетског идиома, па се пријем важне информације, као што је назначаваше да се један текст завршава а други почиње, обезбеђује комбинацијом различитих комуникационих средстава. То је разлог, како указује М. Детелић, што су границе текста места која трпе велику семантичку тензију – она су границе света који има смисао само у оквиру њих и стога су неопходни јасни сигнали који указују на прелаз

⁶⁸⁴ Форма се у теорији књижевности сматра редуванцом која доприноси исцрпљивању ентропије текста, па је, у складу са тим, немогуће заменити или разградити форму, а да се то истовремено не одрази на садржај; више у: N. Petković, „Теорија информације“, *Rečnik književnih termina*, 855.

⁶⁸⁵ М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд 1992. 273; М. Detelić, The function and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, *Balkanica*, Belgrade 1996, XXVII, 220–221.

из једне комуникацијске реалности у другу, не само да би комуницирање било ефикасније, него да би се оно уопште успоставило.⁶⁸⁶ Под великим притиском, те тачке су се „окамениле“, фиксирале се и постале лако препознатљиве, висококомуникативне форме – клишеи.⁶⁸⁷ Усмена култура оперише разноврсним говорним клишеима, а они чија је функција назначавање наступања или окончавања допунски уређеног текста названи су „пребацивачима“.⁶⁸⁸ Њихова форма и садржај упућују на врсту текста – на жанр. Новица Петковић је издвојио четири врсте клишеа који имају функцију „пребацивача“, а према томе да ли се односе на време, простор, лик, или туђи говор.⁶⁸⁹ У оквиру проучавања епике, овакви клишеи су разматрани као „формуле“, пре свега у оквиру „хомерског питања“, а потом и као део проблематике поетике епике у оквиру теорије епског жанра.⁶⁹⁰ На дефиницију М. Парија, који је епску формулу видео као „реч или групу речи регуларно употребљених под истим метричким околностима, да би се изразила одређена суштинска идеја“,⁶⁹¹ надовезује се проширивање појма, које је довело до „препознавања“ формула на свим структурним равнима текста – од речи и синтагматских израза у стиху, преко понављања једног или више стихова, до понављања мотива и скупова мотива.⁶⁹² У могућности истовременог појављивања на свим нивоима, како упозорава М. Детелић, крије се опасност од аутодеструкције саме формуле.⁶⁹³ Следећи елементарне критеријуме за одређивање формулативности неког израза према Арнолду ван Генепу (повнављање и тип службе, односно рекурентност формула – вероватноћу да ће се са мањом или већом правилношћу јављати тамо где се очекују), ова ауторка долази до одређења епске формуле као клишеа, форме која потенцира значај конструктивних граница у епској песми. На овај начин наглашене су не само спољашње границе текста, као почетне и завршне формуле (спољашње формуле),⁶⁹⁴ већ и унутрашње границе, формиране

⁶⁸⁶ Исто, 222.

⁶⁸⁷ Исто.

⁶⁸⁸ Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 20–24.

⁶⁸⁹ Исто, 24; Т. Mandić, нав. дело, 35.

⁶⁹⁰ Растући обим литературе о епској формули разлог је третирања њеног пописивања као озбиљног задатка, вредног засебних књига (према: М. Детелић, *Митски простор и епика*, 296, нап. 1). Међу новијим прегледима поимања формула видети: L. Delić, *Poetic grounds of Epic Formulae*, *Balkanica*, XLIV, Belgrade 2013, 51–56.

⁶⁹¹ M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style*, *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 1930, 80.

⁶⁹² Уп. А. В. Lord, „Formula“, „Тема“, „Pesme i ta pesma“, у: *Pevač priča*, 67–125, 127–176, 177–226.

⁶⁹³ М. Детелић, *Митски простор и епика*, 274–275.

⁶⁹⁴ О „стереотипним почацима и свршенима“ писао је још Маретић; Т. Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd 1966, 98–112.

између узастопних сегмената на тачкама њихових контаката, које су од конструктивног значаја у стварању песме (унутрашње формуле).⁶⁹⁵ Тако позициониране формуле-клишеи маркирају ритам нарације: она постаје прозачнија, лакша, а пажња се усмерава са неважног или мање важног ка централним елементима.⁶⁹⁶

Према врсти везе коју уводна и завршна формула успостављају са наративним комплексом песме, који чини централни блок њеног склопа, разликују се оне које се за текст везују механички и немају битног утицаја на њега – универзални или општи почеци и завршеци, и, с друге стране, типске, посебне формуле.⁶⁹⁷ Опште уводне и завршне формуле могу бити различите дужине (од 1 до 15 и више стихова) и форме (инвокације, директно обраћање итд.), флексибилне су у односу на садржај песме, али веома строго детерминисане позицијом на којој се налазе (као уводне и завршне). За ове формуле М. Детелић истиче да не функционишу (не памте се) у паровима, јер се њихова намена исцрпљује у означавању почетка и краја процеса комуницирања, као ширег од саме песме, која је „само“ његов најважнији сегмент – порука.⁶⁹⁸ Типичне примере уводне и завршне формуле општег профила постоје у песми *Мали Радојица* (пример 4 у прилогу) – у почетку је обраћање гулама, а на крају здравица.

Гусле моје, историјо стара,
у рукама народног гуслара,
загудите, те(ј) ме пробудите!
Уморно ми срце задремало,
(ј)а л' га буде гусле и гудало.
(...)
То је било и песма нам каже!
Тамо расте клење и јасење,
еј, међ' нама здравље и весеље!

Такође је стандардна нека врста молитве за божји благослов, какву је на почетку *Женидбе Бановић Мијајла* извео гуслар Вућић.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ М. Detelić, The functional and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, 224; о конструктивним границама текста видети и: Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 20.

⁶⁹⁶ М. Detelić, The function and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, 223.

⁶⁹⁷ М. Детелић, *Митски простор и епика*, 276–279. Маретић је писао о „почецима (који) стоје у савезу са садржајем дотичнијех пјесама, тј. на њих се без икаквог прекидања и прескакивања лијепо надовезује наставак пјесме“ и о почецима које назива „запјевцима“, а „који не стоје ни у каквој свези са садржајем дотичне пјесме“, „сасвијем (су) лирске нарави“ и служе певачу да привуче пажњу својих слушалаца; Т. Maretić, нав. дело, 98–99.

⁶⁹⁸ М. Детелић, *Митски простор и епика*, 279.

⁶⁹⁹ W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael*.

Да пјевамо да се веселимо,
Бог нас мио вазде веселио,
веселио и разговорио,
а по томе пјесну да пјевамо
што је прије у зману било!

Велика већина песама не почиње директно епском нарацијом, него неком од типичних уводних формула, које остварење своје улоге постижу путем варијабилности форме, сликовитости и кумулативности.⁷⁰⁰ Тако се у верзији *Малог Радојице*, коју представља пример 4, налази типична словенска антитеза (*Да ли грми, да л' се земља тресе...*),⁷⁰¹ а формулом започиње и *Женидба Бановић Мијајла* (*Још ни зоре ни бијела дана...*). У неким случајевима, који и нису толико ретки, иницијална формула моделује структуру песме у целини, њену „композициону схему“, као што су то показали Геземан и Шмаус.⁷⁰² У том смислу познати су мотиви „дозивања виле“, „сна и тумачења сна“, нарочито се доследно спроводи композициона схема по мотиву „гавранова-гласоноша“, а велику групу чине песме о „женидбама с препрекама“.⁷⁰³

Завршне формуле се користе сразмерно ређе од уводних,⁷⁰⁴ при чему су готово подједнако заступљене и опште и типичне, а и многи од типских завршетака настали су управо петрификацијом завршних сегмената нарације у оквирима истих сижеа.⁷⁰⁵ Пример комплексног завршетка налазимо управо у песми *Мали Радојица* (пр. 4), где се једна на другу надовезују типична и општа завршна формула – од полуокамењене формулације *Покрсти је, прозва ј' Анђелију...* (варијанта *покрсти је и венча је за се*),⁷⁰⁶ прелази се на типичан завршетак:

⁷⁰⁰ Исто, 282.

⁷⁰¹ У питању је потпунији, троделни облик ове фигуре, за који више аутора претпоставља да је старији од дводелног одричног паралелизма; према: А. Фајгел, *Словенска антитеза између психолошкојезичке стварности и књижевног наслеђа*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2009, 38/II: *Место приповетке у српској књижевности; Доситеј Обрадовић и Европа*, 124.

⁷⁰² Г. Геземан, „Композициона схема и херојско-епска стилизација. Прилог техници импровизације епског певача“, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд – Нови Сад 2002, 121–162; А. Шмаус, *Гавран гласоноша, Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1937, IV, 1–2, 1–20.

⁷⁰³ Г. Геземан, „Композициона схема и херојско-епска стилизација“, 128–144.

⁷⁰⁴ Овакав статистички однос стереотипних почетака и стереотипних завршетака, „запјевака“ и „допјевака“, констатовао је још Маретић (Т. Maretić, нав. дело, 101), а потврдили су га и савремени истраживачи.

⁷⁰⁵ М. Детелић, *Митски простор и епика*, 280.

⁷⁰⁶ Према типологији општих завршних епских формула, ова припада варијанти 4.2; М. Детелић, *Урок и невеста*, 206.

Помало је таквије' јунака
к'о што беше мали Радојица!

Коначни излаз из песме маркиран је формулом општег типа:⁷⁰⁷

То је било и песма нам каже!
Тамо расте клење и јасење,
еј, међ' нама здравље и весеље!

Као битну особеност спољашњих формула, М. Детелић истиче њихову „отвореност“ само са једног (унутрашњег) краја, док унутрашње формуле имају двоструку оријентацију – и ка прошлости и ка будућности, а сама позиција формула условљава степен њихове варијантности, наиме, спољне су мање подложне варирању, али зато имају тенденцију увезивања.⁷⁰⁸

Типолошка разноврсност унутрашњих формула је велика. Ове формуле могу бити маркери сегментације који се односе на време, ситуацију, локацију (место), или чак вантекстуални, када се код певача јави потреба да интервенише не као приповедач, већ као учесник у конкретном акту комуницирања песмом, па су пребацивачи неопходни да назначе „изненадно и краткотрајно пребацивање оптике наратора“, искорачење из наративног контекста и повратак у њега.⁷⁰⁹ Унутрашње формуле могу бити и такве да је за откривање њихове есенцијалне идеје неопходно познавање културног контекста који је изнедрио формулу преко активирања конотација коришћених појмова.

У вези са семантиком епских формула, М. Детелић истиче да оне конзервирају најстарије слојеве текста, оно што би се могло назвати „пра-текстом“, а што би, да није окамењено у овој форми, било изгубљено кроз процес деградације и тривијализације. Надовезујући се на Маљцева, који лингвистичку форму епске формуле види као „врх леденог брега“, ова ауторка објашњава да је „прилив значења у дејству епске формуле усмерен од традицијске културе, као заједничког извора значења за свеукупну усмену књижевност, ка жанру и његовој конкретној реализацији“.⁷¹⁰ На те дубоке и снажне везе епике и културе указивао је још Геземан тезом да су мотиви који одређују композицију песме имали за собом дуг развој пре него што су постали епски употребљиви: њихово је порекло у народним веровањима, одакле су преко различитих прозних и музичко-поетских жанрова, индивидуалном и традиционалном обрадом, добили вредност

⁷⁰⁷ *Песма, истина* и благосиљање присутних / живих здрављем и весељем чине кључне речи многих забележених општих завршних формула; исто, 206, 167–173.

⁷⁰⁸ Епске песме често почињу ланцем од две, три или више одговарајућих формула; М. Detelić, *The function and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry*, 224.

⁷⁰⁹ Исто, 225–226.

⁷¹⁰ Исто, 223, 230, 246.

композиционе схеме.⁷¹¹ У оквиру такве схеме, као „стилског средства које се предаје и учи, те служи импровизатору приликом излучивања већ наговештених дубљих садржаја“, он је разликовао схему епске радње – стилизацију одређеног или постулираног историјског догађаја, и схему херојизације и феудализације, која је независна од целокупне историјске радње, наглашавајући да оба вида схематизовања подразумевају прилагођавање (из рационалистичке позиције могло би се рећи – „фалсификовање“) фактографских елемената духу и форми епске песме.⁷¹² Према процени М. Детелић, највећа штета усменој епској поезији нанета је управо због њеног разматрања из перспективе истинито – лажно са историјске тачке гледишта: као и сва уметничка дела, усмене епске песме знају за само једну, сопствену истину, и то се односи чак и на последње од њих – песме о устанцима и црногорске историјске поеме.⁷¹³

Полазећи од премисе да је епска песма (као књижевно дело) модел у којем је „кодирана и запамћена одређена количина информација о времену, друштву и култури“, меморијом врсте (памћењем жанра) могу се сматрати сви инваријантни елементи у структури епске песме, али су од значаја и они у којима се, уз поновљивости и правилности, препознаје и извесно одступање од аутоматизма.⁷¹⁴ Правилност се често изједначаје са „фондом готових решења“, непроменљивим везама ознаке и означеног, али су истраживања показала да такав фонд није наменски неутралан и стилски неспецифичан, па креирање није само механичко посезање за таквим решењима. У том смислу, „готова решења“ нису фактор ентропије него уређен систем у оквиру кога редундантност није последица мањкавости инспирације и / или способности песника, већ је то семантичка информација високе вредности. Са аналитичког аспекта гледано, значајно је то да се епска формула као смислотворна форма реализује када се нађе на одговарајућем месту у структури епске песме, а од места на коме се нађе зависи који ће значај имати, тј. да ли ће се активирати само као окоштали фразеологизам, као стилистичка таутологија – композиционо сувишно дуплирање, или као носилац специфичне, релационе информације у оквиру песме, па и више од тога – сегмент са

⁷¹¹ Г. Геземан, „Композициона схема и херојско-епска стилизација“, 143.

⁷¹² Исто, 127, 144–145.

⁷¹³ М. Detelić, The function and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, 228. Типичан пример истицања важности, а непоузданости односа народних епских песама према историји налазимо код Маретића, који је „одношај према историји“ издвојио као једну од три стране епике која заслужује посебну научну пажњу, при чему сам полази од става да су народне традиције свуда на свету врло непоуздан извор за историју, а та непоузданост излази из саме људске нарави, „која у приповиједању прошлијех догађаја радо кити и претјерује, често којешта заборавља, додаје и побркава“; Т. Maretić, нав. дело, 35.

⁷¹⁴ Према: М. Детелић, *Мутски простор и епика*, 310–311.

међутекстовним и међужанровским конотацијама.⁷¹⁵ Она места на којима се, према речима М. Детелић, секу хоризонтални план „обичног“, али театарски структурисаног епског универзума, и вертикални план митског окружења, одмереног висином, као и дубином, јесу места која носе највећи део књижевно релевантних информација, различитог порекла, и сматрају се јаким местима у структури епске песме.⁷¹⁶

Модел света који је традицијска култура уградила у темељ епике као жанра, односно – врсте комуницирања, основа је њене економије израза. Заједничко поље искуства, свима позната прошлост, догађаји и ликови, обичаји и норме понашања омогућавају певачу да често користи читаве мреже асоцијација, основано верујући у жељено перципирање смисла и реализацију функције.⁷¹⁷ Насупрот економије израза, као једно од типичних епских композиционо-стилских средстава стоји понављање, и то на свим нивоима језичког израза. Гласовна понављања су део фоностилистике стиха, и то не само средство које „открива звучно богатство стиха епске пјесме“⁷¹⁸ него и специфичан облик информативности стиха.⁷¹⁹ Осим еуфоније, околионалних гласовних понављања, типичних за традиционалне народне епске песме, бројна су и она на лексичком нивоу („стајаће“, сталне речи – бројеви и епитети, и томе слично), на синтагматском нивоу (образујући стилске фигуре – анадиплозу, анафору, епифору), па и на нивоу групе стихова (као градација, словенска антитеза и сл.). Парадигматско потенцирање семантике економијом израза и синтагматско поентирање естетског ефекта средствима еуфоније функционишу двојачко: комплексно, као истовремени носиоци „супротног“ вида информативности, и комплементарно, као део јединственог скупа стилских средстава. Управо је особеност коегзистенције семантичког и естетског слоја информативности у епској песми оно што чини важан део поетике овог жанра. Из перспективе његове синкретичне природе неопходно је нагласити важност улоге коју у епској песми имају елементи заједнички за поетски и музички израз – ритам и глас / звучност.

⁷¹⁵ М. Detelić, The functional and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, 231, 246.

⁷¹⁶ Исто, 242, 246.

⁷¹⁷ С. Самарџија, Функција алузије у процесу стварања и прихватања епске песме, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Београд 2007, III, 213–236.

⁷¹⁸ Ђ. Нунџак, Значај понављања у процесу стварања епске песме, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1974, 49–52, 62–66.

⁷¹⁹ Чаркић појашњава да гласовна (фонолошка) понављања изводе одређене лексичке елементе текста из стања језичке аутоматизације, па се између гласовне структуре текста и његове семантичке интерпретације образује систем мотивисаних веза, успоставља еквивалентан однос између плана израза и плана садржаја, чиме се издваја заједнички гласовни сегмент – гласовна секвенца; М. Ж. Чаркић, *Фоностилистика стиха*, Београд 1995.

www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/carkic/fonostilistika/index_c.html; приступљено 13. 03. 2014.

Метричка структура традиционалних десетерачких епских песама

Метричка структура стиха је особеност која се истиче као елементарно, а понекад и парадигматско својство одређеног поетског језика. Везани (метрички) десетерачки стих, у коме су организоване традиционалне српске епске песме које се певају уз гусле, у литератури се често назива и „епским“, „јуначким“, „мушким“ и „гусларским“. Узимајући у обзир да су у овом стиху испеване и песме које припадају другим жанровима, које певају жене и које се певају без инструменталне пратње, закључује се да се тим називима сугерише примарна примена у смислу доминације у оквиру жанра, па и хијерархијски однос жанрова у систему. О посебној моћи „стиховног облика“ да говори о „смислу песме“ различитом од садржајне семантике, о његовом дијахронијском и географском значењу, С. Петровић говори као о „метаметричком својству“.⁷²⁰ Он заступа тезу да „стиховни облик – при чему се израз облик користи као назив за скуп метричких особина које се дају егзактном одређењу и објективном опису – може нешто казати сâм, независно од ријечи чијим је распоредом створен, доприносећи на тај начин такође цјеловитом смислу пјесме“.⁷²¹ Другим речима, ради се о типу односа између облика и смисла у одређеним књижевним традицијама, где је и сâм облик – знак који непосредно изражава неку поруку, део онога у вези са чим комуницира, не само форма него део садржаја. У складу са тим, смисао се види као укупност онога што песма значи, бивајући обухватнија од самог садржаја, па и од поруке или идеје коју носи. Међутим, проблем се јавља већ код покушаја дефинисања „епског десетерца“ на базичном, метричком нивоу. Ради се, практично, о последицама конгломерата непознаница везаних за генезу и еволуцију стиха и других, које се односе на „аутентичну“ акцентуацију (услед сведености извора из старијег доба на писане текстове, недостатка метаподатака о песмама, сумње у аутентичност записа и сл.), као и читавог низа методолошких разлика међу онима који су се бавили проучавањима ове врсте.

У погледу генезе „епског десетерца“ постављен је широк спектар хипотеза. Средином 19. века, Исмаил Срезњевски је на основу поређења са сличним стиховима Западних Словена извео закључак да је овај стих општесловенско добро. Недуго затим пробудио се интерес за поредбену метрику, а на основу закључака тако профилисаних истраживања, Јакобсон је

⁷²⁰ С. Петровић, „Метаметричка функција стиховних облика“, у: *Облик и смисао. Стиси о стиху*, Нови Сад 1986, 39–40.

⁷²¹ Исто, 40.

словенски епски десетерац сврстао међу стихове индоевропског порекла.⁷²² Поједини истраживачи су настанак тог стиха тумачили као продукт процеса који се везују за много млађи историјски период, унутар српскохрватске версификације (почев од Јагића), а било је и заступника тезе о његовом прихватању из других традиција (из византијског или из средњовековног латинског песништва – *chansons de geste*).⁷²³

Други круг проблема у вези са метричким дефинисањем епског десетерца односи се на „аутентичну“ акцентуацију: од тога да ли је основна акцентуација староштокавска или новоштокавска, до (регионалног) порекла певача, односно до нивоа наречја и говора. Наиме, садашњи четвороакценатски систем српског језика продукт је дуге еволуције – од индоевропског, преко балтословенског и општесловенског, до балканског периода његове историје. У времену од досељавања на Балкан до приближно 15. века, шесточлани акценатски систем прасловенске заједнице свео се на три акцента – два силазна и један узлазни, да би се потом у штокавским говорима, примарно важним за српску епiku, претапањем акута у дуги циркумфлекс дошло до само два акцента силазне природе, који су могли да се јаве на било ком слогу акцентогене речи.⁷²⁴ Трагови оваквог система су се до данас сачували у конзервативнијим говорима штокавског дијалекта – косовско-ресавском и зетско-јужносанџачком. Осим тога, значајан је и фонд вокалских фонолошких јединица. Током прве „балканске“ етапе еволуције српског језика, тај фонд је био знатно већи од данашњег – чинило га је једанаест вокалских фонема, а слоготворна су била и два сонанта.⁷²⁵ Надаље су промене текле у правцу упрошћавања вокализма, губљења полугласника, појаве акутских предакценатских слогова, који су на себе превлачили и експираторну компоненту, што је водило усложњавању акценатског система.⁷²⁶ Најкасније у 15. веку, на територији источнохерцеговачких говора, кроз процес померања силазних акцената на претходне слокове и кроз образовање нових акцената акутске интонације почиње да се формира новоштокавска

⁷²² Јакобсонов став се ослања на закључке Мејеа о томе да је силабички стих регулисаних квантитета у каденти, а са одсуством ма какве правилности у погледу квантитета на почетку стиха и са цезуром чији је положај стапан или незнатно променљив – „индоевропска метричка матрица“; R. Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“, *Lingvistika i poetika*, 155; исто, Slovenski epski stih, *Treći program*, Beograd (leto) 1981, 50, 356; С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, 168–169.

⁷²³ С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, 169–170.

⁷²⁴ А. Ресо, *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Beograd 1985, 41.

⁷²⁵ Исто, 42.

⁷²⁶ Исто, 42, 51.

политонија.⁷²⁷ Из перспективе метричких одлика епског десетерца важно је да је процес прво захватио отворене кратке ултимае (речи са краткоакцентованим вокалом на крају), а затим затворен крајњи слог и отворен унутрашњи.⁷²⁸ У складу са тим је и запажање Ђуре Даничића да се промена одвијала тако што се код штокаваца (насупротив чакавцима) појачавала важност акцената на првом слогу, док су акценти са последњег кратког слога поступно нестајали, а тај је слог остао кратак и без акцента, док су дугоакцентовани крајњи слогови задржавали само дужину, такође без акцента.⁷²⁹ Важно је напоменути да је било теза по којима су се овакве акценатске измене везивале још за општесловенску заједницу (нпр. теза Алексеја Шахматова).⁷³⁰ Поред акцената изолованих речи, од велике су важности и синтагматски акценти, нагласци акценатских целина – групâ речи обједињених функцијом у реченици, које се јављају између двеју пауза у говорном процесу.⁷³¹ У говорној форми, поједине акцентогене речи могу остати без сопственог акцента, а свакако долази до делимичне измене природе основног лексичког акцента.⁷³² Све поменуте акценатске одлике српског језика, како промене које одликују његову дијахронијску димензију, тако и разлике које се у синхронијској равни јављају као регионалне особености говорâ, а посебно оне које су повезане са деловањем стиха као допунског облика уређења природног језика, морају се имати у виду када се говори о метрици епског десетерца, чак и у говореној форми, односно – у варијанти свесног екстрагизовања поетске димензије из традиционалног синкретичког јединства.

У претходном поглављу је детаљније разматран утицај комуникационе ситуације на различите елементе комуникационог процеса, па и на емитента и поруку, те није потребно посебно појашњавати утицај атипичних комуникационих ситуација у каквима су настајали први записи, на представу о метричкој структури епских песама. Ондашњи услови записивања практично су подразумевали грешке, што је, између осталог, дало повода за претпоставке о накнадно рађеним интервенцијама на текстовима. Коначно, уз све факторе који потичу из материјала, није мањи ни утицај разлика у истраживачким приступима, па чак и у интерпретацијама истих статистичких

⁷²⁷ Око времена формирања новоштокавске политоније мишљења нису усаглашена, али се оквирно поставља да је започела најраније крајем 14. века, а да је окончана најкасније почетком 16. века. Ове се временске одреднице односе на најпрогресивније штокавска говоре; исто, 48.

⁷²⁸ Исто, 49.

⁷²⁹ Према: исто, 50.

⁷³⁰ Исто, 51.

⁷³¹ Овакве ритмичке целине називају се и „говорним тактовима“, „фонетским блоковима“, „акценатским синтагмама“; исто, 84.

⁷³² Исто, 86–87.

података, из којих су извођени понекад и опречни закључци.⁷³³ Узимајући у обзир поменуте околности, компилацију доступних резултата проучавања метричке структуре епског десетерца која следи неопходно је третирати као оперативни модел за потребе овог истраживања.

Неспорну одлику епског десетерца чини његова силабична природа, прецизније – изосилабизам: сваки стих састоји се од истог броја слогова, у овом случају од десет, при чему се броје сви слогови.⁷³⁴ Око тонских квалитета ове структуре мишљења се крећу у распону од тврдње силабиста да акценат у десетерцу нема ритмичку улогу,⁷³⁵ преко „компромисног решења“, у новије време рехабилитованог – да је силабички са тенденцијом ка трохејском ритму,⁷³⁶ до већинског става да овај стих припада силабичко-тонском версификационом систему, те да је, уз број слогова, сталан и трохејски распоред нагласака у стиху (назива се и петоиктусним трохејским десетерцем).⁷³⁷ Установљено је да велика већина (око 75%)⁷³⁸ акцената пада на непарне слокове, што условљава ритмичко кретање са падањем експираторног притиска (изговорног интензитета) – трохејско, силазно фразирање.⁷³⁹ Констатује се да је овакво уређење стиха у складу са примарним распоредом нагласака у српском језику, па се у том смислу усмени стих сматра „природним“. ⁷⁴⁰ Утицај музике разматрали су и заговорници силабичке и силабо-тонске метрике, о чему

⁷³³ С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, 181.

⁷³⁴ У неким језицима се број слогова рачуна до последњег наглашеног слога у стиху, а број ненаглашених слогова на крају стиха може варирати; S. Petrović, „Stih“, 369.

⁷³⁵ Осврћући се на силабичку теорију, С. Матић се прикључио низу њених заговорника, међу којима су Дошеновић, Берић, Зима, Маретић; више у: С. Матић, Принципи уметничке версификације српске, *Годишњица Николе Чуића*, Београд 1930, XXXIX, 121–130; исти, „Акценат у нашем стиху“, *Наши народни еп и наши стих. Огледи и студије*, Нови Сад 1964, 321–355.

⁷³⁶ Ž. Ružić, „Deseterac“, *Rečnik književnih termina*, 126. Према истраживањима која су се базирала на старијим записима десетерачких епских песама, из „предвуковског периода“, све песме показују трохејски распоред акцената у првом чланку, али у другом чланку изостаје ова врста правилности, при чему по проценту наглашености предњаче 5. и 3, а следе 1, 8. и 9. слог. Важно је напоменути да је примењена новоштокавска акцентуација; M. D. Stefanović, *Struktura srpskohrvatskog simetričnog deseterca u starijim zapisima (XVI–XVIII stoleće)*. Prilog proučavanju forme usmenog pesničkog žanra, *Teorijska istraživanja*, Београд 1992, 8: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, IV, 188–189.

⁷³⁷ За описивање силабичко-тонских стихова користи се терминологија квантитативне версификације – антички називи стопа, али у овом систему они се односе на ритам стиха, на наглашене и ненаглашене слокове; S. Petrović, „Stih“, 369.

⁷³⁸ Према: R. Jakobson, *Slovenski epski stih*, 327.

⁷³⁹ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 187; Ž. Ružić, „Fraziranje“, *Rečnik književnih termina*, 227–228.

⁷⁴⁰ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 104, 187.

ће више бити речи у наредном делу текста. Јакобсон је установио да, на нивоу стремљења, свако парно „јакое време“ носи мањи постотак акцената речи од суседног непарног „јаког времена“. ⁷⁴¹ Одступање од трохејске правилности, односно – наглашавање парних слогова, изазива ефекат „превареног очекивања“. У погледу ритма стиха истиче се избегавање акцената на 4, 8. и 10. слогу, па и једносложних акценатских целина на тим местима – *зеугма* (грч. спајање, мост), што се узима као потврда ритмичке улоге акцента. ⁷⁴² Избегавају се, због аритмије, и две узастопне акцензоване једносложнице на 3. и 4, односно 7. и 8. слогу, а акценат једносложница на осталим парним слововима подређује се акценту једносложнице која им претходи на непарном слогу. ⁷⁴³ У вези са границама стиха постоје различите концепције, ⁷⁴⁴ али по преовлађујућој, Јакобсоновој, стихови представљају синтаксичке целине, међусобно одељене синтаксичким паузама, а опкорачења (анжамбмани, франц. *enjambement*) се строго избегавају. ⁷⁴⁵ Граница стиха означена је клаузулом (лат. *clausula* – закључак). Као могуће позиције последњег акцензованог слога (за којим следе неакцензовани до пуног броја), односно комбинације акцензованих и неакцензованих слогова на крају стиха, наводе се: женска клаузула (двосложна, акцензован 9. слог), дактилска (тросложна, акцензован 8. слог), хипердактилска (са три неакцензована слога или више њих иза последњег нагласка). ⁷⁴⁶ Када је у питању женска клаузула, акценат је по правилу дуг, а у дактилској и хипердактилској клаузули, осим малобројних изузетака, он је кратак. Иста трајања одликују ове слокове и када су ненаглашени: 9. слог веома често носи ненаглашену дужину, а на 7. и 8. је она ређе присутна него на другим непочетним слововима, па се тако образује тзв. квантитативна клаузула, која се такође сматра једном

⁷⁴¹ R. Jakobson, *Slovenski epski stih*, 328.

⁷⁴² Исти, „О структури стиха српскохрватских народних епова“, *Lingvistika i poetika*, 150; исти, *Slovenski epski stih*, 324; *Ž. Ružić*, „Deseterac“, 127.

⁷⁴³ Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 187; *Ž. Ružić*, „Deseterac“, 127.

⁷⁴⁴ Јакобсоново мишљење се разликује у односу на Пари-Лордово поимање опкорачења у погледу третирања случајева када се граница стиха не подудара са границом синтаксе, али се подудара са границом синтаксичко-интонацијског одсека (колона), као што је то случај код зависних реченица и вокативних синтагми. Управо овакве ситуације – по Лорду – чине већину опкорачених стихова у нашој народној епизи. Пари-Лордова концепција погодује приближавању стиха наше усмене епике Хомеровом хексаметру, док Јакобсонова концепција одговара повезивању нашег несиметричног десетерца са словенским контекстом; према: М. Топић, Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд 1976, XLII, 1–4, 226.

⁷⁴⁵ R. Jakobson, *Slovenski epski stih*, 326; S. Petrović, „Stih“, 370; *Ž. Ružić*, „Deseterac“, 126.

⁷⁴⁶ Хипердактилска клаузула са шестосложном акценатском целином илуструје се стиховима: *Удовицу*, *Цафербеговицу* и *До два брата Попрженовића*; *Ž. Ružić*, „Klausula“, *Rečnik književnih termina*, 357.

од метричких константи епског десетерца.⁷⁴⁷ Око ритмичке улоге неакцентованих квантитета не подударају се мишљења метричара.⁷⁴⁸ Нека новија истраживања указују на то да је у десетерцима записиваним у периоду од 16. до 18. века квантитативна клаузула била слабије изражена него у песмама из Вукових збирки, распоред ненаглашених дужина био је „само“ на нивоу квантитативне тенденције.⁷⁴⁹ Метричком константом епског десетерца сматра се и цезура, која представља границу акценатских целина и налази се иза 4. слога (што га одређује као асиметричног). Инсистирајући на устаљености присуства и позиције као на основним одликама цезуре, Светозар Петровић је упућивао на народне песме као пример, коментаришући да „мелодија, која прати стих, утјече да у народном стиху на мјесту цезуре заиста често бива одмор, а чланци, дијелови стиха које она раставља, често узимају улогу читавог, потпуног стиха“, ⁷⁵⁰ што није типичан случај у епском певању. Жарко Ружић је, напротив, истицао да се цезура и пауза често не подударују ни у народном стиху, да долази до „опкорачења“ цезуре, односно – да не треба поистоветити цезуру као „метричко сечење“ са интонационим „преломом“ типа полукаденце.⁷⁵¹ Јакобсон појашњава да се полукаденца и у случајевима када се не подудара са цезуром налази готово увек пред непарним слогом стиха, подвлачећи карактеристично слоговно груписање у стиху.⁷⁵² Мирослав Топић је закључио да у „фолклорном“ десетерцу влада строга хијерархија интонацијских сигнала: дводелни ток је регулисан тако да је унутрашњи сигнал увек подређен спољном, а каденца се може појавити само на граници стиха,⁷⁵³ док Новица Петковић у истом тону резимира да је суштина у односу јачина синтаксичко-интонационе унутарстиховне и изванстиховне (међустиховне) везе: „унутарстиховна веза је јача или бар једнака – чува се јединство стиховне јединице, чак и на штету логичко-синтаксичке целине“.⁷⁵⁴ Ова особеност чини десетерац у ритмичко-интонационом погледу затвореним, нееластичним стихом.

⁷⁴⁷ Т. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama, Rad JAZU, Zagreb 1907*, 168, 58–59; R. Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“, 153; исти, *Slovenski epski stih*, 326; С. Петровић, *Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, 181–183, 191*; Ж. Ружић, „Квантитативна клаузула и систем акценатских целина“, *Српски јамб и народна метрика*, Београд 1975, 142–158.

⁷⁴⁸ Кошутић и Тарановски су сматрали да дужине могу остварити иктус чак и непосредно иза акцента на слабом времену стиха, док Франичевић, Матић и Ружић негирају ову тврдњу; Ж. Рујић, „Kvantitet“, *Rečnik književnih termina*, 411–412.

⁷⁴⁹ М. D. Stefanović, *Struktura srpskohrvatskog simetričnog deseterca u starijim zapisima*, 216.

⁷⁵⁰ S. Petrović, „Stih“, 371.

⁷⁵¹ Ж. Рујић, „Cezura“, *Rečnik književnih termina*, 105.

⁷⁵² R. Jakobson, „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“, 152.

⁷⁵³ М. Топић, *Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама*, 228.

⁷⁵⁴ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 191–192.

У погледу синтаксичке организације епских песама констатовано је да је дужина говорних сегмената (синтакси) различита, стихови се нижу астрофично – „стихијски“, што у односу на редувантни део форме – изометрично сегментовање говорног низа стихом – доприноси њеној укупној динамици. Уочено је да постоје два типа завршетака стиха – каденца и антикаденца,⁷⁵⁵ односно, да се говорна синтаксичка интонација⁷⁵⁶ мења у интонационе кривуље које су зависне од ритмичке структуре епског десетерца.⁷⁵⁷ Још је Станислав Винавер, описујући говор сељака, истакао да „наравно, говорна реч ни у ком случају није што и певана“, али да та „отегнута сканзија наша много више личи на песму но сваки други говор“.⁷⁵⁸ У реакцији на ово запажање, Н. Петковић се сложио са тиме да манир „старинског казивања“ заиста увек садржи извесну стилизацију говора на интонационом плану, са осетнијим истицањем ритмичког тока, уз ограду да се сличност са песмом односи само на казивање, приповедање неког целовитијег текста, док је у обичном говору битно другачије зато што су у питању два говорна жанра.⁷⁵⁹ Из перспективе интонационе структуре десетерца, важно је да се на крају стиха избегавају затворени слогови,⁷⁶⁰ што Петковић доводи у везу са тзв. законом отвореног слога, који је био општа особина језика у древним временима.⁷⁶¹ Реагујући на Винаверов текст (део о сливености, гипкости „епског прозног говора“), он тврди да се завршетак речи вокалом нигде не осећа тако разговетно и учестало као на самом крају „народног десетерца“, на месту које је ритмички „веома осетљиво“.⁷⁶² Наиме, прогресивност говорног низа пресецају конструктивне границе и на тим местима га на тренутак задржавају, па је ритмичка инерција концентрисана на задњим границама новостворених сегмената, због чега метри-

⁷⁵⁵ Исто, 189.

⁷⁵⁶ Говорна синтаксичка интонација, говорна мелодија, или „певање у говору“ јесте утисак који на наше ухо оставља употреба прозодијских (супрасегментних) средстава у звучном обликовању, модулацији говорног низа – од слогова, преко синтагми, до синтаксе. Свака јединица при изговарању добија јачину (експираторни притисак), висину (кретање тона) и дужину (време утрошено на изговор), а све се особине степенују према позицији (слог под акцентом, испред или иза њега итд.); исто, 126–127.

⁷⁵⁷ Исто, 193.

⁷⁵⁸ S. Vinaver, *Jezik naš nasušni. Prilog proučavanju naše govorne melodije i promena koje su u njoj nastale*, Novi Sad 1952, 25.

⁷⁵⁹ Петковић скреће пажњу на то да Винавер такође прави разлику између „драмске“ и „епске“ говорне мелодије и објашњава је као еволуцију, што Петковић не негира, али истиче да су првенствено у питању жанровске особености; Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 130–131.

⁷⁶⁰ R. Jakobson, *Slovenski epski stih*, 328.

⁷⁶¹ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 132.

⁷⁶² Исто.

чари сматрају да су крај стиха и крај полустиха ритмички најјача места. Како су конструктивне границе усмено-фолклорног стиха неповредиве, тј. његов метрички образац не допушта самостално кретање синтаксичког низа, у епском десетерцу нису присутни елементи стандардне синтаксе нашег језика, већ само скуп погодних синтаксичких образаца. „Калуп стиха“ намеће интонацији припадајућег му синтаксичког низа сегментацију у којој се за први део сугерише тонски положај протазе, а за други – аподозе.⁷⁶³ Несумњиво је да постоји функционална зависност између односа који се успостављају у синтаксичком низу и ритмичко-интонационих чинилаца, а према теорији комуникативне, односно функционалне реченичне перспективе, од кључне важности је утврђивање старог, познатог (теме у реченици) и оног што је непознато и ново (реме), на шта великог утицаја има комуникациони контекст у коме се реченица употребљава.⁷⁶⁴ У синтакси епске песме „владају стих и жанр“, како је то истакао Н. Петковић,⁷⁶⁵ што подразумева одређени, епској традицији својствен културни фон. Још је Винавер изричито негирао да је језички израз народне књижевности, где су епска песма и њен десетерац имали средишње место, а који је Вук „увео“ у књижевни (стандардни) језик, бивао „сиров и неизграђен горштакчи и говедарски дијалекат“, већ је сматрао да је тај језик био „крајње изразит за технику старог и специјалног живота коме је био намењен“.⁷⁶⁶ У том смислу разматра се и однос фразеологизоване синтаксе десетерца и круте, нееластичне синтаксе стандардног језика тога времена, као потврда тезе о зависности синтаксичког еластичитета и модела културе.⁷⁶⁷ О јачини канона репрезентованих стихом и жанром сведоче искуства песника који су у модел усменог стиха уносили слободнији синтаксички низ,⁷⁶⁸ а „стару, епску говорну мелодију“, успорену и са малим „интервалисањем“, Винавер је налазио

⁷⁶³ Протаза је део погодбене реченице који садржи услов, а аподоза – део периоде који изражава последицу, исход; исто, 144, 220.

⁷⁶⁴ Заслуга за почетну идеју о теорији комуникативне реченичне перспективе приписује се оснивачу прашке школе Вилему Матезијусу, а мање је познато да је двадесетак година пре Матезијусових радова код нас теоретичар књижевности Богдан Поповић дао „творну идеју“ о реду речи и о улози прозодије; исто, 149–153.

⁷⁶⁵ Исто, 148.

⁷⁶⁶ С. Винавер, *Језичне могућности, Мусао*, Београд 1923, XII, 2, 781.

⁷⁶⁷ Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 154–155.

⁷⁶⁸ Петковић као пример условљености синтаксичког поретка и његове интонационе кривуље метричким обрасцем народног епског десетерца наводи стихове Његоша, који је синтаксички поредак и његову интонацију ослободио метричке везаности и употребљавао их за слободнија ритмичка варирања, остварујући тако сложенији, мање предвидљив, односно – богатији ритам стиха. У погледу интонације стиха, карактеристично је повремено померање места синтаксичке паузе, тако да она сече или краћи или дужи полустих, што динамизира ток пева; исто, 204–205.

на жанровским просторима од епских песама, преко „сељачке сканзије“ на подручју новоштокавских говора, до прозног књижевног језика.⁷⁶⁹

Интонацији, односно мелодији стиха, није посвећена пажња сразмерна њеној важности у поетици епике, посебно с обзиром на то да се ради о изражајном елементу заједничком за поезију и музику. Петковић сматра да „ритмичко-интонациона страна српског стиха“ у првом реду зависи од општег реченичног модела, односно – од координације или субординације језичких јединица.⁷⁷⁰ Уз „обичан“ синтаксички поредак иде „обична“ интонација,⁷⁷¹ неутрална, неактивна као чинилац у комуницирању, лишена функције засебног сигнала. Свако мењање синтаксичког поретка условљава измену интонације, која се „дезаутоматизује“ и активно укључује у стиховни ритам.⁷⁷² Тако се, на пример, у императивној реченици интонациони врх налази на императиву, па се у зависности од његовог места у реченици добијају различити облици интонационе кривуље.⁷⁷³ Промена интонационе линије добија се и инверзијом: део који долази на прву позицију добија узлазну интонацију карактеристичну за протазу, насупротив силазној у аподози.⁷⁷⁴ Винавер је интонацију епског десетерца описивао као балистичку линију: „врхунац је у нашем десетерцу негде пред крај, али не на самом крају.“⁷⁷⁵ Сматра се да је забрана коришћења опкорачења условила избегавање сложенијих синтаксичких односа, а нарочито је непожељна сложена хипотакса – предност се даје паратакси.⁷⁷⁶ Одсуство опкорачења којим се остварује лаки прелаз из стиха у стих надокнађује се, на пример, анадиплозом – понављањем завршне синтагме једног стиха као почетне у следећем.⁷⁷⁷ Такав поступак условљава велико успорење, али је истовремено парадигма односа метричког калупа, ритмичке и синтаксичке уређености овог стиха.

⁷⁶⁹ Винавер је епску говорну мелодију „препознао“ у књижевним делима Ђуре Даничића, Стојана Новаковића, Љубе Стојановића; према: исто, 153.

⁷⁷⁰ Општи реченични модел је – према Н. Петковићу – хијерархијска схема коју чине три равни: а) подмет и прирок, б) детерминативи уз подмет и детерминативи уз прирок, и в) чланови од којих се састоје синтагме у детерминативима; исто, 178.

⁷⁷¹ Матезијус је „обичан“ синтаксички поредак назвао „објективним редом речи“, а одступања од њега – „субјективним“; према: исто.

⁷⁷² Исто, 179.

⁷⁷³ Исто, 179–180.

⁷⁷⁴ Исто, 220.

⁷⁷⁵ S. Vinaver, *Jezik naš nasušni*, 220–221.

⁷⁷⁶ Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 194. Хипотакса подразумева постојање синтаксичке зависности реченица, насупротив паратакси, која означава њихов равноправан однос.

⁷⁷⁷ С. Винавер, Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1939, VI, 2, 213.

Резимирајући преглед основних одлика поетског језика епских песама, може се закључити да је он у великој мери редувантан, од микро до макро нивоа, пре свега на нивоу форме, али и на нивоу садржаја. О његовој информативности (и редувантности) говори се и као о „импровизацији“ наспрам „епског понављања“ (под којим се подразумевају све врсте устаљених решења на различитим местима у композицији и на различитим нивоима шаблонизованости). Миодраг Матицки чак сматра да је за естетска и теоријска истраживања „оно што чини епско понављање“ мање значајно од „делова песме који су настали као плод народне импровизације“. ⁷⁷⁸ Чини се, ипак, да је суштина у функциоалној вредности песме, а она је еквивалентна ефикасности песме као поруке у епској / гусларској пракси као комуникационом процесу. Информативност форме у уметничким делима која припадају фолклорним традицијама део је укупне информативности дела као поруке; форма и садржај су два плана исте ствари, како је истицао Мукаржовски. ⁷⁷⁹ У том смислу, оно што је за математичку теорију информација (ниво нумеричке информативности) – редуванца, у уметничком комуницирању неопходно је сагледавати као информацију о моделу света пренетог у уметнички језик, што је потенцирао Лотман. ⁷⁸⁰ Чврста метричка структура стиха (изосилабизам, унутрашња структура одређена цезуром на утврђеној позицији, изостанак опкорачења, па и моста преко цезуре, квантитативна клаузула, јасна тенденција ка трохејском ритмичком устројству) и значајна утврђеност морфологије текста клишетирањем конструктивних граница, потом фонд готових решења, па и врста антиципирања, предвидљивост сижеа на основу посебних уводних формула – део су семантичке информативности о култури у којој је од суштинске важности био утврђени поредак и на њему заснована естетика истоветности. Комуникациона ефективност најдиректније зависи од познавања (општих) кодова те културе и (специфичних) кодова жанра, па отуда могућност да се семантичка информативност доживи као редувантност, односно естетска неинвентивност.

Индивидуалност певача-гуслара била је присутна у сваком тренутку стварања и извођења епске песме и давала је свој печат реализацији свих структура поетске компоненте. Међутим, грађа релевантна за етномузиколошка истраживања, као што је поменуто, потиче махом из епохе гуслара-музичара, па је то, уз поштовање дисциплинарних компетенција, разлог фокусирања ове студије на стваралачки импулс

⁷⁷⁸ М. Матицки, „Уводна реч“, *Српскохрватска граничарска епика*, Београд 1974, 9–19.

⁷⁷⁹ Б. Милијић, нав. дело, 235.

⁷⁸⁰ J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo 1970, 44–45.

у музичкој димензији. У датим околностима могуће је само индиректно сагледавање простора за стваралачку слободу у поетској димензији, преко назнака о флексибилности поетског кода и њених евентуалних последица.

Функционална корелативност традицијске културе и свих другостепених знаковних система, као и на овој премиси заснована проучавања поетске компоненте епских песама, основ су огледа у коме ће се тежити истоврсном сагледавању музичке компоненте. Ток и резултати њеног проучавања биће презентовани у два засебна потпоглавља рада, у складу са потребом спознавања специфичних законитости музике као знаковног система, а потом и начина и степена корелирања са поетским системом.

Музичка компонента епске песме

При проучавању начина музичког мишљења гуслара изузетно је важно имати у виду помињану промену његовог профила: од комплетног ствараоца епске песме (песника-и-музичара) ка музичару који интерпретира познати – задати поетски текст.⁷⁸¹ Из перспективе информационе структуре епске песме као поруке, у односу на некадашњу високу информативност и поетског и музичког садржаја, поетска димензија је постала редундантни део, док је музичка остала у значајној мери ентропична. Издвојено усмеравање пажње на музички знаковни систем не подразумева приклањање апсолутистичком виђењу музике као специфичног и самосталног „језика“, независног у односу на „ванмузичке“ околности, нити има било какве конотације у смислу хијерархијског односа са поетском компонентом. Циљ је да се спознају особености онога што би се могло назвати „епским гусларским музичким идиомом“, да би се, како је наговештено, пропратио однос основних знаковних система који чине поруку и, а са друге стране, да би се створила основа за будућа проучавања епике као музичкофолклорног жанра.

⁷⁸¹ Када стварају поетски текст, савремени гуслари то махом чине у форми римованих десетераца или осмераца, најчешће у стваралачком процесу који претходи музичком уобличавању поетског предлошка – извођењу. С друге стране, епски песници често и сами поседују гусларске вештине, али их ретко експонирају јавно. Тако је управо подела улога између епских песника и гуслара као музичких стваралаца-интерпретатора једна од основних одлика савремене гусларске праксе.

Морфолошка анализа музичког текста епске песме

Музичка компонента епских песама које се певају уз пратњу гусала бива, дакле, највећим делом текст⁷⁸² вокално-инструменталне, а мањим делом – само инструменталне фактуре.⁷⁸³ Познато је да гуслар започиње песму свирањем – инструменталним уводом (прелудијумом), главни корпус образује се сменом вокално-инструменталних и краћих инструменталних сегмената (интерлудијума), а крај такође обележава инструментални део (завршетак, постлудијум, кода),⁷⁸⁴ чија дужина варира од оне приближне интерлудијумима до развијенијих завршних делова, најчешће ипак краћих од увода.⁷⁸⁵ Звук инструмента представља акустичку опозицију (људском) гласу, па су уводни и завршни инструменти перцептивно оштра граница у односу на примарни, вербални начин комуницирања, који се подразумева међу људима присутним у времену пре и после емитовања ове поруке. Спољашње границе увода и кода сразмерно су јасније, упадљивије од унутрашњих граница, оних ка централном делу поруке, вокално-инструменталне фактуре: свиром звуку сроднији је глас као музички медиј, него као средство вербалног комуницирања. Форма оквирних сегмената најдиректније је конситуационо зависна. Садржај ових сегмената чине кратки и једноставни мотиви које гуслар према сопственом нахођењу у датом тренутку комбинује, а основни конструкциони поступак је дословно или варирано понављање (са ритмичким и / или мелодијским изменама). У погле-

⁷⁸² Узимајући у обзир да је појам *текст* у етномузикологији коришћен на различите начине, потребно је нагласити да ће се у овом раду он односити на појединачни музички догађај, пре свега – на његову акустичку страну, како је заговарао и Ернст Лихтенхан. Овај аутор као једну од предности проучавања „изоливаног“ музичког текста наводи могућност фокусирања на „чисте“ музичке, структурне и текстуалне елементе (не негирајући могућност и потребу проучавања саодношења са контекстом из различитих перспектива); E. Lichtenhahn, Text – a helpful ethnomusicological category, <http://www.mmc.edu.mk/Strugaconf2002/Strugatext/Ernst.htm>; приступљено 22. 09. 2006.

⁷⁸³ Изузетно се сасвим мали део епске песме изведе само вокално – гуслар накратко прекине свирање, а настави да пева, што користи као специфично изражајно средство.

⁷⁸⁴ Терминолошки сетови *увод – прелаз – завршетак* и *прелудијум – интерлудијум – постлудијум* користе се синонимски, мада дискретна разлика, која постоји у значењима између термина *прелаз* и *интерлудијум* (индикација усмерења кретања латентно присутна у прелазу ка нечему, односно – на нешто, према ономе што је амбивалентно као присутно између) чини овај други примеренијим инструменталним одсечима који се налазе као унутрашњи у епској песми. О функцији унутрашњих инструменталних одсека биће више речи надаље.

⁷⁸⁵ Дужина увода и кода зависи од мноштва фактора личне и / или конситуационе природе: од инструменталне технике гуслара (они који себе сматрају спретним у свирању користе прилику да управо у овим сегментима експонирају овај лични квалитет, мада је и то примарно условљено тренутним психофизичким стањем), од публике (тј. пажње коју показује у односу на гуслареву активност, а коју треба привући), до конситуације, у смислу помињаног ограничења трајања перформанса и сл.

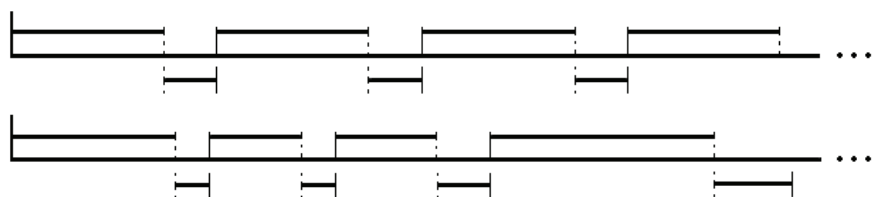
ду фрагментарности форме, па и мотивског садржаја, уводи и коде се не разликују значајно. Ови сегменти нису ни формално ни семантички повезани са песмом у ужем смислу (тј. вокално-инструменталним делом поруке); примарна је њихова функција у комуникационој ситуацији, на основу чега показују сличност са помињаним општим почецима и завршецима поетског текста. Они дејствују првенствено као музички, звучни „пребацивачи“ – делови чији су задаци да учеснике уведу у нови облик комуницирања и да их на специфичан начин „енергизирају“. Инструментални звук уопште је, према мишљењу Захаријеве, двоструко симболичан: он здружује енергију звучног – говорног и предметно-акционог (инструменталног, свирачког) начела и функционисања као „посредник“ између непредметног и предметног, вербалног и невербалног, оностраног и оностраног, реалног и имагинарног.⁷⁸⁶ У оваквом се тумачењу апсолутно препознаје и функција инструменталног оквира епске песме. Потврду о формалној и семантичкој независности тих сегмената у односу на вокално-инструментални део поруке налазимо у постојању различитих увода за песму истог поетског садржаја у различитим извођењима, као што се може уочити поређењем увода у примерима 1 и 2, као и примера 5, 6а и 7а (в. Прилози, Записи песама). Постојање разлика и међу функционално аналогним сегментима, чак и у извођењима истог гуслара, доказује да се они не користе (и не памте) као музички клишеи, мада на индивидуалном нивоу постоји одређени степен стилске препознатљивости (упоредити примере 6 и 8, нарочито 6б и 8б). Независност инструменталног увода од певаног дела песме упечатљиво илуструје сличност увода и када су у питању песме различитих поетских структура (упоредити примере 6а и 8а са примером 9, уводе песама у традиционалном, односно римованом десетерцу). Функционална детерминисаност ових инструменталних делова остварује се различитим динамизирањем: (већа) дужина увода даје и више могућности за примену мотивског рада, а динамичким и агогичким средствима се овај сегмент „боји“ изразитије него кода (што потврђују односи увода и кода код практично свих приложених примера). Општи фактори од утицаја на музичко изражавање – креативност, извођачка (инструментална) техника, традицијска и идиолекатска естетика, уочљиви су и код гуслања. У пракси се почетак увода често „рађа“ из фрагмената које гуслар свира у оквиру проверавања штива инструмента (подшавајући га према свом гласу), па је понекад тешко одредити границу између онога што би се могло назвати „тестирањем функционисања комуникационог канала“ и саме поруке. Овакво решење чини „улаз“ у други начин комуницирања поступним;

⁷⁸⁶ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 12.

добија се прелазна, адаптациона фаза. Типично обликовање уводног инструменталног сегмента могло би се описати као „ритмичко-интонациони лук“. Почетак је најчешће на тону празне жице у дужим нотним вредностима, развијање доноси уситњавање на ритмичком плану и пролазак кроз интонационо поље обликован радом са једним или више мотива, тако да се згушњавањем тока (евентуално потенцирано убрзавањем темпа, видети пример 2) обликује „левак“ који привлачи, концентрише пажњу аудиторијума и актере овог комуникационог чина пребацује у хронотопос песме. Музика постаје средство „енергетског зачаравања“, специфичне врсте преображаја гуслара и успостављања његове контроле над аудиторијумом. Крај уводног инструментала обично доноси свођење, повратак на дуже тонове у доњем регистру, али слушаоцу који са гусларом дели поље искуства у традиционалној епици то не доноси опуштање, напротив – то је тачка ишчекивања наступа певача, укључења вербалног сегмента поруке. Осим што је краћи од увода, завршни инструментални део најчешће је и мање компактан, не поседује кохезиону динамику и доживљава се као (проширени) „одјек“ интерлудијума.

Вокално-инструментални корпус поруке сегментиран је инструменталним деловима који имају формално-артикулациону функцију – одређују синтаксичку структуру музичког текста. Иако се у пракси дешава да се континуирано изведе дужи вокално-инструментални део (у трајању неколико стихова) – „без предаха“, елементарни принцип јесте наизменично низање ових акустичких блокова.⁷⁸⁷ Односи трајања интерлудијума су принципијелни – равномерни или променљиви. Перципирање односа њихових трајања у одређеној мери зависи од вокално-инструменталних делова које раздвајају. Наиме, када је дужина певаних јединица приближно једнака, трајања интерлудијума се перципирају релативно и супротно томе – ако се нижу певани делови различите дужине – губи се оријентир за трајање инструментала. Процена је „олакшана“ закономерношћу да се иста трајања интерлудијума јављају између певаних делова приближно истих трајања (како приказује прва шема на слици 30), док се интерлудијуми различитих трајања комбинују са певаним сегментима, такође различитим по трајању (према другој шеми на слици 30), чему ће, као конструктивним принципима, пажња бити посвећена у даљем току рада. Интерлудијуми уједначених трајања по правилу су релативно кратки.

⁷⁸⁷ О различитим односима музичке синтаксе и стиха, односно – о поетском садржају који испуњава ову музичку меру, биће речи у даљем току рада.



Слика 30.

И у погледу мелодијског садржаја ових инструменталних сегмената уочавају се два принципа: принцип сличности, заступљен варираним понављањем одређеног мотива или коришћењем мањег броја релативно сродних мотива, и принцип разноврсности, који подразумева знатнија преобликовања, односно излагање мање-више новог материјала. Истоветност се примарно препознаје у релативној постојаности трајања, што илуструје сет примера на слици 31, док разноврсност мелодијских садржаја најчешће претпоставља и различита трајања, како потврђују делови записа на слици 32.



Слика 31.



Слика 32.

Како се налазе на конструктивним границама, ови делови музичке композиције поседују велику артикулациону моћ. Када су интерлудијуми редувантног карактера, уједначеност њихових трајања обезбеђује кохерентност композиције, а мелодија, макар и на нивоу варијантних различитости, носи информацију и представља артикулационо средство. Ипак, у укупном ефекту оваквих интерлудијума преовладава функција обједиња-

вања, динамизам моторичког типа. Као мање-више предвидљива решења, она не претендују на информативност нумеричког типа; за њих је примарна семантичка информативност која исходи из позиције и форме. Устаљеност интерлудијума свакако није исправно једнозначно тумачити као последицу неинвентивности гуслара (мада, наравно, може бити и то), већ је неопходно имати на уму и постулате „естетике истоветности“, према којој су вишекратно поновљена решења – резултат „опредељења“ за непроменљивост, део канона.⁷⁸⁸ Извођење истих интерлудијума, које мање ангажује гуслареву инвентивност и концентрацију, било је посебно важно за гуслара–песника-и-музичара: рутинизирано, рефлексно извођење ових делова омогућавало је предах и усмереност на наредни вокално-инструментални сегмент. Такође, устаљени интерлудијуми мање оптерећују аудиторијум, не одвлаче пажњу од вокално-инструменталних делова на којима је информационо тежиште. Специфична опозиција, али и информациони баланс који постоји између редундантних интерлудијума и вокално-инструменталних сегмената губе се у примерима са разноврсним интерлудијумима. Континуирано висок ниво информативности садржаја преноси артикулационо тежиште на форму, односно на трајања интерлудијума. Тип односа је, уобичајено, део идиолекта гуслара; не постоје релације са тематиком, садржајем песме или другим могућим референцама.

Специфичан део поруке-песме чине екскламације које се налазе, пре свега, на самом почетку певања, а срећу се и на почецима целина раздвојених дужим интерлудијумима. Често се изводе као тон или сасвим кратак мотив, па се перципирају као део, почетак наступајућег вокално-инструменталног садржаја (као у примеру 2), али се јављају и као мање-више развијене, и у том случају чине засебан сегмент музичког текста. Развијене верзије представљају неку врсту тонске експозиције: силазним покретом из горњег регистра, евентуално узлазним таласом са доње границе, презентује се интонационо поље. Гипка, мелизматична линија и рубато ритам контрастирају са доминантно дистрибутивним ритмом уводног инструмента. Гуслари имају устаљен однос према начину обликовања екскламација, па се може закључити да се овај елемент израза такође може оквалификовати као идиолекатски. Потврду те тезе налазимо у доследном обликовању екскламација из једне песме (упоредити аналогне сегменте у пр. 2, стихови 1, 37, 49, 63, 83, 102), али и у сличности екскламација у различитим извођењима истог гуслара, као што показују сегменти из неколико извођења гуслара Душана Добричанина (слика 33).⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ О естетици истоветности више у: J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, 245–248. О значају ове естетике у традиционалној народној музици в. О. А. Пашина (ур.), *Народное музыкальное творчество*, 52.

⁷⁸⁹ Транскрипције: М. Radeta, нав. дело, 81, 110, 129, 174. Екскламације су из песама *Мара Грујичића*, *Старац Вујадин*, *Косовка девојка* и *Бој на Кајмакчалану*.



Слика 33.

На основу традиционалне семантике (звуча) гусала као симбола епике, инструментални увод је носилац информације о жанру. У односу на њега, ако је присутна, екскламација представља неку врсту редувантног елемента, потврде да се ради о епској песми – форми у којој учествује и вокал. Чињеница да песма никада не почиње без инструменталног увода, а да екскламација није увек присутна, потврђује да се ради о сегментима поруке са различитим степенима информативности. Иако оба представљају „текст о тексту“, имају метатекстуалну функцију, а за статус овог другог може се употребити синтагма „текст изван текста“⁷⁹⁰ – онај који не утиче кључно на структуру, али појачавање ефекта већ примењеног пребачивача, које остварује, није ни сасвим сувишно. Информативност музичке компоненте развијенијих екскламација односи се на интонациону компоненту музичког кода, али и читавог низа особености гуслара као емитента поруке – преко боје, интензитета, покретљивости гласа и сл. Почетна процена квалитета гуслара од стране аудиторијума је у психолошком смислу од велике важности за укупну успешност комуникационог процеса.

Основни корпус епских песама, дакле, чини низ вокално-инструменталних сегмената разграничених интерлудијима, при чему су они – некада тек назначено, а некада јасније – груписани у (музичке) строфе различитих дужина. Овакав тип макроформе присутан је и у музичко-фолклорним традицијама других народа, те је привлачио пажњу етному-

⁷⁹⁰ Термин *метатекст* и његове изведенице у овом контексту, односно значењу, преузети су од М. Детелић (*Урок и невеста*, 30, 39).

зиколога, који су је различито називали: „епска строфа“,⁷⁹¹ „астрофична композиција“,⁷⁹² „тирадна композиција“.⁷⁹³

Према систематизацији мелопоетских облика српских народних песама коју је сачинила Сања Радиновић, форме са музичким строфама различитих величина припадају „варијабилно строфичном типу“, при чему могу бити отворене или затворене уводом и / или кодом.⁷⁹⁴ Она констатује да су овакви облици у српској вокалној традицији малобројни, вероватно на основу сразмерно малог присуства у публикованим збиркама записа.⁷⁹⁵ Међутим, узимајући у обзир да је то форма највећег дела традиционалих епских песама, али и песама које припадају другим жанровима,⁷⁹⁶ реално је значајнија него што број публикованих записа сугерише. Сагледавајући макроформе у дијахронијској перспективи, С. Радиновић је констатовала да облици са променљивом (варијабилном) дужином мелострофе припадају раној развојној фази музичкофолклорне архитектонице.⁷⁹⁷

⁷⁹¹ У бугарским епским песамама, величина музичке строфе је условљена садржајем текста, односно бројем стихова којима се исказује једна завршена мисао, а мелодијски је обликована секвентним низањем наниже речитативно изведених стихова; Е. Стоин, *Бугарски епически песни*, 37–38.

⁷⁹² Грица на основу симетрије и асиметрије, као основних принципа отеловљења музичке мисли, разликује два основна типа композиције народних песама: строфичну – с периодичним понављањем музичког материјала, и астрофичну – са слободно-импровизационим неравномерним деловима (С. Грица, нав. дело, 122). Важну разлику између форме традиционалних српских десетерачких епских песама и астрофичне украјинске епике, на основу које је Грица извела типологију, јесте у врсти стиха – у првом случају ради се о строго силабичном, а у другом се ради о слободном стиху (са променљивим бројем слогова).

⁷⁹³ О. А. Пашина (ур.), „Русский музыкальный эпос“, *Народное музыкальное творчество*, 261.

⁷⁹⁴ С. Радиновић, *Облик и реч. Закономерности мелопоетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, Београд 2011, 282.

⁷⁹⁵ Из студија и напомена које се налазе у збиркама може се закључити да постоји читав низ разлога за несразмеру између присуства примера овакве форме у пракси и броја нотних записа, од тежине записивања, преко става истраживача-записивача да је довољно репрезентовати обликотворни принцип, до свесног или несвесног занемаривања бележења варијативног принципа.

⁷⁹⁶ Ова форма је карактеристична генерално за жанрове наративног карактера; уп. Д. О. Golemović, „Narodno pevanje izmedju improvizacije i postojanosti“, у: V. Peričić i drugi (ур.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26. X 1991*, Beograd 1991, 98–99; С. Радиновић, Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија (Прилог решавању питања порекла и типологије српских наративних песама), *Нови Звук*, Београд 2007, 30, 34–51.

⁷⁹⁷ Обједињујући ставове о еволуцији макроформе, експлицитно или имплицитно присутне у радовима европских етномузиколога, С. Радиновић је успоставила развојну линију која води од литанијске форме, преко облика са променљивом (варијабилном) дужином мелострофе и квазистрофичне форме, до строфичних облика заснованих на правој или затвореној строфи (*Облик и реч*, 358, 363–367).

Покушај резимирања података о музичком садржају епске песме из писаних извора прате бројни проблеми: неки од њих су последице различитих истраживачких перспектива (подаци о музици налазе се и у радovima фолклориста, лингвиста, етнолога), док је у етномузиколошким радovima спорна неусаглашеност у вези са терминологијом и аналитичким поступцима. Као што ће се видети из прегледа који следи, између осталог, није јасно постављена дистинкција одлика садржаја према музичком „тематизму“ (мелодијском обликовању) и, с друге стране, према специфичном карактеру који је условљен начином ритмизовања и артикулисања тона (у музичкој равни), а пре свега корелацијом са микронивоом поетске компоненте (дефинисаном опозицијом силабично – мелизматично). Први критеријум је „апсолутно музички“, представља скуп самих музичких квалитета и на основу њихових односа изведених процена, док је други „референтне природе“, перципира се пре свега у вези са поетском компонентом, па ће у овом делу рада већа пажња бити поклоњена „тематској“ организацији вокално-инструменталног дела песме.

Мелодијска структура епске песме

Прва конкретнија запажања о мелодијском устројству епског певања уз гусле потичу од Густава Бекинга.⁷⁹⁸ Он је нагласио да (певана) „мелодија стиха“ не исцрпљује све могуће комбинације „трију главних и два споредна тона“, како је квалификовао уобичајени тонски потенцијал,⁷⁹⁹ већ да, напротив, у њеној основи лежи неколико малих, чврстих модела, који се стално смеђују. Према Бекинговом опису, најједноставнији модел представља рецитоване на финалном тону, други је сличног облика, али на хиперфиналису или на том тону почиње, па се пред крај спушта на финалис, док је најјасније силазно усмерен модел „херојских стихова“, који почињу највишим тоном и пред крај се спуштају на финалис или на „споредни финалис“ (хиперфиналис). Закључио је да доминира силазни правац певане мелодије стиха, а стихови са целокупним узлазним током уопште се не јављају у епској песми.

Присуство малог броја „стереотипних“, устаљених (мелодијско-ритмичких) стиховних модела, као основе обликовања мелодијске линије, потврдио је Валтер Винш.⁸⁰⁰ Модели издвојени као типични за ин-

⁷⁹⁸ G. Becking, нав. дело, 145–148.

⁷⁹⁹ По Бекинговом запажању, тон „празне струне“ (он га третира као хипофиналис) и онај који даје трећи прст (домали) на струни имају мање важне функције, док су 2, 3. и 5. тон низа – као финалис, „споредни финалис“ и „херојски тон“ – кључни тонови за мелодијско обликовање гусларског певања; исто, 145–147.

⁸⁰⁰ W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, 39–56.

дивидуалне стилове гуслара са којима је имао прилику да сарађује чине егзактну верификацију напомена из старијих написа о епском певању – да је сваки гуслар имао „свој напев“.⁸⁰¹

Опозиција „неустаљен – устаљен“ (напев), коју је Цвјетко Рихтман поставио у вези са комплетном вокалном традицијом народа са простора некадашње Босне и Херцеговине, нашла је своју примену и у описима епског певања уз гусле.⁸⁰² „Неустаљени“ напев описује као онај који „још није досегао довољно интересантан музички облик који би му омогућио да се наметне нашој пажњи и дуже задржи у свијести“, а насупрот томе, „ако се разне промјене у којима се напјев појављује могу да сведу на становити заједнички образац, рећи ћемо да је напјев мање или више устаљен.“⁸⁰³ Устаљени напев, по његовом виђењу, најчешће обухвата свега један стих, или су устаљена два обрасца мелостиха, који се измеђују по неком реду или слободно. На устаљен начин могу бити обликовани „почеци и завршеци“ (не само читаве песме него и макроцелина), а са посебном функцијом може се појавити образац који Рихтман назива „контрастирајућим“ – такав се при певању са устаљеним образцима комбинује потпуно „слободно“ (по нахођењу казивача), или се поступно утврђује принцип низања.⁸⁰⁴

Потврду да мелодијско обликовање епских песама почива на принципу индивидуално карактеристичних модела дао је и Драгослав Девећ. На основу проучавања епског певања уз гусле у Драгачеву, као важног музичкофолклорног жанра тога краја, Девећ је закључио да „у сваког певача запажамо само његов напев, који може бити ’устаљен’ и идентификован са појмом ’глас’ (МО – мелодијски образац, нап. Д. Л. М.)“.⁸⁰⁵ Девећ је констатовао да се код неких гуслара, обично код оних који певају римоване двостихове, јавља и „контрастни“ напев, а да поједини измеђују и више различитих мелодијских одељака, али се он не упушта у експликацију ових запажања.

У књизи *Пјевање уз гусле*, Димитрија Големовића, поглавље „Мелопетско обликовање песама уз гусле“ односи се првенствено на епске песме.⁸⁰⁶ Од важности за стратегију етномузиколошког проучавања епике је истицање различитости музичког обликовања римованих дистиха и неримованих традиционалних песама. Тако се потврђују раније назнаке, а практично

⁸⁰¹ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 382.

⁸⁰² С. Rihman, *Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, 64, 69–70; исти, „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, 100–103.

⁸⁰³ С. Rihman, *Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, 64.

⁸⁰⁴ С. Rihman, „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, 101.

⁸⁰⁵ Д. Девећ, *Народна музика Драгачева*, Београд 1986, 52.

⁸⁰⁶ Д. Големовић, *Пјевање уз гусле*, 137–164.

се сугерише потреба систематичног проучавања музичких закономерности својствених овим класама, чиме би се шире утемељила компаративна сагледавања. Питањем 'у чему се огледа музичка развијеност песме уз гусле', Големовић такође индиректно скреће пажњу на поменути проблем неусаглашене терминологије и аналитичких критеријума. Његов је став да се „развијеност“ огледа првенствено „у начину изградње мелострофе, од једноделне до вишеделне“, а мање на „тематском плану“, с обзиром на то да у гусларској пракси, иако се често супротно мисли, нису заступљени облици које карактерише појава неколико музичких материјала. У складу са тим, као најједноставнији и најстарији, Големовић издваја „монотематски принцип“ – низање мелостихова истог музичког садржаја. Појаву битематизма он тумачи потребом да се артикулише музичка целина „вишег реда“, због чега се након низа мелостихова истог музичког садржаја, по принципу „стваралачке импровизације“, уводи контрастни образац, којим се остварује својеврсно заокружење. Кључну аргументацију о потреби јаснијег дефинисања одређених појмова носи следећи навод:

„Облици састављени од неколико различитих музичких делова ипак су ретки у нашој гусларској пракси. За њу типичнија је појава монотематизма и веома изражено варирање. Оно је присутно чак и у најразвијенијим облицима певања уз гусле (...), чија структура делује мозаично, иако је заснована на једном материјалу, где се контраст остварује односом силабично-мелизматично, односно већ поменути интонационим позиционирањем.“

Големовић је и експлицитно указао на један од проблема у вези са категорисањем измена одређеног музичког материјала,⁸⁰⁷ а посебно је индикативан контраст који у односу на констатацију о доминацији монотематизма чини издвајање више од десет, па и више од двадесет мелодијских образаца у примерима певања уз гусле, како стоји у неким другим радовима.⁸⁰⁸ Да је то давнашњи камен спотицања свих који су се бавили анализом мелодије епских песама, сведоче речи Џ. Херцога: „Варирање основне мелодије може се удаљити толико, да постаје тешко одредити где она заиста остаје она, а где се претвара у нешто друго.“⁸⁰⁹ Проблемско поље које се јасно сагледава из претходног прегледа закључака о мелодијском обликовању епских песама маркирано је опозицијом неустаљеност – постојаност / моделованост, или, изражено терминима који се у том контексту често користе: импровизација / варијација – тема / модел / инваријанта.

⁸⁰⁷ Исто, 152–154.

⁸⁰⁸ М. Radeta, нав. дело, 14.

⁸⁰⁹ G. Herzog, *The Music of Yugoslav Epic Poetry*, *Journal of the International Folk Music Council*, Cambridge 1951, III, 62–65.

У вези са квалификацијом „неустаљен“, веома је индикативна Рихтманова интерпретација у којој он овај квалитет повезује са доживљајем мелодије (*напјева*) у контексту, са перцепцијом одређеног музичког тока у оквиру комуникационог процеса. Две тачке у његовој експликацији посебно су значајне за ову студију: прва је третирање променљивости као дела (или последице) процеса „трагања“ („још није досегао“) за „идеалном“ или бар „одређеном“ формом (за „довољно интересантним музичким обликом“), а друга је однос емског и етског, где се истраживач прикључује традиционалном аудиторијуму као „референтном телу“, чија очекивања представљају оријентацију у певачевом „трагању“ („који би се наметнуо *нашој* пажњи и дуже задржао у свести“; истакла Д. Л. М.). Основна непознаница у оваквом „концепту“ је степен неустаљености: има ли уопште постојаних елемената, којих и колико. Узимајући у обзир да се ради о традицији, подразумева се да није у питању крајност „неустаљености“, стална и „неухватљива“ изменљивост (свих) важних параметара. Таква поставка „неустаљености“ блиска је ономе што се често подразумевало под импровизацијом. Данас је импровизација широко одређена као баланс између слободе и закона, и „препознаје“ се у готово свим сферама људског понашања и облицима комуницирања. Марсел Кобусен истиче да она нема јасан „идентитет“, изгледа као да нема граница шта може или не може бити, па сматра да је немогуће дати свеобухватну дефиницију импровизације.⁸¹⁰ Према етимологији речи (лат. *improvisus* – непредвиђен, изненадан), а реферирајући на уметничку, музичку креативност, импровизацијом се одређује стваралачки процес који карактеришу спонтаност и флексибилност, креативност која функционише у спреси са извођаштвом, без могућности да се дело поступно уобличава и дотерује.⁸¹¹ Обједињавање функције ствараоца и извођача у једној личности суштински диференцира импровизацију од компоновања музике. У таквим околностима долази до изражаја специфичан конгломерат особина личности и музичких способности, који укључује и извођачке способности импровизатора. Често се за полазиште импровизације погрешно узима „апсолутна ентропија“, а њој иманентна „стваралачка слобода“ такође је ограничена, и то низом фактора. Наиме, импровизација је чин у коме се оперише културно дефинисаним кодом, елементима и њиховим односима који усмеравају читав процес обликовања дела-поруке. Према неким истраживањима у области психологије музике, чак и у тзв. слободној импровизацији, извођач реферира на одређену „структурну репрезентацију“, само је питање ког је

⁸¹⁰ M. Cobussen, Introduction, *New Sound*, Belgrade 2008, 32, II, 6.

⁸¹¹ K. Mirković-Radoš, *Psihologija muzike*, 166.

она типа и сложености.⁸¹² Тако се може закључити да – по свим овим суштинским одликама – термин *импровизација* одговара и стваралачком процесу у традиционалној музичкофолклорној пракси. Асафјев је чак сматрао да је на првобитним стадијумима музичког стваралаштва управо импровизација на основи мотива или чврсто усвојених напева, постојаних у друштвеној свести (установљених кроз обредну праксу), била доминантан композициони принцип.⁸¹³ Практично синонимски, у етномузиколошкој литератури се овакав стваралачки приступ именује и као „макам-принцип“,⁸¹⁴ а још чешће – као варијативни принцип. На специфичну природу варијантности у музичком фолклору, условљену усменом природом његове егзистенције, посебно је указивао Земцовски, наглашавајући да фолклорна „варијанта“ није резултат варирања одређеног полазног дела / творевине који се / која се може третирати као инваријанта („варијанте без теме“), већ је то карактеристичан начин постојања дела у целини и свих његових структурних елемената појединачно, реализација „зоналности“ сваког стереотипа (у стилистичком смислу).⁸¹⁵ Бројна истраживања музичкофолклорне праксе потврдила су да свака етничка традиција располаже својеврсним канонским музичким речником, састављеним од мелодијских (интонационих и ритмичких) обрта, формула, специфичних стваралачких клишеа, стереотипних напева. Фонд карактеристичних елемената и њихових односа на свим нивоима структуре постоји и у српској традиционалној музичкој пракси. Парадигматски за ову проблематику, народни термин *глас* сведочи о доживљају присуства својеврсних клишеа из емске перспективе.⁸¹⁶ Имајући у виду запажања која потврђују коришћење устаљених напева, односно образаца у различитим помињаним изворима, појам модела у вези са формом епске песме добија кључни значај. Он ће у овом раду бити коришћен у значењу обрасца који представља најваж-

⁸¹² Ерик Кларк је утврдио да чак и у „слободној импровизацији“ извођач „ради“ са „структурном репрезентацијом“, било да има у свести идеју о општем облику онога што намерава да изведе, или да полази од најнижег нивоа структуре, од детаља ка завршном продукту; према: исто, 167.

⁸¹³ Б. В. Асафјев, „Импровизација. Попевки. Орнамент. Мелодические и речитативные образования“, *О народной музыке*, Ленинград 1987, 162.

⁸¹⁴ Бенце Саболчи је заступао тезу да макам-принцип (користећи се арапским термином у ширем, па и метафоричком смислу), као однос музичке типологије и варијативности, обједињује народну и професионалну, фолклорну и композиторску музику свих времена и народа; према: И. И. Земцовский, „Проблема варианта в свете музыкальной типологии. Опыт этномузыкаведческой постановки вопроса“, у: В. Е. Гусев (ур.), *Актуальные проблемы музыкальной фольклористики*, Ленинград 1980, 49.

⁸¹⁵ Исто, 39–40, 44–45.

⁸¹⁶ О различитим поимањима гласа в. М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа*, 96–108.

није елементе и њихове односе,⁸¹⁷ структуру одређеног скупа звучних објеката, односно структуру вокално-инструменталних мелодијских сегмената епске песме, омеђених инструменталним звуком чија величина одговара стиху у поетској равни. Овако дефинисан модел разликује се од (музичке) теме, као апстрактна конструкција базирана на конкретном (звучном) материјалу, и то онолико апстрактна колико се у процесу „уопштавања“ модел удаљава од (звучног) објекта који заступа. Аналитички поступак који ће овде бити примењен ослања се кључно на искуства психологије музике, заснован је на перцепцији истраживача (етска перцепција), али узима у обзир и бихевиоралне показатеље у вези са перцепцијом аудиторијума (емска перцепција). Циљ је да се спозна процесуалност у музичкој равни, како у погледу „ре-креирања“ присутног у сваком конкретном чину извођења, тако и у смислу начина преношења елемената и композиционих принципа у усменој традицији. Ако је општељудска способност перцепције звука из спољњог света као музике заснована на „универзалној граматици музике“, онда је циљ овог истраживања спознавање „менталне граматике музике“ дејствујуће код носилаца српске гусларске праксе.⁸¹⁸

Већ након нивоа физичких и физиолошких основа музике, на првом психолошком нивоу музичког искуства, у области опажања, суочавамо се са потребом организације (музичког) стимулуса, у коме кључну улогу игра механизам груписања. Као важне одреднице груписања потврђена су општа гешталтистичка начела опажајне организације (близина елемената, њихова сличност, континуитет или „заједничка судбина“, „добра форма“, феномен „фигуре и подлоге“).⁸¹⁹ Ипак, експерименталним истраживањима је утврђено да је процес груписања музичких дражи унеколико специфичан у односу на, рецимо, аналогну фазу у опажању визуелних стимулуса: устројавању музичких дражи претходи њихово рашчлањавање на компоненте и атрибуте, а потом

⁸¹⁷ Овакво поимање модела стандардизовано је у епистемологији (више у: Н. Петковић, „Модел“, *Елементи књижевне семиотике*, 53–62), а коришћено је и у српској етномузикологији, мада не доследно, због чега је и било потребно подсетити на његово значење.

⁸¹⁸ Термин „граматика музике“ припада фонду конструката насталих као резултат примене терминолошких позајмица из науке о језику у науци о музици. Данас се користи при покушајима да се музичка компетенција опише – уз помоћ металингвистичке или општије когнитивне теорије – као скуп правила на основу којих је могуће генерисати (или, при перцепцији, очекивати) одређене (нежне) музичке структуре; М. Antović, нав. дело, 15.

⁸¹⁹ Гешталт-принцип (нем. *Gestalt*) подразумева да примат у опажању припада целовитој форми, а одлучујућу улогу у психолошком детерминисању целине има констелација стимулуса у свету изван нас – просторна и временска организација физичких догађаја. Маргинализовање унутрашњих чинилаца опажања (личног искуства, мотивације и сл.) предмет је најжешћих критика ове теорије; Р. Ognjenović, *Psihologija opažanja*, Beograd 2007, 180–187.

следи синтеза у нове целине на основу симултаног и секвенцијалног повезивања елемената.⁸²⁰ У новије време се све више разматрају апстраховања вишег реда и наглашава се да хијерархијска организација музичког опажања води од механизма издвајања компонената, преко њихове интеграције, ка (нај)сложенијим склоповима.⁸²¹ Различите резултате истраживања у виду класа хијерархија структура Џон Слобода је покушао да резимира издвајањем два основна типа структура – редуccionих и групишућих хијерархија.⁸²² Код редуccionих хијерархија, напредовање од нижих ка вишим нивоима репрезентације подразумева изостављање, губљење елемената, па до виших нивоа опстају само они најважнији или најупадљивији.⁸²³ Истиче се да је овај процес специфично културно условљен – разликује се према профилу групе људи или по типовима музике.⁸²⁴ Групишућа хијерархија подразумева да искусан слушалац рашчлањава музички одломак на групе или збивања која се не преклапају (у стандардној музичкој терминологији – мотиви, фразе, одсеци), а према одређеном сету правила која су уграђена у његово искуство, „интуицију“.⁸²⁵ Специфичност групишућих у односу на редуccionе хијерархије јесте да оне обухватају све елементе на свим нивоима, а мења се само степен њихове повезаности: елементи на вишим нивоима повезани су са свим другим елементима на исти начин, као чланови исте групе (комада), док су елементи нижих нивоа јаче повезани са другим елементима сопствене групе, а прогресивно су мање повезани са дистанциранијим групама.⁸²⁶ Могућа је и комбинација хијерархија тако што се формирају групе, али се из сваке „номинује“ представник који учествује у формирању вишег нивоа. У току обраде стимулуса-информације разликују се временски ограничене подоперације, ране и позне фазе, али су процеси који се током њих одвијају у великој мери интерактивни, на основу чега се закључује да когнитивни систем оперише и редно (серијално) и паралелно (симултано).⁸²⁷ У свим фазама велики значај има меморија – домен у којем се привремено или трајно складиште информације, при чему се

⁸²⁰ К. Mirković-Radoš, *Psihologija muzike*, 14.

⁸²¹ Исто, 14–15; J. Sloboda, „Psychological structures in music: core research 1980–1990“, *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*, Oxford 2005, 135.

⁸²² Према Слободином мишљењу, добар пример редуccionе хијерархије представили су Дојч и Фероу, а пример групишуће хијерархије – Лердал и Џекендоф; J. Sloboda, нав. дело, 135–143.

⁸²³ Редуccionје су и природне, у смислу базичне условљености ограничењима когнитивних капацитета.

⁸²⁴ J. Sloboda, нав. дело, 136.

⁸²⁵ Исто, 136–137.

⁸²⁶ Исто, 137.

⁸²⁷ А. Костић, *Когнитивна психологија*, Београд 2006, 52–53.

разликују улоге чулне, оперативне и дуготрајне меморије. Чулна меморија је краткотрајна,⁸²⁸ и на тој инстанци информација је ускладиштена у интегралном облику, као прекатегоријална.⁸²⁹ Оперативна меморија је она на коју реферирамо у оквиру актуелног оперисања одређеним садржајем, и такође је релативно краткотрајна. У дуготрајној меморији, обрађене информације су трајно ускладиштене, а према врстама систематизација садржаја који се складишти, егзистира више класификација саме меморије. За материју којом се бави овај рад чини се примереном класификација на знања која се односе на догађаје везане за лично искуство и, с друге стране, на знања о појмовима и процедурална знања, односно подела на епизодичку и семантичку меморију.⁸³⁰ Током процеса когнитивне обраде постоје контакти између свих меморијских инстанци, укључујући и директне везе чулне и дуготрајне меморије. Сложени односи између операција и подоперација у оквиру интегралног система разлог су што је, како признају и сами когнитивни психолози, њихов структурални опис потребно третирати као условну слику створену за потребе концептуализације и комуникације.⁸³¹ Осим тога, као важна референца, „мера у интерпретацији налаза“, мора се имати у виду тзв. еколошка валидност: когнитивни процес је потребно сагледавати као процес акције у непосредним животним околностима, а не као артифицијелну појаву.⁸³²

У недостатку психолошки утемељених истраживања когниције гуслара и / или припадника „епске средине“, спознавање начина мишљења припадника ових група у / о музичкој компоненти епских песама базира се на изразу тог мишљења кроз музику и на вишегодишњем интензивном контактирању са припадницима „епске средине“, формалним и неформалним интервјуима, који су осим вербалног комуницирања укључивали и различите облике експериментисања и демонстрирања као експликације.⁸³³ Према сазнањима о процесима когнитивне обраде музичких стимулуса, основне

⁸²⁸ Подаци о њеном трајању се разликују: Улрих Најсер је као оријентацију за њено трајање навео време од 1 до 2 секунде, а према новијим истраживањима, у зависности од природе материјала и експерименталних услова, може се продужити и до 20 секунди; U. Neisser, *Cognitive Psychology*, Englewood Cliffs – New Jersey, 1967, 207; такође в. А. Костић, нав. дело, 67.

⁸²⁹ Краткотрајне површинске меморије називају се и „сензорни регистар“, „сензорно (чулно) складиштење информација“, а сензорни регистар у слушној перцепцији најчешће се назива „ехоичка меморија“ – према Најсеровом термину; према: Р. Огњеновић, нав. дело, 275.

⁸³⁰ Овакву класификацију предложио је Ендел Талвинг; према: А. Костић, нав. дело, 149.

⁸³¹ Исто, 53.

⁸³² Р. Огњеновић, нав. дело, 302–305.

⁸³³ D. Lajić-Mihajlović, „Ethnomusicological research of the guslars' memory: a pilot study“, у: D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (ур.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Belgrade 2012, 67–86.

детерминанте тонова биће разматране засебно и корелационо на различитим нивоима, а по етолошко-музичком правцу истраживања,⁸³⁴ у контексту конкретне музичке целине, претпостављени модели ће се пратити до нивоа семантичког меморисања конструктивних елемената епске песме. Приступ је усмерен тезама генеративно-трансформационих музичких теорија, али је специфичност материје захтевала одређене модификације,⁸³⁵ а укључени су и новији резултати експерименталних истраживања опажања и репрезентовања.⁸³⁶ Објективизирање аналитичког поступка потенцирано је свођењем преференција на минималну меру.⁸³⁷ Доминантна оријентација ка експериментално утврђеним постулатима психологије музике кључно разликује овај аналитички приступ од до сада преовлађујућих (субјективних) метода уобличавања (мелодијских) модела у етномузикологији у Србији.⁸³⁸ Као и сваки пионирски покушај, овај метод изискује детаљнију разраду, а даља примена ће вероватно указати и на потребу за одређеним корекцијама, али је јасно да кодификација аналитичких критеријума и терминологије у (српској) етномузикологији није изведена до задовољавајућег нивоа.

Несумњиво је да су за когнитивне процесе, нарочито за перцепцију вокалне (и вокално-инструменталне) музике, од великог значаја сâм поетски садржај и различите класе хијерархија структура певаног поетског текста. Селекција узорака извршена је, пре свега, према критеријуму целовитости, као према елементарном услову да се у потпуности пропрате композиционо-извођачки процес у музичкој димензији и са-

⁸³⁴ У когнитивној психологији музике уочавају се два правца истраживања – лабораторијско-експериментални и етолошко-музички. Иако се, дакле, испитује и обрада појединачних, чистих и сложених тонова и томе слично, велики део савремених истраживања усмерен је на разматрање психомузичких феномена у музичком контексту, односно – когнитивне обраде музичког материјала; према: К. Mirković-Radoš, *Психологија музике*, 104.

⁸³⁵ Сматра се да је граматика музике генеративна, ментални феномен описив формалном теоријом – скупом симбола и правила њиховог слагања, којима се описују постулиране интернализоване структуре, које настају у уму слушаоца током слушања музике из матерњег (музичког) идиома, при чему су слушаоци „они који (подсвесно) рашчлававају (музику)“ (енгл. *musical parsers*). Централна теорија ове врсте је генеративна теорија тоналне музике – ГТТМ (*A Generative Theory of Tonal Music*), Лердала и Цекендофа; према: М. Antović, нав. дело, 89. Иако аутори теорије претендују на њену универзалност, важност улоге хармонских односа западноевропског типа чини је лимитирано употребљивом за традиционалну народну музику.

⁸³⁶ J. Sloboda, нав. дело.

⁸³⁷ Преференције су избори између већег броја могућих решења и припадају граматички груписања музичких елемената у генеративној теорији музике; по својој природи су прагматске, па су – као део концепта – правила избора у ГТТМ утицала на појаву теорије оптималности, данас једне од доминантних у савременој европској фонологији; према: М. Antović, нав. дело, 99.

⁸³⁸ Први рад који експлицитно указује на потребу укључивања сазнања из психологије музике у проучавања традиционалне народне музике јесте студија М. Закић *Обредне песме зимског полугођа* (106–108).

одношење свих садржајно и структурно релевантних елемената поетске и музичке компоненте. Да би се у овој фази проучавања обезбедила објективна компарација музичког садржаја, утицај поетских структура као варијабле је искључен (тачније – минимализован) фокусирањем на извођачке варијанте истог поетског садржаја. Осим тога, идеја је била да се из спектра гусларских идиолеката, на основу истраживачког искуства, одаберу музички крајње карактеристични примери, који ће бити третирани као стилске парадигме и чијим ће се поређењем најјасније илустровати специфичности заступљених (група) стилова. Коначно, дошло се до избора традиционалне народне песме *Дијоба Јакишића*⁸³⁹, у извођењима гуслара Момчила Лутовца (пример 1 у прилогу Записи песама) и Бошка Вујачића (пример 2). Избором њихових снимака задовољено је још неколико важних критеријума у вези са релацијом личност – гусларски стил.⁸⁴⁰ Значајно је да међу њима постоји сличност по степену образовања и месту живљења (у социокултурном смислу), али и разлика у важности коју има гуслање у њиховим животима у погледу професионалне оријентације: Лутовац је остао гуслар-аматер (или се може оквалификовати као полупрофесионалац, с обзиром на важност овог „хобија“ у његовом животу), док је Вујачић један од најуспешнијих професионалних гуслара.

Поступак анализе одабраних примера биће делимично описан процесуално, као методолошки узорак и компромисно решење у односу на обим оваквог описа анализе читаве песме. Укупни резултати биће презентовани систематизовано на нивоу сваког примера, као основа за компарацију и даљу експликацију запажања.

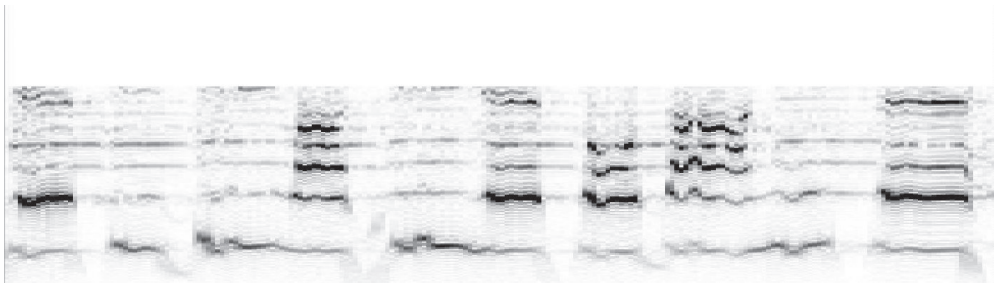
⁸³⁹ В. С. Караџић, *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, 442–445.

⁸⁴⁰ Гусларска биографија М. Лутовца је већ била предмет моје научне пажње (видети: Д. Лајић-Михајловић, Етномузиколошки „портрет“ народног музичара: Гуслар, 236–238), па ћу овом приликом указати само на његове основне биографске податке. Момчило Лутовац (1925–1990) је рођен у Црној Гори, у Дасићима (општина Беране), а већи део живота провео је у градским срединама, у Беранама и Београду. Докторирао је из области антропогеографије, а певањем епских песама уз гусле бавио се аматерски, али са великом посвећеношћу. Заговарао је очување традиције, записивао, редиговао и објављивао народне епске песме и био један од оснивача првог гусларског друштва у Београду – „Вук Караџић“; према: М. Добричанин, *Сјај гусала*, 196. За кориговање године смрти у односу на наведену референцу и за додатне информације захваљујем Момчиловом сину Небојши Лутовцу.

Бошко Вујачић је рођен 1947. у Стругу, општина Шавник, Црна Гора. Живи у Београду. По струци је дипломирани инжењер металургије. Један је од најуспешнијих савремених гуслара – и према формалним показатељима и према мишљењу других гуслара и љубитеља епике: вишеструки је првак Југославије, објавио је 15 компакт-дискова са епским песмама из Вукових збирки, са стиховима Његоша и Радована Бећировића, имао је бројне наступе у иностранству, од којих издваја оне по позиву, на високошколским установама и међународним фестивалима. На Етномузиколошком одсеку Музичке школе „Мокрањац“ у Београду радио је као први наставник гусала; из разговора са Б. Вујачићем, аудио-касета Г4 у личној архиви ауторке.

Више је разлога што ритам привлачи велику научну пажњу – од постулата да је он примарни елемент музике, преко његове опште важности базиране на процени да је основни осећај за ритам готово универзалан (док је осећај тоналитета привилегија приближно само половине људске популације), до чињенице да је заснован на емпиријски најпрецизнијим и најлакше мерљивим односима. Осим тога, сматра се да ритмичка компонента има примат у опажању музике, па је ритам полазни параметар и у овом приступу.

Ритмички ток основних морфолошких јединица музичке компоненте епских песама (омеђених, како је описано, „аранжманским“ устројством – инструменталним сигнаlima унутрашњег разграничења текста) не може се једнозначно оквалификовати: у великој већини то су низови различитих трајања, али су присутни и они опажајно (приближно) истих трајања.⁸⁴¹ Њихово опажање и репрезентација у склопу когнитивне обраде зависе у великој мери од контекста. Илустративан пример у том смислу пружа 2. стих у певању гуслара Лутовца. Највернија визуелизација овог звучног објекта је сонограм (слика 34).⁸⁴²



Слика 34.

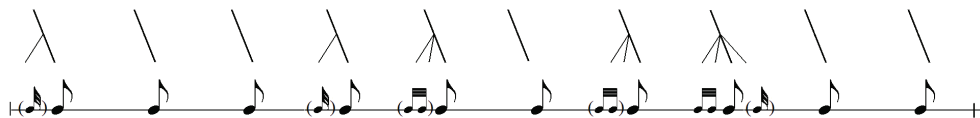
Како сонограм није форма којом се може оперисати у (стандардној) музичкој анализи основних особина тона, неопходно је превести га у класичну музичку нотацију.⁸⁴³ Ритмичку слику издвојеног сегмента, приказану нотама, чини низ различитих трајања, која се опажају пола-

⁸⁴¹ Способност опажања трајања је индивидуално различита, чак и у оквиру група сличног музичког искуства и / или образовања, према биолошкој основи и ситуационом, психофизичко-физиолошком стању слушаоца. Илустрација тога је етномузиколозима општепознато искуство проблематичне процене трајања појединих тонова при транскрибовању снимка гуслара.

⁸⁴² Сонограм је „слика звука“ на којој се време, трајање тонова бележи на *x*-оси (апциси), док је фреквенција, односно висина, представљена на *y*-оси (ординати).

⁸⁴³ Идеална референца у смислу објективности, макар што се тиче трајања и висина тонова, био би компјутерски нотни запис, али на овом нивоу развоја етномузикологије у Србије још увек не располажемо таквим могућностима. Тако се као референтне вредности узимају оне из транскрипција које су радили етномузиколози, уз свест о томе да садрже и субјективну димензију.

ризовано – као кратка и дуга. Први ниво репрезентовања чини редукција по правилу субординираности (у овом случају – сасвим кратких нота „знатно“ дужима), те поједностављење „слике“ одбацивањем „орнаменталног“ и свођењем на „костур“ сачињен од низа приближно истоветних трајања (тачније – опажених као таквих), што је приказано (обрнутим) редукционим стаблима (слика 35).



Слика 35.

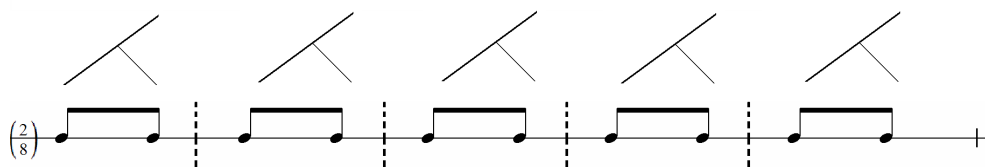
Опажена одступања у таквом низу, минимална продужења 8. и последњег тона у целини региструју се само веома пажљивим, аналитички усмереним приступом искусног слушаоца – у другим околностима опажа се изохрони низ. Реално је да се ради о минималној разлици у трајању, али, с друге стране, експериментално је утврђено да је праг сензитивности на трајање изолованих тонова веома висок. Чини се да је кључ ипак у „усмерености“ опажања контекстом, установљеним претходним низом од седам „изохроних“ јединица, па се (по принципу добре форме) одступања „коригују“. Према неким истраживањима, оперативна меморија се креће у распону 7 ± 2 јединице,⁸⁴⁴ што даје основу за претпоставку о већ успостављеном апстракту, који постаје референца за даљи ток. Тако се у репрезентовању непосредно опаженог „игнорише“ разлика, али ће се (гранична) позиција ове промене показати важном за више нивое репрезентације: доказано је да се почетак и крај низа боље памте него средина („ефекат позиције у низу“).⁸⁴⁵

Предуслов за меморисање импулса је груписање, а оно се у овом случају остварује по различитим основама са истим исходом: према сличности (једном од гешталт-принципа) и метричком начелу, које се потенцира на основу перципирања других особина звучног стимулуса (за конкретан ефекат – уочавање јачине и висине

⁸⁴⁴ У вези са ограничењима наших капацитета у обради информација, Милер је констатовао да они зависе од природе стимулације (на пример, од висине тона и сл.), али да је у просеку могуће оперисати са седам смисаоних јединица, плус-минус две, и ову меру третира као опсег непосредне, тренутне меморије, меморијске инстанце еквивалентне оперативној меморији. Ова проблематика је и даље предмет истраживања; према: U. Neisser, нав. дело, 220; А. Костић, нав. дело, 115.

⁸⁴⁵ U. Neisser, нав. дело, 222; А. Костић, нав. дело, 120. Посебно су изучавани „ефекат почетка“ и „ефекат краја“ (енгл. *primacy, recency*); D. Huron, *Music Cognition Handbook. A Glossary of concepts*, <http://csml.som.ohio-state.edu/Music838/glossary.html>; приступљено 12. 03. 2014.

тона, односно, динамичког и мелодијског акцента), а такође и као сегментација коју налаже краткорочна (ехоичка) меморија. Формира се репрезентација од пет парова импулса који функционишу као „квизиметар“ – смена наглашене и ненаглашене вредности (слика 36). Такав модел постаје референтан за даљи ток, али и сâм подлеже утицају сукцесивног опажања.



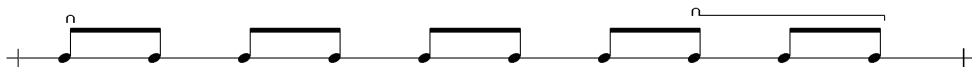
Слика 36.

Наставак песме потврђује издвојени модел као апсолутно доминантан, кроз бројне варијанте са минималним одступањима од изохроније (у вредностима које се бележе дијакритичким знацима; видети у прилогу запис бр. 1). У вези са „деформитетима“ који се опажају као реални, важно је нагласити да већина не ремети метрички оквир, тако што се готово по правилу комбинују продужени и скраћени тон (као у 17, 70, 71. стиху), или се трајања која су у диплазном односу са пулсном јединицом (1 : 2) јављају упарена, па се групишу. Доживљај оваквих група као потподеле основне јединице обезбеђује се њиховим коришћењем само повремено, и то чешће у другом делу низа, када се „једноставнијим“ следом већ оствари (тј. потврди, према искуству из претходног тока) референтни метроритмички модел. Одступања која значајније „пољуљају“ метрику сасвим се ретко појављују (у 78. и 79. стиху). У одређеном броју низова појављују се ритмичка решења од којих су нека једнократна и могу се схватити као „инцидент“ (део су информација које се одбацују у процесу когнитивне обраде, као у стиху 45, па и 58), или у спрези са поетском димензијом добијају функцију која им обезбеђује меморисање на нивоу „изузетка који утврђује правило“ (стихови 17, 56, 79, 71, 76).

Гранична трајања се, према поменутом принципу, боље опажају и добијају већи значај при репрезентовању и меморисању. У анализираној песми, продужеци почетних трајања сразмерно су чести, али је већина релативно мала, а само се у неколико низова (око 10%) појављују јасно, најмање двоструко (до четвороструко) дуже почетне јединице од наредних јединица у низу (стихови 1, 30, 32, 49, (51), 63, 66, 77). Запажа се, такође, да се јасно маркирање почетка ритмичког низа трајањем користи на самом почетку песме,

а потом се све до половине ова врста означавања конструктивне границе своди на спорадична дискретна продужавања промовисане јединице, да би тек у другој половини ритмичко апострофирање почетака учестало. Могуће је да међу разлозима за овакво ритмизовање стоји генерално опадање сензибилности током процеса перцепције, психофизички разлози везани за замор извођача, али и узроци немужичке природе (однос са поетском структуром биће разматран касније).

Такође, веома је интересантно да опажајно значајније продужење завршног трајања у односу на претходна постоји само у једном стиху у току (44) и у последњем стиху песме. Прва ситуација је од поменуте врсте код које се не нарушава метрика, већ је продужење последњег тона остварено на рачун сразмерног скраћења претпоследње вредности (обрнуто пунктирани ритам). У последњем стиху, знатно продужење завршетка добија статус информације од посебне важности. Она је, у ствари, „материјализација“ стално присутне тенденције да се крајеви сетова трајања изводе спорије, што у апсолутном времену значи дуже трајање променом захваћених елемената низа. Нека од успорења су релативно мала, али су друга толика да се опажају као јасна промена темпа. Индикативно је да у највећем броју оваквих низова успорење обухвата три последња трајања, што се одражава на структурну репрезентацију. Када се она на највишем нивоу апстракције обједини са репрезентом опаженог манира продужавања почетног трајања, формира се модел, попут оног приказаног на слици 37, који се као лично искуство похрањује у дуготрајној меморији епизодичког типа.



Слика 37.

Интонација је (у општем смислу) засебан физичко-акустички квалитет, али је њено опажање непосредно повезано са трајањем звучног стимулуса – констатујемо је као висину одређеног тона (одређеног трајања). Функционално-естетским идеалом о унисоном току деоница гусала и гласа и применом сведене технике руке на струни на једну позицију одређено је тонско поље у коме ће се одвијати мелодија.⁸⁴⁶ Иако се тонски потенцијал начелно представља, као што је поменуто, већ кроз инструментално прелудирање, функционално-семантички мо-

⁸⁴⁶ Ерголошке одлике инструмента и свирачка техника која се уобичајено примењује на њему условљавају флажолетни квалитет тонова, с обзиром на то да се струна притиском прста не може довести до врата, али то у овом контексту није од веће важности.

дус интонације детерминише се у вокално-инструменталном корпусу. Лутовчев инструментални увод је релативно кратак⁸⁴⁷ и неразвијен у мелодијском смислу: он не досеже горњу границу интонационог поља, што, уз потенцирано силазно реферирање на тон слободне струне, утиче на перципирање тонске структуре као „уске“, збијене. Вокално-инструментални корпус у том смислу носи и информацију о укупном амбитусу инструмента – „шири“ га укључивањем четвртог ступња, а структура се формира као след две веће мале и једне „средње“ секунде. Контекст у великој мери утиче на доживљај појединачних интонација, али га и објективно условљава. Тако се у зависности од мелодијског тока повремено добија утисак да је распоред тонова ближи низу дијатонског типа. Реалне, перцептибилне промене у вези су са скретничним кретањима, која по правилу резултирају умањивањем интервала и поступним кретањем навише, што повлачи њихово увећање. Осим тога, важна је и улога инструмента који функционише као интонациона референца, како упечатљиво илуструје 4. стих, где ниже одсвиран највиши тон на гуслама повлачи и вокалну интонацију. Настојање да се опажање интонације објективизује за потребе нотирања и анализирања подразумевало је компјутерску тонометрију. Нажалост, показало се да је звучна материја коју у синхронном наступу дају глас и гусле сувише сложена за компјутерске програме који су доступни нашој научној средини, те да не постоји начин да се искључи људски фактор у овим мерењима. Третирајући у том смислу добијене резултате као оријентационе, може се рећи да се опажање нетемперованости потврдило као приближно објективно. Ипак, важније од опажања „апсолутне“ интонације сваког појединачног звучног стимулуса су њихове функције у мелодијама, односно – представе и функције у моделима који се образују у различитим фазама когнитивне обраде.

У певању гуслара Лутовца доминирају интонациони модели који би се на неком високом, крајњем нивоу апстракције могли графички представити равном хоризонталном линијом. На опажајном нивоу, то нису једноставни, дословно репетициони низови тонских висина, већ се могу констатовати релативно бројна одступање од замишљене осе, краћег или дужег трајања, каквима одговара благо таласаста линија. Овај принцип интонирања се везује за прва три ступња тонског низа гусала (због специфичних односа апсолутних висина, практичније је њихове графичке репрезенте именовати солмизацијом него абецедом, па би то биле осе *сол*, *ла* и *си*). За све три подгрупе заједнички су

⁸⁴⁷ Дужина ових делова композиције епске песме, као што је поменуто, није стандардизована, али је њихово скраћивање, као и сажимање самог поетског текста, могуће повезати са ограничењима која су наметали носачи звука за које су снимана извођења.

принципи по којима се при когнитивној обради третирају евентуалне спорадичне интонационе непрецизности (кориговање по принципу добре форме) и кратки околни тонови (апстраховање по основу редукције временских одсека).⁸⁴⁸ Типични отклони од интонационе осе дешавају се навише, до суседног тона. Када се важност почетне интонације као статарне основе⁸⁴⁹ прокламује репетицијом, одступање представља тензију која тежи разрешењу, па најчешће следи брзо враћање на основну линију. Овакав поступак доприноси динамизирању тока, али суштински не нарушава праволинијску представу интонационог низа. С друге стране, у свакој од подгрупа постоје специфични начини и мере одступања од репетитивног идеала, који одређују идентитет оперативних модела.

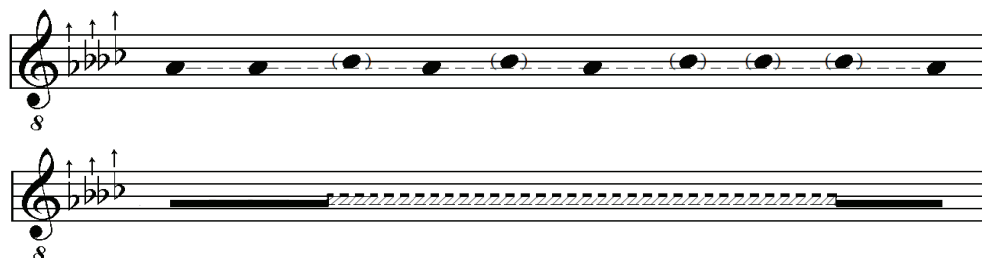
Најбројнију подгрупу формирају низови опажених висина тона који се репрезентују *ла* осом. Одступања од базичне линије су присутна и у низовима најприближнијим моделу, и то пре свега навише, као карактеристична за моделе репетиционог типа, а посебно за модел на овој позицији. Појављују се као сасвим краткотрајна и смештена у завршном делу, остварујући тако дискретну форму интонационог каденцирања (као у стиховима 31, 50, 64, в. слику 38).

Слика 38.

⁸⁴⁸ Редукција временских одсека базира се на односу доминације међу елементима, тако што дели музички ток на временске одсеке од којих сваки има главни догађај и субординиране елементе, чиме се постулира постојање површинске музичке структуре и музичког костура (практично – дубинске структуре, мада чак и аутори ГТТМ-а избегавају коришћење овог израза); према: М. Antović, нав. дело, 107–108.

⁸⁴⁹ Термином „статарни“, према предлогу И. Ненић, означавају се мелодијски покрети који су „равни или претежно равни“ (лат. *statarius* – онај који се збива у стајању), за разлику од медијаторне мелодике (поступног савладавања већих дистанци) и кинематског кретања (заснованог на енергији скока); И. Ненић, *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда*, семинарски рад, рукопис, Београд 2000.

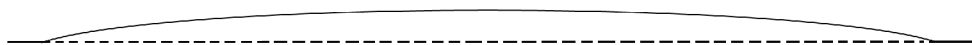
У највећем броју варијаната које репрезентује овај модел, одступање од основне линије (навише) дешава се више пута у току целине: важност почетне интонације прокламује се репетицијом на самом почетку, сви искораци су краткотрајни, а статус реферирајуће линије потврђен је и понављањем почетне интонације на завршној позицији. Покрети имају различиту информациону вредност, а осим првог, као најзначајнијег, посебну важност (по позицији) добија онај који се евентуално појави у каденцијалном сегменту. На нижим нивоима обраде опажених интонација групишу се одступање од осе и повратак, упарују се по принципу тензија – опуштање и тако се остварује елементарно сегментирање, ритмизовање форме интонационим средствима. Како се ради о понављању покрета исте амплитуде (редундантни елемент), а неустаљене (ентропичне) фреквентности, од важности за дугорочно меморисање је само информација о величини покрета и његова позиционираност у медијални сегмент. Принцип груписања по сличности обједињује све искорацима назначене субсегменте у целину вишег реда, детерминисану истом почетном и завршном интонацијом и мање-више таласастом линијом кретања између њих, тако да је макромодел заправо реплика покрета на микронивоу (слика 39).



Слика 39.

На овај начин, из перспективе когнитивне обраде звучног материјала, осветљава се појава о којој је на основу свог емпиријског запажања писала С. Захаријева (на нивоу макроформе): вишекратно репродуковање одређене формуле повлачи процес „звучне апстракције“ – између функционално аналогних момената успостављају се посредни, надформулни интонациони односи.⁸⁵⁰ У овом случају успоставља се веза између тачака одступања од осе, формира се интонациони лук, као репрезент прихватљивих варијаната, прагматичне димензије, па он припада епизодичкој врсти дугорочне меморије, а тетива тог лука је модел семантичког карактера (слика 40).

⁸⁵⁰ С. Захаријева, *Формообразуването в българската народна песен*, 57.



Слика 40.

Иако позиција на 2. ступњу низа обезбеђује тонски простор и за „регуларно“ кретање наниже (у оквиру низа гусала), искораци у овом правцу су веома ретки (на пример у стиховима 35 и 40). У неким низовима, интонациона оса се успоставља накнадно, када се до ње долази скоком, из субинструменталног регистра (стихови 51, 65), али је њихова семантика недвосмислена.

За групу варијаната таласасте интонације са базичном линијом на 1. ступњу карактеристично је одступање и за приближно степен наниже, искорак у субинструментални звучни простор, па се образује секундни сазвук између гласа и гусала. Стандардна је његова појава у каденцијалном делу, мада се спорадично јавља и у току низа. Неустаљеност позиције одступања у току низа сугерише естетску функцију, док се према учесталости хетерофоног каденцирања чини несумњивим да носи семантичку информацију, да је део интонационо-сазвучне репрезентације и на највишим нивоима апстракције. Репрезентативан пример је стих 28, слика 41 (као и стих 75, док 17. и 70. илуструју одступање у току стиха, а 46. доноси специфично уоквиравање овим сазвучним сигналом).

♩ = 104

28. А - ко ли га о - тро - ва - ти не - ћеш,

Слика 41.

Одступања од осе наниже и навише комбинују се у пракси, као у стиховима 43, 55, 58.

Неку врсту хибридне категорије образују варијанте интонационих линија које комбинују два нивоа: почињу на средњој позицији, па поступно пређу на нижу (као у стиховима 41, 44, 56), или само потврде интонацију 2. ступња као иницијалну, а потом се утврђују на *сол* оси, чијој семантици се приклањају и типичним каденцијалним спуштањем вокала испод најнижег тона гусала (што илуструју стихови 22, 42). Овакви низови комбинују статарно и опадајуће начело обликовања и њима својствену семантику.

Од група интонационих низова који се репрезентују хоризонталном правом линијом најмање је бројна она у *си* равни. Илустративан пример овакве интонационе форме је стих 77, слика 42 (видети такође стихове 30, 49).

77. $\text{♩} = 120$
 "Je - si li mi bra - ta ot - ro - va - la?"

Слика 42.

Као и код *ла* модела, дешава се да се основна линија успостави уклизавањем или након почетка у субинструменталном пољу (стихови 52, 63). Атипично за ово извођење јесте усмереност низа навише, макар и само на суседни интонациони ниво, као у 26. стиху, који започиње на *ла*, па прелази на *си* осу (због чега кључно бива доживљен и меморисан као *си*).

Према односима иницијалне и финалне интонације, опажају се још две групе варијаната: у првој су, као у претходно описаној, почетак и крај на истој висини, али је дистинктивни елемент – тачка отклона од тако успостављене осе, која је у овој групи удаљенија и на основу контекста опажа се и памти по посебним законитостима; препознатљиво обележје друге групе је силазно усмерење интонационе линије, одређено односом почетног и завршног тона.

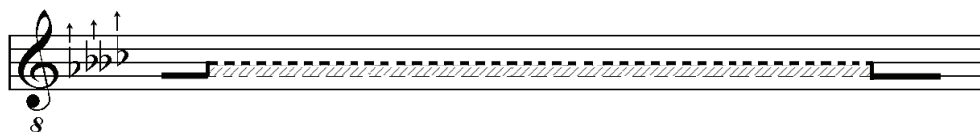
Као и у претходном типу модела, најбројнију подгрупу чине опажени низови чији оперативни модели иницијалисом и финалисом реферирају на *ла* осу, али се читав медијални део постојано, па и репетитивно, држи *до* нивоа, који тако добија посебан статус и меморише се као раван са посебном семантиком (слика 43). Описани модел репрезент је стихова 9, 59, 66, 73; у 14. стиху *до* ниво није промовисан јасно као у издвојеној групи, у 37. изостаје повратак на *ла* финалис (задржава се на *си*), а у 15. се спушта све до *сол* равни, каденцирајући за ову раван стандардним секундним сазвуком.

8

Слика 43.

Свега четири од свих опажених интонационих низова у песми могу се представити изломљеном линијом, која почиње и завршава се најнижим тоном гусала, а кулминациону тачку представља за терцу

виши тон (*си*, видети шематски приказ на слици 44): код два низа је *си* ниво уочљивије присутан (стихови 7, 68), док се у преостала два додирује само накратко (са том разликом што је у 62. стиху скок једнократан, па доминира *сол* оса, док се у 29. понавља, чиме се специфично „ломи“ интонациона линија, на нижим нивоима апстракције се образују два сегмента, а потом се, по критеријуму сличности, меморијски обједињују као „аугментирана“ верзија сопствене форме).

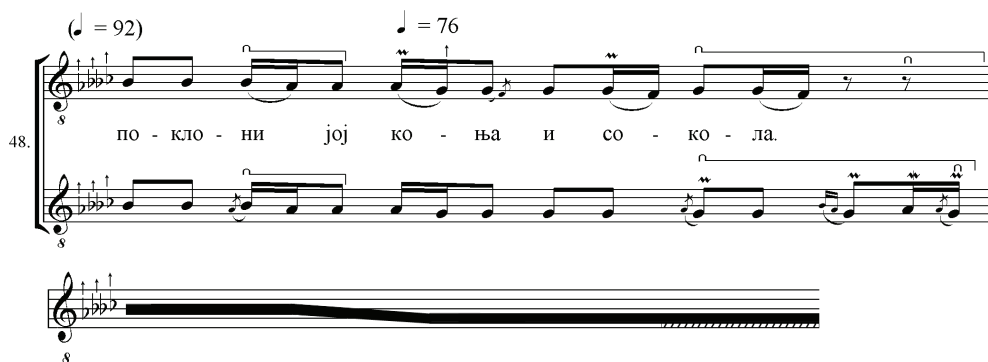


Слика 44.

Веома је важно истаћи да су опажени низови код којих се иницијална и каденцијална интонација разликују, доминантно усмерени на ниже (само је један изузетак, поменути стих 26), дакле, полазе из горњег регистра тонског низа гусала, а свде се на два модела – од *до* висине и од *си* висине (слике 45. и 46).



Слика 45.



Слика 46.

Силазни низови са више позиције пре свега јасно прокламују почетну интонацију, а онда се у завршном делу образује поступни силазак на *ла* или *сол* висину (стихови 4, 19, 32, односно 21, 27, 53). Започињањем низа од *си* смањује се звучни простор у правцу кретања (наниже), па су опажени низови сасвим поступно силазни (стихови 48, 79), или су пак асиметрично сегментирани на већи део, у коме се кондензованије промовише почетна висина и силазна путања, а потом се при крају ток ефикасно оживи увођењем још једног момента тензије (искорак, у стиховима 10, 23, 33, 57, или скоком, као у стиховима 6, 45, 69, 76), што појачава доживљај завршне релаксације. У овој подгрупи је изузетак интонациони низ 54. стиха, који се груписањем кулминационих тачака по близини евентуално може репрезентовати моделом поступног силаска. Изразитију специфичност показује интонациона компонента завршног стиха песме: опажа се много више тонова који се притом нижу поступно, те доминира утисак гипкости, што уз специфичне ритмичке одлике повлачи и нарочит принцип когнитивне обраде, због чега ће му посебна пажња бити посвећена када буде разматран однос ритма и интонације.

Синтаксички однос интонационих модела опажа се, пре свега, на нивоу поређења суседних модела, али и на макронивоу, као утисак о мелодијском рељефу и тако оствареној динамизацији тока. Пре свега се констатује постојање интонационих нивоа који се поступно смењују, образујући на макроплану „терасасте“ заравни, евентуално „брежуљкасти рељеф“, када се преласци на несуседне нивое остварују „таласастим“ моделима који обухватају тај дијапазон. Дуже задржавање понављањем модела дешава се у доњем делу регистра – понављањем *ла* или *сол* модела, али се само у једном делу песме региструје вишеструко понављање и комбиновање та два модела, што резултира упадљиво дугим интонационим „стагнирањем“ (стихови 38–44). Насупрот овоме, *си* и *до* модели јављају се једнократно, у њих се улази поступно, када чине „врх таласа“, а скоком са ниже на вишу раван постиже се посебан комуникациони ефекат – скретање пажње, изненађење у односу на преовлађујући и – у складу са тим – очекиванигибајући ток. Прелази са краја (каденце) једног стиха на иницијалис наредног најчешће су остварени поновљеним или суседним тоновима, па се већ терцни корак доживљава као скок (као између стихова 12. и 13, 15. и 16, 18. и 19, 29. и 30. итд.). Индикацијом да овај конструкциони принцип није (само) естетски може се сматрати изостајање већих скокова, а у пракси се препознаје „премошћавање“ евентуалног значајнијег растојања ослањањем на неки међуступањ, као у 37. стиху. У вези са тим, потребно је имати у виду практично искуство да се скокови навише сматрају тежим елементом вокалне технике од оних који стреме наниже.

Са аспекта интонирања важан је и садржај интерлудијума, који остварују звучну везу између два певана сегмента. У конкретном случају ради се о једном мотиву реализованом у две интонационе варијанте, по репетиционом и силазном принципу (*ла-ла*, односно *ла-сол* кретање). Опажају се два начина саодношења интерлудијума са окружујућим вокално-инструменталним садржајем: први има функцију заокруживања, потврђује претходним током остварено интонационо засвођавање, а други повезује отварањем унутрашње границе ка наредном интонационом моделу, као што је приказано на сликама 47. и 48.



Слика 47.



Слика 48.

Својом усмереношћу уназад или унапред, интерлудијуми постају кључни интонациони сигнали, нарочито када њихово деловање није у складу са завршним сигналом модела певаног сегмента, што се најјасније уочава поређењем овог ефекта на *сол* моделима, на пример у стиховима 5. и 11. (ситуације приказане на претходним сликама).

Слободно, неусмерено опажање музичких дражи подразумева њихово рашчлањавање на компоненте и атрибуте, али и непосредно синтетизовање овог нивоа утисака. Изложени модели по компонентама део су комплексних модела, апстрактних представа перцепције низа тонова, које, осим трајања и висине (интонације), обухватају и преостала два квалитета која дефинишу тон – јачину и боју. Ове одлике су у значајној мери устаљене, у узрочно-последичној су вези са извором (комбинацијом гласа и гусала, као и унисоним сазвучним идеалом) и жанровски су дефинисане, па се може закључити да је информација коју они носе високо репрезентна – семантичка. Нумеричка информативност, која примарно привлачи пажњу, садржана је у мелодијској структури. У том смислу, надаље ће бити разматрано садејство ритма и интонације у процесу формирања синтетичких, мелодијских апстраката, какви се похрањују у оперативној и дуготрајној меморији.

Апсолутна доминација једног метроритмичког модела указује на то да је ова компонента константа, да је она врста информације која се презентује управо постојаном структуром временске организације поруче, коју Мол поставља насупрот оригиналности.⁸⁵¹ Већи број инто-

⁸⁵¹ Према: Б. Милијић, нав. дело, 196.

национих модела и флексибилније закономерности њиховог надовезивања промовишу ту димензију као мање предвидљиву, и у том смислу као носиоца оригиналности, мада се њена процена може остварити тек компарацијом са конкретним жанровско-стилским еталоном. Тако се у у структури анализираних песме метрика и ритам примарно препознају као носиоци универзалније, семантичке информације, док се интонација показала као релативно избалансирана комбинација универзалног и специфичног, односно – семантичке и естетичке информације. Изохрони модел у корелацији са мелодијом не производи рељефну структуру, не издваја планове. У том случају, опажањем доминира хијерархија према позицији у низу, што се само још појачава евентуалним ритмичким одступањима која су регистрована као структурна – апострофирање почетка и краја. Осим поменуте могућности повезивања учесталијег потенцирања почетка низа трајањем у другој половини песме са искуством у вези са опадањем сензибилности током процеса перцепције, када се узме у обзир и интонациона компонента, до изражаја долази још једна правилност. Наиме, истакнути први тон увек је из горњег регистра (пре свега *си*), а на њему се гуслар задржава дуже када долази до „скоковите“ промене интонационе равни, било да се она реализује дословно скоком, било да у ову раван „уклизава“, као што илуструје пример на слици 49.

49. $\text{♩} = 84$

Дми - тар ло - ви ци - јел' дан до по - дне

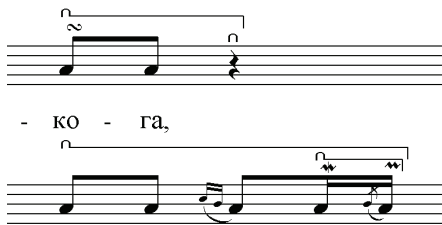
Слика 49.

Индикативно је да су и мања продужења првог тона у низу везана за тонове горњег регистра, а да су, насупрот томе, сасвим ретко присутна у низовима који почињу у доњем делу амбитуса. Два су могућа објашњења која се међусобно не искључују. Певање вишег тона представља тежину у смислу задатка за извођача, посебно када долази до промене интонационе равни, па дуже задржавање на тону у који се „ускаче“ чини одраз потребе да се глас на њему учврсти, стабилизује. С друге стране, издвајањем из низа трајањем, интонација добија посебно значење, привлачи већу пажњу од оних (нижих) које протичу у мање-више равномерном току, па је могуће и то да јој певач свесно придаје посебан значај. Утисак је да у иницијалном делу корелација између ритмичке и

интонационе компоненте дефинише моделе који се одвијају у горњем делу интонационог поља (или бар у њему почињу) као карактеристичне исказе, делове музичког текста на које се посебно скреће пажња, тачније, који привлаче, задржавају пажњу као носиоци специфичне тензије. Мелодијски модели који интонационо припадају нижем регистру, а започињу приближно истим трајањима, „отварају“, тј. стимулишу проток, носе кинетичку енергију, а у информативном смислу су мање-више редундантни, па имају природу везивног ткива.

Изохрони модел не даје могућност прецизног одређења обима онога што би се по позицији могло назвати „завршним сегментом“. Метричко груписање сугерише да су то последње две јединице трајања. Овај обим потврђују и мања или већа продужења трајања две завршне јединице. Ипак, као што је поменуто, у значајном броју низова се оваква одступања од почетног темпа протежу на три јединице. У том смислу, може се закључити, пре свега, да је ритам „дискретни саучесник“ у назначавању краја сегмента, те да тај завршни део обухвата две или три јединице.

Анализом интонационе компоненте уочава се да постоје низови који су у целини или већим својим (другим) делом репетитивне природе, без (маркантног) покрета, што их чини незаокруженим, недефинисаним у формалном смислу. Највише је таквих низова на *ла* и *си* оси; укупно се у песми јавља приближно четвртина стихова без интонационог маркирања завршног сегмента. У том смислу, дејство ритма на репетиционе низове сразмерно је значајније, макар и као минимални сигнал завршетка, па се према ритмичко-структурним индикаторима перципирају трохејске и дактилске каденце, као у стиховима 8. и 17. (слике 50. и 51; видети такође стихове 30, 41, 51, 52, 60, 61, 63, 65. итд.):



Слика 50.



Слика 51.

Дакле, у значајној већини линија које чине опажене интонације постоји карактеристичан покрет на самом крају. Свега су два изузетка од закономерности интонационог каденцирања – силазног завршног покрета. Пре свега, то су поступни, секундни покрети, ређе поступни

силасци у ширем потезу. Комбинацијом ритмичких и интонационих сигнала краја стварају се специфични каденцијални обрти, који обухватају перцептибилније артикулисан секундни покрет на крају – каденца трохејског карактера, или је покрет померен у унутрашњост, па образована завршна група бива трочлана – дактилска, мада овакве каденце нису типичне (илустрације на сликама 52. и 53. су из стихова 2. и 10):

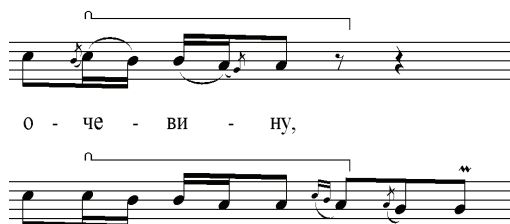


Слика 52.



Слика 53.

Дактилски завршетак формира се и садејством интонације и ритма, када се претходно достигнута висина издвоји дужим трајањем и промовише као почетак силазног покрета. Овакве каденце се не перципирају јасно, попут оних издвојених покретом, с обзиром на то да ритам, како је констатовано, учествује као дискретан чинилац (пример на слици 54. је из стиха 9, такође у стиховима 15, 19, 21. итд.):



Слика 54.


На основу изложеног је јасно да обе компоненте, ритам и интонација, кооперативно утичу на опажање мелодијских токова, па и на формирање њихових апстрактних представа, али се ипак чини да је – у анализираним примерима – за информативност садржаја (у ужем смислу), посебно његовог почетног и медијалног дела, кључна – интонација (као релативно европична компонента), док је у информацији коју носи форма значајнији удео ритма, пре свега по основи метризаације и одступања од изохроније, која имају структурну вредност. Тешко је поуздано говорити о највишим нивоима апстракције на којима се базира дуготрајна меморија (а још теже

их је адекватно графички приказати). Суштина је да се код оваквих (музичких) текстова памти основна организација времена, посебно важна за музику, и принципи интонационог обликовања (доминација статарног мелодизирања). У домену процедуралног знања памте се начини на које се ток динамизира, не нарушавајући етос модела, па и читаве композиције. Ако се у епизодичкој меморији складиште лична искуства, оно што се сматра естетичком информацијом, односно специфично-индивидуалним својствима предаје и пријема поруке, онда овом нивоу припадају описане варијанте основних типова модела. Семантичкој меморији у том случају одговарали би сами типови модела, представе које се у овом случају могу сумирати као хоризонтални, силазни и таласести модели. Доминација хоризонталног модела, нарочито ако се тој форми прикључи и таласести, апстрахован као из музичког аспекта ентропичан развој над одређеном осом, промовише овај тип модела у семантички најзначајнији, у кључног носиоца информације (о жанру) изражене интонационим средствима. Промена интонационог нивоа, у том смислу, доживљава се зато „само“ као промена тензије, као динамичко средство. Краткотрајно задржавање у вишем регистру и доминација каденцирања у доњем делу поља резултирају формирањем две интонационе зоне – *ла* и *сол*, а сигнал потврде или промене зоне, попут интонационих пребацивача, дају интерлудијуми. Доминантне карактеристике почетног стиха, запамћене кроз његов модел, добијају посебну вредност, па висока зона и силазно кретање функцио-нишу као артикулациони сигнали у току песме, маркери унутрашњих конструкционих граница. Реферирајући на Молову премису о односу структурираности и информативности, односно оригиналности, може се констатовати да – у укупном утиску – релативно чврста структурираност поруке сведочи о њеној разумљивости, семантичкој информативности, дакле – о мањој оригиналности, мада је ова врста процене директно условљена искуством процењивача-реципијента поруке.


Извођење *Дијобе Јакшића* од стране Бошка Вујачића, гледано из етномузиколошке перспективе, битно је различито у односу на претходно. С обзиром на то да су основни принципи анализе већ представљени, резултати ће бити изложени систематизовано, али је пре тога неопходно истаћи специфичности аналитичког поступка у овом случају. Већ на самом почетку опажа се да су звучни стимулуси – у смислу трајања – веома разнолики, при чему се краћа трајања не појављују довољно учестало, нити пак груписано, да би био (јасно) промовисан „основни пулс“ (в. слику 55). Релативно дуго се ток одвија тако да се перципира само смена кратких и дугих тонова, а чак и када се апстрахују они сасвим кратки, остаје утисак о низању „различитих кратких“ и „различи-

тих дужих“ трајања (в. слике 56. и 57). И број дистинктивних јединица између два интерлудијума је различит, а посебно је значајно што су чак три почетна низа сегментована кратком паузом у певању. Важну улогу у перципирању ритма оваквих низова представља артикулација. Она је у директној вези са интонацијом (и са поетским текстом, о чему ће бити речи касније), тако што се трајања реализују интонативно различитим сигналимa, па се сливају у мелодијске линије „широког даха“, у којима ритам има секундарну улогу.

♩ = 92

1. + 

♩ = 84



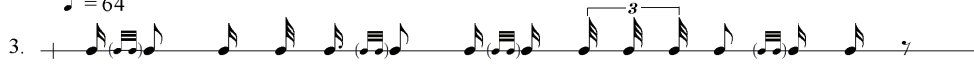
Слика 55.

♩ = 96


2. 

Слика 56.

♩ = 64

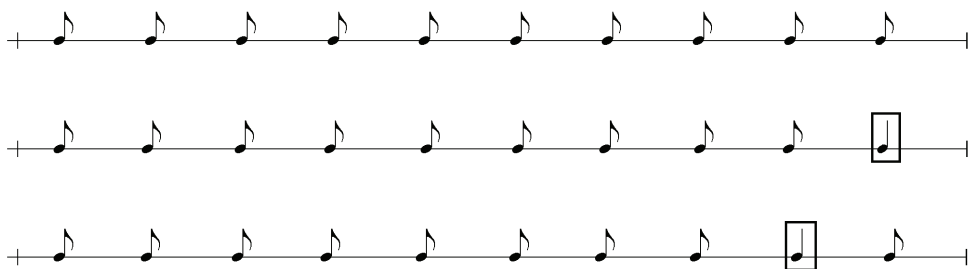
3. + 

♩ = 66



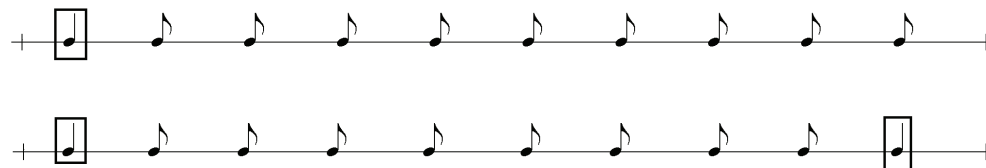
Слика 57.

Маркантнија улога ритма у организовању музичког тока запажа се у сегментима који садрже мањи број звучних сигнала (десет или тек неки више). Чак и у таквим ситуацијама низови бивају разноврсни, често је тешко установити „основну јединицу“, а „одступања“ од ње су бројна и неустаљена. С обзиром на релативно брз, а непрекидно изменљив ток, репрезентовање на коме се базира меморисање функционише према принципима прецизнијег опажања граничних сегмената и апстрактног памћења догађања у средишњем току. Тако се формирају оперативни ритмички модели, од којих су два кључна: онај у коме се ток „идеализује“ као низ приближно једнаких трајања, и онај њему сродан, модел са трајањем потенцираним крајем низа, обично тек само последњег тона. Трећи сличан модел који се опажа, мада је статистички унеколико мање присутан, има трајањем потенцирану претпоследњу позицију (уп. моделе на слици 58).



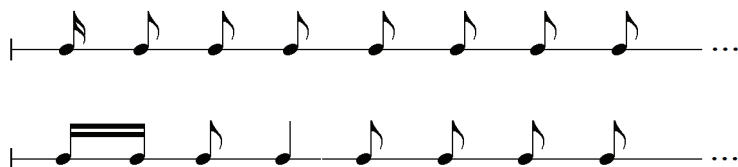
Слика 58.

Посебну групу чине модели који одсликавају низове за које је карактеристичан почетак дужег трајања, као и различите комбинације са описаним каденцијалним маркерима (слика 59).



Слика 59.

Потпуну супротност, а релативно су бројни и такви примери, представљају почечи са кратким тоновима: појединачним, што даје „предтактни ефекат“, или упареним, после којих често следи „ритмички крешендо“ – низ дужих трајања, евентуално још и са додатним каденцијалним продужецима (као у стиховима 12, 19, 44, 50, 52, 60. и другим, шематизовано приказаним на слици 60).



Слика 60.

Веома је важно истаћи да су поменути модели резултат далеко вишег степена „нивелисања“ разлика, пре свега као последица ограничених способности да се у датим околностима процене и меморишу све разлике, него што модел сугерише хомологност реалних звучних слика. Знатно је више низова који се у целини, или бар у средишњем делу, одвијају на начин који се у музици најчешће одређује као парландо (итал. *parlare* – говорити), иако значење овог израза укључује и интонациону димензију, а конотира и однос са поетском компонентом, због чега ће његово разматрање бити актуелније у наредном делу рада. Суштина је у томе да се образују ритмичке фигуре које се не понављају – ни узастопно ни у комбинацији са истим суседним, а нису ни компатибилне, чак ни у „слободно третираном“ метричком смислу.

Интонациона компонента је у Вујачићевом певању заснована на низу који такође није ни сасвим постојан, нити пак величине интервала одговарају темперованим, али се не уочава закономерност промене. Колебање интонације се региструје већ у току инструменталног увода, и то у горњем делу низа: на почетку су 3. и 4. ступањ ниже интонира ни него на крају. Мелодијске конситуације илустративно објашњавају ову појаву: прво дуже трајање највишег тона уводи се скоком са основног тона, најудаљенији прст се поставља без оријентације, а природан положај шаке резултира ниском интонцијом у односу на тон који ће се усталити касније; у другом случају се до највишег тона долази поступно, применом комплетне апликатуре, што налаже други покрет руке, удаљава мали прст, па резултира вишом интонацијом. Мерењем

је утврђено да се кроз песму интонација мења, али се то не региструје тако експлицитно као у уводу и преовладава утисак о релативно „чисто“ интонираном низу, заснованом на молском тетраорду у гулама, са нешто нижим хиперфиналисом. Линије које образују сукцесивне интонације веома су гипке, „филигрански“ обликоване, са мноштвом тонова веома кратког трајања, што им даје орнаментални карактер, и са доминантно поступним кретањем. Поменути сложеним ритмичким низовима одговарају у датим оквирима релативно развијене интонационе линије, мада има и „сведенијих“ низова. У складу са тим, репрезентативни модели формирају се уз учешће различитих врста обраде стимулуса: представе које се добијају на основу појединих низова и форме у којима их памтимо, чак и дугорочно, веома су сличне опаженим низовима, док у другим случајевима сложеност тока изискује значајно поједностављење груписањем и / или редукцијом, па је модел који се похрањује у дугорочној меморији – само „обрис“, прилично далека слика звучног догађаја. У меморисању компликованијих низова, велику улогу игра такозвани „ефекат усидрења“ (енгл. *anchoring*), који генерално подразумева тенденцију интерпретирања стимулуса као варијанте прототипа, а у музичком контексту односи се на тенденцију да се нестабилни тонови неког система „усидре“, да се устали њихов однос према окружујућим стабилним тоновима.⁸⁵² Имајући ово у виду, модели опажених интонационих низова могу се свести на неколико група. Специфичност Вујачићевог певања у односу на стереотипне представе о субинструменталном делу интонационог поља јесте да ступањ испод тона слободне струне (приближно степен нижи) користи у својству регуларног мелодијског тона, веома често и у истакнутој иницијалној позицији, а не само као специфичан интонациони сигнал краја или повремени краткотрајни, орнаментални тон у току сегмента (у хетерофоном стилу). У том смислу, сасвим је неочекивано да су најбројније управо оне интонационе линије које започињу од овог тона. Типична је форма са краћим задржавањем у ниској зони, а потом се скоком или поступним покретом стиже до кулминације (по правилу – *си* висина) и враћа на финалис, као што је шематизовано приказано на слици 61.



Слика 61.

⁸⁵² D. Huron, „Anchoring“, у: *Music Cognition Handbook: A Glossary of Concepts*.

Важно је истаћи да у оквиру овог типа егзистирају низови који се разликују по степену важности почетног тона – од подређености *sol* нивоу (стихови 8, 9, 73; в. слику 62), преко уравнотежене важности, дате јасним утврђивањем једне па друге равни (16, 19, 38, 44. и др.; в. слику 63), до његове доминације остварене садејством иницијалне позиције и дужег задржавања на *fa* висини (48, 36; в. слику 64). Прецизнији модели, који се краткорочно могу меморисати, региструју карактеристичне односе маркационе и финалне висине, што илуструје различитост стихова 8, 16, 48, односно – њихових краткорочних репрезентација.

8. $\text{♩} = 80$

гле-да - ју - ћи чу - да ве - ли - ко - га,

roco rit.

roco rit.

Слика 62.

16. $\text{♩} = 66$

Бог-дан у - зе Сри - јем зем - љу рав - ну,

Слика 63.

48. $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 100$

А - ко ли га о - тро - ва - ти не - - њу,

Слика 64.

Друга велика група модела наликује претходној по иницијалису (*фа*), мада се у значајном броју примера он реализује и као нека друга или неартикулисана интонација из субинструменталне сфере. Кључна разлика је у томе што ова група семантички припада типу осних модела, конкретно – *ла* оси. На њој се ток утврђује непосредно након почетка, и на њу реферира и ако у даљем току одступи, по правилу – за корак навише (репрезентативан је стих 29, такође 14, 50, 76, 80; в. шематски приказ на слици 65).

29. $\text{♩} = 88$

Кад у - ју - тру ју - тро о - сва - ну - ло

Слика 65.

„Класични“ осни интонациони низови, са почетком и завршетком на истој висини, код Вујачића су везани првенствено за *ла* осу, при чему то подразумева таласасту реализацију у медијалном сегменту низа (само су два репетитивна, у стиховима 5. и 59, а приближно је 10% низова који припадају овом моделу, као што показују стихови 6, 13, 15, 21. и др.; в. слике 66. и 67), односно – модел који кодира осу као носиоца семантичке информације и зону дозвољеног одступања у оквиру музичке (односно музичко-поетске) конситуације, према процени и афинитету извођача.

5. $\text{♩} = 64$

Да - ни - ца се ње - му од - го - ва - ра:

Слика 66.

♩ = 58

6.

"Ја сам би - ла, ја сам дан - гу - би - ла.

Слика 67.

Друге осе практично нису реализоване као модели: свега један низ дословно прати *си* осу (стих 40), док се у два низа, с почетка потврђена *си* оса, након таласастог обигравања, претапа у *ла* каденцирање (55, 81).

Трећи значајан тип чине модели силазног усмерења, подељени у две подгрупе – од *до* и од *си* иницијалиса. Модели са вишим почетним маркером семантички су репрезенти и низова који пре те интонације имају неку нижу, кратког трајања, или у њу уклизивају, након чега – по правилу (једини изузетак је стих 49) – крећу наниже, било да се линија формира поступније (стих 7; шематски приказ на слици 68), или, чешће, да је сâм правац кретања наглашен енергичнијим спуштањем, а онда се још једном, скоком или поступно, осваја врх, нижи од почетног, са кога ће се кренути у каденцијално смирење (упоредити стихове 1, 3, 57, 61, 83, 102). И у моделу који се може представити изломљеном линијом (са два врха), „надформулним обједињавањем“ на вишем нивоу репрезентовања формира се силазни модел (слика 69).

Слика 68.

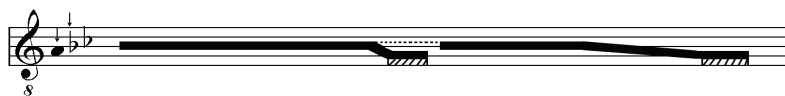
Слика 69.

Силазни модели који су позиционирани ниже у интонационом пољу (од *си*) бројнији су и разноврснији. Овде је присутна и подгрупа код које се, пре свега, јасно промовише почетна интонација, а тек касније уследи поступни силазак, па га доминантно обележи семантиком *си* висине и само у каденцијалном сегменту се препозна као силазни (в. стихове 27, 72; модел на слици 70), мада има и поступно силазних (стихови 23, 33, 45; модел на слици 71)

Слика 70.

Слика 71.

Као и у типу силазних модела са горње границе амбитуса гусала, и овде се запажа група са повратком на кулминациони тон (илустративни су стихови 2, 10, 20, 22, 25. и др.). Због позиције у интонационом пољу, „друга кулминација“ се јасно перципира када се ради о поновљеној висини, док се нижа опажа као таква само под условом да се претходна силазна линија заврши хипофиналисом, чиме се обезбеђује маркантан дистинктивни покрет између две линије – терцни скок на „другу кулминацију“, што је случај само у стиховима 17, 18, те се модел који их репрезентује краткорочно меморише. Када је поновљен, други врх изломљене интонационе линије се, као редундантна вредност, опажајно обједињује са првим (принцип сличности), нарочито када стих није сегментиран паузом (као, на пример, у стиху 99), и тако утврђује семантичку вредност кулминационе интонације (в. слику 72).



Слика 72.

Поредећи *до* и *си* моделе уочава се да је рубна висина мање заступљена, да има кулминациони карактер, док је задржавање на *си* нивоу много дуже, он се памти и препознаје боље, па се на основу различите нумеричке информативности може ишчитати њихова карактеристична семантика у оквиру овог извођења: *до* модели су ексклузивнији, сасвим посебног значаја, док су *си* модели сродни као специфични, али „природнији“ искази. Осим статистичке заступљености, о односу *до* и *си* модела говоре и њихове позиције у форми: индикативно је да се *до* модел појављује као оквирни – први и последњи. Такође, за перцепцију је важно да је *до* модел са два силазна покрета и дословно сегментиран (паузом у певању), па његов други део практично представља *си* модел, садржан у сложеној структури. Дијагоналним пролазом кроз читаво интонационо поље гусала, овај модел представља интегралну форму опадајућег начела у различитим размерама, све до саме „клице“ силазног кретања – „*си*→*ла*“ модела (в. слике 73–76, односно 77).

♩ = 92

1. ♩ = 84

♩ = 78

Слика 73.

42.

 Да о - тру - јем мо - је - га ђе - ве - ра,

Слика 74.

11.

 Ли - је - по се бра - ћа по - го - ди - ше,

Слика 75.

43.

 од Бо - га је ве - ли - ка гри - јо - та,

Слика 76.

Слика 77.

Специфичну, али малу групу (стихови 69, 71, 79) чине интонационе линије које се образују терцним скоком навише са *ла* иницијалиса, па почетни покрет асоцира на *до* модел, са накнадним успостављањем семантичке висине, али, за разлику од њега (који каденцира на доњој граници регистра), овде се силазна линија задржи на *ла* као на каденцијалном тону, чиме се успостави, односно, семантички потврди *ла* оса. На основу њих се формира краткорочни модел – хибрид старног и силазног типа кретања, приказан на слици 78.

Слика 78.

Разноврсност интонационих низова који се могу опазити у Вујачићевом извођењу веома је велика; готово да нема поновљеног низа, па је од изузетног утицаја претходно искуство слушалаца у овом жанру, односно – критеријуми апстраховања у склопу репрезентног представљања и меморисања. У обзир се морају узети и размере песме, време које она испуњава, као и позиција одређеног интонационог низа у структури песме. Тако се догађа да неки релативно слични низови буду опажени и представљени различитим моделима због непосредног окружења: сличност се као таква не опажа када није довољно близу или довољно учестала (према гешталтистичким законитостима), а кључан је утицај директног поређења. Све ово су разлози, чини се, незаобилазне субјективности анализе интонационих низова у певању гуслара Вујачића, као – уосталом – и ритмичких низова, односно, могућег диференцирања додатних оперативних модела мале вредности у домену дугорочне меморије.

Садејство ритма и интонације у мелодијама које они образују опажа се пре свега као сегментирано или компактно обликовање. Сегментирање се остварује паузом у певаном току, и то у прва три стиха – у последњем и више пута у току песме, при чему се из распореда оних који припадају средишњем делу песме не може уочити правилност (стихови 10, 20, 22, 37, 57, 61, 63, 83, 92). У неким се, интонационим и / или ритмичким средствима, обликују два сегмента-мотива, чије опажање је „омогућено“ већим интервалом међу њиховим унутрашњим границама (по принципу контрастирања фигуре и позадине, као у 18, 25, 73, 85, 88, 99. стиху). Ипак, већина мелодија је целовита музичка фраза.

Сразмерно висока ентропија, односно – информативност и ритмичке и интонационе компоненте, у Вујачићевом извођењу упућује на специфичан начин опажања и меморисања иницијалних и каденцијалних сегмената. Карактеристичност иницијалног дела опажа се двојако: први начин је када је почетни тон значајно дужи од наредног, што је најчешће повезано са понављањем интонације (стихови 2, 4, 5, 6, 10, 11. и други), као и када су у питању иста трајања (12, 13, 15, 19, 21, 26. и други), док се по другом принципу региструје ритмички след краћа-дужа, који је готово по правилу повезан са мелодијским покретом, чешће скоком навише (3, 7, 9, 14, 31, 32, 35. и други). У прве две комбинације тонови се упарују тако што се први доживљава као носилац акцента (и по ритмичко-метричком критеријуму, и по критеријуму нумеричке информативности интонације), односно – читава мелодијска целина започиње трохејски. Трећа опција резултира акцентовањем другог тона, остварујући управо супротан, јамбски иницијални карактер (упоредити примере на сликама 79–81).

6. $\text{♩} = 58$

Слика 79.

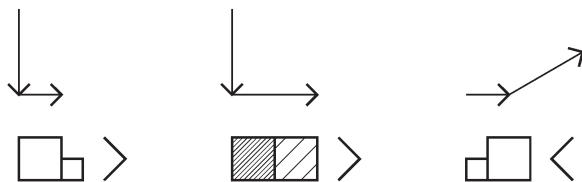
13. $\text{♩} = 88$

Слика 80.

14. $\text{♩} = 96$

Слика 81.

Овако започете мелодијске целине имају потпуно супротан динамички ефекат: трохејска утврђује и промовише интонацију, звук – у елементарном смислу – као примарног носиоца семантике мелодије, док јамбска апострофира кретање, мелодију, освајање звучног простора; најкраће речено – трохеј своди, а јамб развија (слика 82).



Слика 82.

У вези са иницијалним сегментима мелодија потребно је истаћи специфичност оних које по интонацији припадају *фа* моделима, с обзиром на то да се у вокално-инструменталном ставу у том тренутку образује секундни сазвук. Ова секунда не само што има специфичну семантичку тежину као почетни сазвук, већ се најчешће и потврђује (поменути задржавањем на иницијалној висини), те је несумњив њен консонантни третман (в. слике 83. и 84).⁸⁵³

38. $\text{♩} = 72$

Слика 83.

48. $\text{♩} = 66$

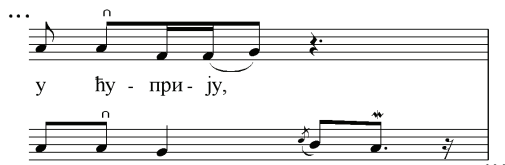
Слика 84.

⁸⁵³ Потребно је напоменути да се ове секунде са снимка не чују реско, већ се стиче утисак да је тон гусала тиши.

Ни каденцијални сегменти нису перцептибилно разграничени. Као типични завршни тонови синтакси, издвајају се тон слободне струне или ступањ изнад њега, а у значајној мери заступљен је и ступањ испод њега. Важно је истаћи да се на завршни тон долази силазним покретом, али веома често, посебно када је у питању финалис, у њега се улази са хипофиналиса. Овакав манир даје амбивалентну карактеризацију секунди, која се образује као сазвук у тренутку када глас „сиђе“ испод најнижег тона гусала. Наиме, у Вујачићевом певању она се у каденци јавља и као консонанца, када се реализује као циљни интервал, управо после приме, и као дисонанца која се разрешава у завршну приму (упоредити илустрације на сликама 85. и 86).

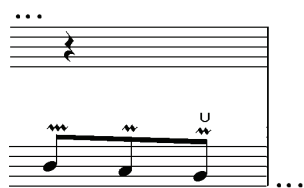


Слика 85.



Слика 86.

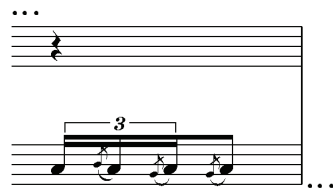
Опажање и репрезентовање и на вишим нивоима зависе од контекста, од позиције у низу, а то подразумева и релације са интерлудијумима. У мелодијском обликовању ових сегмената музичке форме, Вујачић показује фасцинанту креативност: разноликост је у датим оквирима максимална и могуће је издвојити свега неколико кратких модела (приказаних на сликама 87–89), који се понављају више пута.



Слика 87.



Слика 88.



Слика 89.

Основни опажајни модели интерлудијума су силазни и засвођени: ритмички веома слободно уређени, интонациони низови имају као заједничку особину завршетке на хиперфиналису и финалису. Не уочава се правилност у погледу низања интерлудијума према завршним тоновима – појављују се и узастопно поновљени и у наизменичном следу. Такође, не уочава се правилност у повезивању одређених мелодијских модела и интерлудијума (у смислу завршног тона), мада преовладава потврђивање

завршног тона вокално-инструменталне целине.⁸⁵⁴ У складу са тим може се закључити да је ентропија музичког тока веома велика. Ритмичку компоненту је тешко меморисати, формирање и препознавање модела у „природним“ условима комуницирања сасвим је условно, а доминира утисак непрекидне променљивости. Специфичан значај имају интонациони модели који се препознају нешто јасније, мада на вишем, апстрактнијем нивоу, али је због бројности, варијантног преобликовања и (неустаљеног) поретка у току, односно макроформи, могућност њиховог меморисања као носилаца конкретније семантике – мала. Утиском доминира силазно кретање, али и разноврсност практичне реализације основног правца, а опажају се – као значајне и репетитивне, или макар хоризонтално оријентисане – линије у интонационом пољу, иако оне чешће упечатљиво означавају део тока синтаксе, него што га читавог испуњавају. Горња граница интонационог поља, као што је поменуто, носилац је „ексклузивности“, са тенденцијом да се кључна догађања презентују у централном и доњем делу регистра. Сасвим карактеристичан спој основних праваца музичког исказа овог гуслара и њима иманентне семантике јесу модели *фа* типа, који обједињују хоризонтални развој са ступњевитим усмерењем навише и типичну силазну фразу, дакле – опозитне правце. На посебан карактер ових модела утиче и гранична позиција у интонационом пољу.

Структуру песме могуће је, па и неопходно, сагледавати у различитим релацијама и контекстима, с обзиром на то да доживљај, њено семантичко тумачење, зависи пре свега од референтних вредности обликованих искуством реципијента. Према мишљењу Ц. Слободе, структурална дескрипција односи се на предуслове за осећај(е), при чему су осећаји динамизма или сензације тензије суштински независни, објективни, док су емоције и расположења валентна (позитивна или негативна) осећања – кључна компонента у њиховом детерминисању је оријентација према објекту емоција (допадање – недопадање, одобравање – неодобравање и сл.).⁸⁵⁵ Емоције и расположења део су наше естетике и других типова односа према музици детерминисаних личним искуством, који се током живота мапирају као сет аналогича, или – како каже Слобода – „то је читав процес постојања биолошког бића које живи у физичком и социјалном свету, што обезбеђује покретачку снагу за динамично разумевање музике“.⁸⁵⁶ У складу са тим, одабрана извођења Лутовца и Вујачића у наредном делу биће компарирана као парадигме могућих „структурних

⁸⁵⁴ Подразумева се да завршном певаном *фа* одговара *сол* у интерлудијуму, како гусле звуче и у каденци вокално-инструменталног дела.

⁸⁵⁵ J. Sloboda, нав. дело, 167.

⁸⁵⁶ Исто.

искустава“ , „предуслова“ за осећања и вредновања, док ће семантичко ишчитавање бити усмерено (општим) етномузиколошким сазнањима, са циљем да се, што је могуће ближе, приђе суштини комуникационог функционисања музике у оквиру српске традиционалне епике.

У погледу ритмичког обликовања у музици, принципијелно се говори о два функцијом одређена типа – о ритмизовању према говорној динамици и према динамици покрета.⁸⁵⁷ Интересантно је да, пишући о ритму кретања (у народној музици), Виктор Елатов овај систем одређује управо као „област ритмоструктурне епике“, објашњавајући да јој припада група жанрова од којих већина има „наменски“ карактер, а дејство ритма „ка споља“ има за циљ сједињавање колектива у једном емоционалном пориву, чинећи их јединственом целином.⁸⁵⁸ Како су на супротном полу жанрови код којих преовладава веза музика – реч и који првенствено одражавају личне естетске критеријуме, песме приповедног карактера чине прелазну категорију, са образложењем да је њихова основна функција да „убеде“ слушаоца – епска (лирска песма првенствено „убеђује“ самог извођача), али имају и својства лиричности, као што су индивидуални приступ речи, њеним изражајним и структурним особеностима.⁸⁵⁹ Надаље Елатов експлицира да је у жанровима говорне динамике периодичност кључна структурна закономерност „старинског певања“, док код жанрова динамике покрета игра улогу и ритмичност, тачније метричност – систематично надовезивање подједнаких временских јединица са истим распоредом акцената.⁸⁶⁰ Као један од типичних стилистичких елемената старијег обредног слоја белоруске музичкофолклорне традиције, овај аутор помиње сигнализирање краја синтагме продужавањем последњег, ређе претпоследњег слога. У односу на такву класификацију, Лутовчево извођење се препознаје као пример ритмоструктурне епике, ритмизације у којој доминира динамика покрета, док се у Вујачићевом извођењу запажају особености жанрова друге групе (са превагом везе музичког ритма са говорним), али ће о овоме више речи бити у наредном поглављу. Певање Лутовца се одвија према „закону ритмичке сличности“: у „идеалној“ варијанти, како сматра Елатов, „ритмострофа“ је изграђена од ритмички једнаких синтагми, а према микроструктури тих синтагми, „ритмострофа“ је „периодична репетициона“, што подразумева вишекратно

⁸⁵⁷ Међу првим музичким теоретичарима који су издвајали ритам покрета и ритам говора као основне формотворне принципе у музици били су Д’Енди и Апија; према: E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington – Indianapolis, 1994, 34–36.

⁸⁵⁸ В. И. Елатов, *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Минск 1966, 29–30.

⁸⁵⁹ Исто, 30.

⁸⁶⁰ Исто, 48.

повнављање ритмичке вредности.⁸⁶¹ Повезивање различитих ритмичких структура синтагми даје неколико типова ритмичког развоја, од којих су за народну музику најзначајнији репризни и експозициони. Први тип подразумева поступно укрупњавање ритмичких трајања, са најдужим на месту логичког нагласка у поетској димензији, свакако ближе крају, док други карактерише супротан поредак – од дужих ка краћим трајањима, при чему се у пракси појављују и комбиновано. На основу ритмички карактеристичних иницијалних и каденцијалних сегмената може се констатовати да се у Вујачићевом певању комбинују репризни и експозициони принцип развоја.

Присуство јасних типова структура ритмичких синтагми и препознавање типова ритмичког развоја, према мишљењу Елатова, указује на давнашње начине музичког мишљења, у којима се ритмизација одвијала према жанровски карактеристичним моделима. Формулност као одлику ритмичке компоненте епских песама потврђују истраживачи етнички различитих епских традиција. У вези са ритмичком структуром бугарске епске традиције, Е. Стојин констатује да најједноставнију форму представљају изохрони (речитативни) напеви, који се у пракси појављују и са „извесним неравномерностима у трајању“, а као структурно важно она издваја продужавање предцензурног и претпоследњег слога, при чему наглашава да је ретко присутна варијанта када су оба крајња слога једнако продужених трајања (чиме у одређеној ритмичкој варијанти може да се сугерише дводелна метрика мелодије!).⁸⁶² Изохроност се у овој традицији објашњава карактеристикама бугарског језика, у коме квантитет није прозодијски елемент, па је овакав музички ритам (и) одраз трајања слогова.⁸⁶³ Важан је податак да је најраспрострањенији начин извођења епских песама у Бугарској – солистичко певање са пратњом или без ње, при чему је у типичним „епским регионима“ карактеристично да певач себе прати на *гадулки* (познатој и као *гусла*, *кеменче*), традиционалном троструном гудачком инструменту, али његов однос са музичком, конкретно – ритмичком структуром, није разматран.

Ритмика се као једна од одлика жанра потврђује кроз присуство (ритмичких) модела и у епским традицијама турских народа, Казахстана, Татара и др. Као важни, па и основни типови ритмичких структура стихова издвајају се низање (приближно) изохроних јединица и модел који доноси потенцирање унутрашњих конструктивних граница (трајањем), мада се, осим њих, јављају и друге, сложеније структуре. Ритмички сис-

⁸⁶¹ Исто, 67, 149.

⁸⁶² Певање епских песама по оваквом ритмичком моделу карактеристично је за области северозападно од Софије; Е. Стоин, *Български епически песни*, 52–53.

⁸⁶³ Исто, 34.

тем традиционалних песама Казахстанаца, Асја Бајгаскина је сагледавала преко *бунака*, певаних ритмичких јединица, које одговарају свим параметрима изучаване проблематике (реч, стихотворна основа, напев), а *бунаке* са „равномерним ритмом“ и оне са „ритмом сумирања“, где се продужавају последњи или претпоследњи и последњи слог, ауторка издваја као основне градивне јединице епике.⁸⁶⁴ Такође, ногајски Татари из Астрахана изводе своје епске песме изохроно, и то на нивоу стиха (у структурном смислу, са очекиваним одступањима због импровизационе природе самог извођачког чина), а индикативно је то да се и код њих традиционалним сматра вокално-инструментални слог, певање уз пратњу *домре*, карактеристичног трзачког кордофоног народног инструмента.⁸⁶⁵

Истраживачи епике са руских простора, као једну од општих одлика ове, иначе веома разнолике традиције (услед етнокултуролошких особености „епских“ подручја, прецизније је говорити о традицијама), у вези са ритмом помињу често продужавање трајања слогова који носе два главна акцента у стиху, дакле, према говорној динамици. Иако се стих руских епских песама уобичајено квалификује као неустаљен, у Обоњежју су регистроване песме у силабичном десетерцу, организованом на два начина – као удвојена петосложна група са фиксираним нагласком на трећем слогу, и као петостопни трохеј, музички реализован изохроним ритмом са издвајањем 5. и 10. слога дужином. Веома је индикативно да се изохронија не нарушава чак ни када се придодају слогови (тј. када се стих „шири“).⁸⁶⁶ У традицији овог региона, епске песме се изводе као групна вокална форма, а на основу различитих извора закључује се да је тако било и у ранијим епохама, што изохрону варијанту ритмизације чини још интригантнијом.

На основу поменутих резултата истраживања могуће је резимирати да изохроно низање јединица представља одлику музичког обликовања епских песама у етнички различитим и географски дистанцираним фолклорним традицијама. Ипак, и на појединачном и на општем нивоу изостаје значајнија елаборација порекла и функције оваквих ритмичких структура у оквиру конкретног жанра. Назнаке о могућем објашњењу ове универзалије усмеравају пажњу дифузно – ка функцији оваквог ритмичког устројства и ка певачу-свирачу као извођачкој формацији.

⁸⁶⁴ А. Е. Бајгаскина, *Ритмика казахской традиционной песни*, Алматы 2003, 46, 56–57, 103–143.

⁸⁶⁵ Н. И. Гайнуллина, „Эпические напевы ногайских татар Астраханской области. К проблеме ритмической и ладомелодической организации“, у: Н. И. Гилярова (ур.), *Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой*, Москва 2004, 140–148.

⁸⁶⁶ А. Ю. Кастров, К изучению музыкальной стилистики русского эпоса Обоњежя, *Русский фольклор*, Санктпетербург 2001, 31, 184.

„Радикалнији“ облик тезе о ритмоформулном карактеризовању првобитних жанрова јесте да се жанрови са јасно израженом обредном функцијом одликују стабилном метричком пулсацијом.⁸⁶⁷ У односу на српску музичкофолклорну традицију, ова је теза само делимично тачна: присуство уједначености на нивоу елементарног временског сегментирања је значајно, али није закономерно. Тенденција ка изохронији је на нивоу ритма запажена код српских коледарских песама (и код примера истог жанра на ширем простору), а такође у крстоношким и додолским, дакле, првенствено код песама са израженом наративном функцијом, а које се изводе у оквиру опхода.⁸⁶⁸ Паралелно са њима постоје примери истих жанрова са ритмичким структурама супротне природе, али је у овом контексту од важности већ и само присуство „изохроног мишљења“ у такозваним примарним жанровима. Тумачења ритмичке организације обредне музике залазе у сферу општих теорија ритмичких система, мада деликатност проблематике одлично илуструју управо запажања у вези са конкретним материјалом. Тако, на пример, Мирјана Закић закључује да се припадање лазаричких песама са подручја Србије различитим ритмичким системима може довести у везу са старосним добом извођача, али и са конфигурацијом рељефа, што одражава ширину спектра параметара важних за конкретно ритмичко обликовање, чак и у оквиру једног жанра у једној традицији.⁸⁶⁹ Диференцирање мишљења о поретку принципа симетрије и асиметрије у области ритма потиче из тумачења односа музике и речи, односно, из хипотеза о пореклу музике (логогеног и патогеног начела). Према степену важности квантитативне компоненте у прозодији језика и њене корелативности са одређеним музичким ритмичким принципом изводе се хипотезе о „природности“ хетероритмичних музичких токова као одраза предности речи, односно, говорних акцената (*parlando*), али и оне управо опозитне – о првобитности уједначеног пулса, које на основу Бартокове премисе заговарају неки од бугарских етномузиколога.⁸⁷⁰ У складу са тим, значај „мелодизираних рецитација“ са уједначеним трајањем

⁸⁶⁷ Б. Г. Ашхотов, „Ритмическая взаимосвязь текста и напева в неприуроченных жанрах адыгского фольклора“, у: Н. И. Гилярова (ур.), *Фольклор: современность и традиция*, Москва 2004, 166.

⁸⁶⁸ М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа*, 122.

⁸⁶⁹ Исто, 187–188.

⁸⁷⁰ У раду *Melodien der Rumanischen Colinde* (Wien 1935), Барток коментарише да ритам састављен од неједнаких трајања може да се посматра као трансформација првобитно изохроног ритма (стр. XI–XII). Прихватајући изохрону структуру као базичну, Стојан Џудев је тумачио да је даље организовање ритмичких „редова“ прво захватило крај, продужавањем трајања последњег слога, касније и претпоследњег, а слично мишљење заступао је и Александар Моцев; уп. С. Джуджев, *Теорија на българската народна музика, III: морфологија и прозодия*, Софија 1956, 124–125, 168, 324; А. Моцев, *Структура и форма на българските народни песни*, *Известия на Института за музика*, Софија 1969, XIII, 6.

слогова, у оквиру епског жанра, Е. Стојин квалификује као исходишни.⁸⁷¹ Различита тумачења постоје чак и у односу на исту традицију, па је С. Захаријева управо супротног мишљења – да ритмичка изохроност није знак ранијег еволутивног ступња.⁸⁷² О односу акценатског система српског језика и музичких акцената, односно (музичког) ритма, детаљније ће бити речи у наредном поглављу. У овом тренутку је од значаја веза изохроних ритмичких структура и несумњиво архаичних музичкофолклорних жанрова. Иако су функције појединачних жанрова обредног система специфичне, на основи општих егзистенцијалних интереса заједнице постоји универзални десигнатум, „заједнички именитељ“, на који реферирају сви знаковни системи (синкретичног) обредног дејствовања.⁸⁷³ Остварење заједничких интереса колектива подразумева склад, усаглашеност свих учесника у активностима које овом циљу треба да допринесу. Давнашње људско искуство да је музика значајан кохезиони фактор, моћно средство преко кога се формира и подстиче (и контролише) колективни дух, уткано је у синкретичку форму различитих ритуала у којима је она неизоставни чинилац. Основно својство музике која прати ритуале трансa јесте репетитивност, и то, пре свега, висока репетитивност ритма. Сугестивност ритма који води до екстатичних стања појачава се агогичким и динамичким средствима, а потврду значаја ритмичке компоненте даје избор инструмената којима се користе учесници ритуала (генерално доминирају различите врсте ритмичких инструмената, а стандардни инструмент шамана је бубањ). Према општем поимању ритуала као церемонијалног или симболичког акта производње значења која су фиксирана репетицијом, намеће се закључак да „кристализована“ ритмизација има јасну функцију и значење. Isoхронија, као есенцијална ритмичка репетитивност и елемент дубинске структуре ритуала, дејствује обједињујуће-хипнотички на аудиторijум, афирмише „једнодушје“ као концентровану снагу колектива, а моћ да доведе до трансa чини је средством транзиције између света природе и света духова. Овакво дејство ритмичке репетитивности препознато је и у савременим ритуалима технокултуре – тзв. „дигиталним ритуалима“.⁸⁷⁴ У складу са тим, „тенденција ка изохронији“, констатована у гусларском музицирању, може се тумачити као траг архаичне ритуалне праксе, у којој је изохрони модел био део семантичке информације, означитељ жанра који је свакако промовисао важност осећаја припадања заједници, као и

⁸⁷¹ Е. Стоин, *Български епически песни*, 14.

⁸⁷² С. Захаријева, *Формообразоването в българската народна песен*, 120.

⁸⁷³ М. Закић, *Обредне песме зимског полугођа*, 54.

⁸⁷⁴ Као посебан квалитет изохроније, Растко Јаковљевић истиче да је она (музички) „архетип који представља константу, понављање, али подстиче и прогрес, односно – увођење „новог“ уз помоћ старог, што је чини синхронистичким феноменом“ (R. Jakovljević, *Elektrofolklor: Arhetipsko muzičko mišljenje u tehnomuzici*, diplomski rad, rukopis, Beograd 2007, 104).

посебне способности гуслара да организује колективну идентификацију и посредује у комуницирању са анимистичким светом.

Други правац размишљања о ритмичким устројствима анализира-них епских песама трасиран је најчешћим именовањем изохроне пулсације „ритмом кретања“, односно – формацијом на месту емитента и начином музичког обликовања поруке. У „стандардној“ ситуацији нема кретања, гуслар и публика не мењају позиције у простору током извођења песме. Ипак, важан елемент самог процеса емитовања поруке чини свирање, које подразумева одређене телесне покрете. Индикативно је да покрети прстију чине део мнемотехнике и када се меморише звучни материјал (певана песма) без увида у покрете извођача.⁸⁷⁵ Реална телесна интеракција са инструментом, у физичком смислу, чини да звучна аналогија одређених покрета постаје узрочно-последично кодирана у искуству свирача. Схватање да „инстантација“ музичке праксе у реалним телесним покретима може дубински да утиче на структуру музике и наше концепције заступали су, између осталих, Џон Бејли, Наоми Каминг и Џон Блекинг.⁸⁷⁶ Ефикасност мишићне меморије, у случају свирања превасходно меморије прстију, потврђена је не само на нивоу реалне моторике, него и на нивоу имагинативне моторике, и то са сличним резултатима.⁸⁷⁷ Блекинг се посебно противио теорији да се доживљај музике, као дела културе, у потпуности усваја током живота, да је 'супероргански'. Према његовом мишљењу, музику је тешко доживети, осетити је без одређеног степена „телесне резонанце“, на основу стварања музике као физичке активности, перформанса који ангажује тело на различите начине.⁸⁷⁸ Спектром културних и контекстуалних фактора условљено је („само“) шта ће одређеном музичком искуству бити приписано, тј. његово семантизовање. Као примере, аутор наводи управо феномене који се најдиректније могу повезати са певањем уз гусле – доживљај секундног сазвука (као консонанце или дисонанце) и удараца бубња (у смислу низа импулса у одређеном темпу, који слушаоца могу увести у неку врсту трансног стања). Према његовом истраживачком искуству, у неким музичким традицијама супсахарске Африке, симетрично и физички лагано кретање тела, комбиновано са одређеним културним идејама, социјалним ситуацијама и музичким инструментима, даје

⁸⁷⁵ D. Lajić-Mihajlović, „Ethnomusicological research of the guslars' memory: a pilot study“, 78.

⁸⁷⁶ Према: J. Sloboda, нав. дело, 168.

⁸⁷⁷ Више у: D. C. Rubin, *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-out rhymes*, Oxford – New York 1995, 213.

⁸⁷⁸ J. Blacking, нав. дело, 306.

музичарима подстрек за стварање бескрајних варијација композиција.⁸⁷⁹ Бејли је скренуо пажњу на то да свирање инструмената често подразумева шематизоване покрете, а начини функционисања сензомоторног система могу утицати на музичку структуру.⁸⁸⁰ Лудвик Бјелавски је још конкретнији у експликацији модела трансформација гестова кретања у музичке гестове, при чему наглашава важност њихових временских својстава као заједничке основе – трансформишу се првенствено просторни аспекти гестова.⁸⁸¹ Пример који Елатов наводи у оквиру разматрања физиолошких претпоставки ритмичких закономерности – као илустрацију утицаја дисања извођача – може се довести у директну везу и са гусларском праксом. Ради се о слепцу-лиристи коме су у певању сви стихови приближно уједначеног трајања, без обзира на значајно различит број слогова који они садрже (од 6 до 13).⁸⁸² Повезивање трајања певане целине са дисањем није спорно, али су у овом примеру устаљени и интерлудијуми (осим једног изузетка, сви трају по 6 четвртина), што се не може повезати са физиолошким основама певања. Готово истоветна форма интерлудијума у свим појавама сугерише да се ради о устаљености базираној на рутинизираним покретима. Ерголошке и извођачко-техничке одлике инструмента⁸⁸³ дају основ за претпоставку о његовом утицају и на вокално-инструментални сегмент, посебно на метрику и ритам. Овај пример снажно сугерише потребу сагледавања односа гусала и структуре музике која се на њима изводи.

Континуирано трајање тона на гулама примарно је условљено величином гудала, односно – дужином струна на њему. У складу са тим, разумљиво је да су се и данас релативно кратко гудало (а старији примерци су, као што је поменуто, били краћи), као и скромна извођачка техника традиционалних, непрофесионалних гуслара, неизбежно одра-

⁸⁷⁹ Исто.

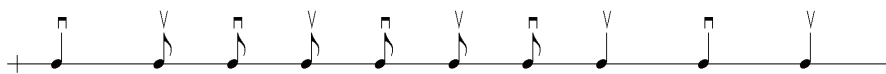
⁸⁸⁰ Више у: John Baily, „Music Structure and Human Movement“, у: P. Howell, I. Cross, R. West (ур.), *Musical Structure and Cognition*, London 1985, 237–258.

⁸⁸¹ Л[удвик] Белявский, „Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений. Человек – инструмент – музыка“, у: Е. В. Гиппиус (ур.), *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*, I, Москва 1987, 113.

⁸⁸² В. И. Елатов, нав. дело, 35.

⁸⁸³ Белоруска *лира* је кордофони инструмент са једном мелодијском и две бордунске струне; мелодијска струна се скраћује помоћу дирки, којих је 10–12, а преко све три се превлачи тзв. *колесом*, механизмом који има функцију „бескочног гудала“ и који се покреће ручицом на доњем / десном крају инструмента; више у: К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, *Атлас музыкальных инструментов народов СССР-а*, Москва 1975², 41. Иако *колесо* омогућава континуиран звук, начин окретања ручице у пракси акцентује у мањој или већој мери (у зависности од технике, осећаја свирача) поједине тонове, резултирајући приближно равномерном метризацијом мелодијског тока.

жавали на ритмичко-метричку структуру инструменталне партије при извођењу епских песама. Техника аматерских музичара базира се на мање-више рутинизираним покретима, па се изохрони ритмички модел дводелне метричке структуре може повезати са најједноставнијом праксом свирања потезима гудала једнаке амплитуде у оба правца. Трохејска природа метричких јединица резултат је редоследа потеза: гусларима је уобичајено да први потез иде ка врху гудала, што даје акцентован тон са природним декрешендом, па се са наредним потезом упарује по принципу јачи – слабији. И модели који репрезентују гранична одступања од изохроније могу се довести у узрочно-последичну везу са техником гудала. Конкретно, ритмички модели изведени из Лутовчевог извођења са джим првим трајањем (у односу на јединицу дефинисану равномерним кретањем) одражавају свирачки манир у коме потез на почетку целине иде до врха гудала (значајна продужења захтевају и више потеза), средишњи ток се одвија у краћим, приближно једнаким, наизменичним потезима, па се као „компензација“ за први потез продужи последњи, или у „широј“ верзији каденце – осми потез, да би два завршна трајања била потенцирана „пуним гудалом“ (в. шему на слици 90).



Слика 90.

Несумњиво је да је ритмизација епских песама уз гусле у непосредној вези са техником гудала, па примена једноставније технике резултира изохронијом, а свако свесно начињено или инцидентно одступање тежи некој врсти компензације (трајањем или, евентуално, јачином неког од тонова у даљем току). Једноставна и доследна организација ритмичког тока не ангажује посебну пажњу гуслара, него оставља могућност за посвећеност другим елементима његовог сложеног задатка. Према сведочанствима истраживача из времена када су се регионални гусларски стилови јасно разликовали, техника гудала била је један од важних диференцијалних елемената, а све се повезује и са темпераментом као делом колективног идентитета. Винш је констатовао, на пример, да су се херцеговачки гуслари одликовали, између осталог, дугим потезима гудала, који су у упадљивој супротности са кратким – „попут тремола зујећим потезима гудала код Црногораца“.⁸⁸⁴ Испевавање два, па и три слога на један потез гудала даје могућност њиховог разноврснијег ритмизовања. Мешање регионалних стилова, експанзија мелизматике и професионализација гусларске делатности довели су до усавршавања свирачке (и певачке) технике, што се одразило и на музичку

⁸⁸⁴ W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, 47.

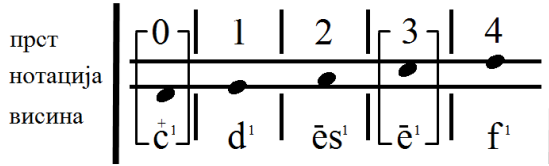
структуру. Усавршавање технике гудала подразумева комбиновање потеза различите дужине, са чим је у узрочно-последичној вези слободно комбиновање ритмичких вредности, при чему су промене правца кретања гудала гипкије, мање чујне. Поједини савремени гуслари имају пуну свест о релацији између положаја тела, одређених покрета и музичких ефеката,⁸⁸⁵ те за нешколованог свирача постижу веома добру технику гудала. С друге стране, код неких од њих, невешта „расподела гудала“ има за последицу неусаглашеност инструменталног акцентовања са наглашавањем према парландо систему, коме већина савремених гуслара тежи.

Са самим инструментом и њему својственом свирачком техником, односно – са устаљеним положајем тела и гестовима, у најдиректнијој вези је и тонски потенцијал, који сагласно идеалу унисоног звучања постаје референтан и за мелодијско обликовање вокалне деонице. Основна одлика технике руке на струни је коришћење једне позиције, што до данас није подлегло унапређењу.⁸⁸⁶ И у овој димензији, рутинизација телесне интеракције са инструментом суштински утиче на музику, што се препознаје кроз присуство тонске структуре. Тонски низ гусала (па и певања уз гусле) дефинише се као ускоамбитусни, нетемперован и – у одређеној мери – непостојан. Свирање испруженим прстима подразумевало је мање распоне међу тачкама додиривања струне, односно – мање интервале међу тоновима чија се висина тако дефинише. Усавршавање апликатуре донело је померање тачке контакта прста са струном ка јагодици, што је омогућило повећавање размака међу прстима, односно интервала. Не може се поуздано утврдити када је овај процес започео, али је према писању Бекинга и Винша несумњиво да је увелико текао у време њихових теренских истраживања, током првих деценија 20. века. Бекинг је и специфичности и очуваност тонског система епских песама објашњавао управо преко гусала, а инструмент поставља као интонациону референцу и онда када у емфатичној интерпретацији певана реализација одступи од „намере“.⁸⁸⁷ Према шемама које су дали ови аутори, традиционални тонски низ одликују интервали чије величине не одговарају мерама по темперованом систему (в. слику 91).

⁸⁸⁵ Вујачић је врло детаљно објашњавао своја искуства у вези са положајем тела при свирању: „горњи дио тијела мора да буде слободан“, „сви зглобови морају бити слободни“, и сл.; разговор са Б. Вујачићем, вођен 24. 11. 2009, снимак у личној архиви ауторке.

⁸⁸⁶ Изузетак представља специфичан начин промене позиције, о коме је писао Винш. Он се одвија тако што се на место на коме се у инструменталном уводу поставља први прст (кажипрст), када започне певање, помера други прст, а онда се за интерлудијум поново враћа прва позиција итд. Винш је наводио да је овај технички елемент запазио код више гуслара у Вишеграду и околини, али да нема објашњење за њега; уп. W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, 42.

⁸⁸⁷ G. Becking, нав. дело, 144–145.



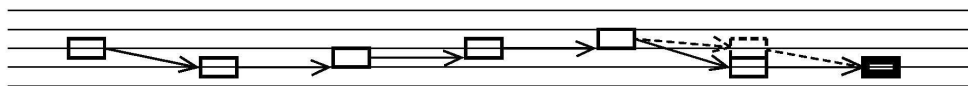
Слика 91.

Винш је нагласио да се не ради о проценама према слуху, већ о резултатима мерења висина тонова уз помоћ апарата.⁸⁸⁸ Као што је поменуто, висина ступњева низа реално се мења, некада чак и перцептибилно, а у одређеним ситуацијама мелодијски контекст сугерише доживљај интонације који није реалан, али је суштински за комуницирање. Узимајући резултате тонометрије извођења Лутовца и Вујачића као оријентацију, може се констатовати да обојица користе низове блиске традиционалним, нетемпероване и непостојане, са приметно „суженим“ интервалима у дужим инструменталним партијама (посебно у уводима). Интонација је блиско повезана са функцијом тона у мелодијском току, што се посебно запажа код највишег ступња. Илустративно је у том смислу Лутовчево певање, где последњи ступањ у низу гусала „повлачи“ интонацију његовог певањог парњака у репетиционим низовима наниже, ка висини приближној неутралној терци, док се вокална реализација овог ступња досегнутог скоком издвоји знатно, готово за полустепен. Вујачићево певање одликује постојаније интонирање горњег дела амбитуса, посебно највишег тона, мада га он, с друге стране, и мање користи. Специфичном доживљају интонационих система доприноси и доминација силабичног певања код Лутовца, а мелизматичног код Вујачића (о чему ће бити више речи у наредном делу), па због односа броја и трајања (појединачних) интонација у низу који одговара стиху оне нису једнако уочљиве. Ипак, кључна разлика између интонационих одлика ових извођења уочава се поређењем типова, броја и начина саодношења интонационих модела.

Констатовано је да у Лутовчевом певању доминирају хоризонтални (*ла*, *сол* и *си* модели) и силазни модели, док је особеност Вујачићевог мелодијског обликовања – тип модела коме одговара изломљена линија, са карактеристичним иницијалисом у субинструменталној сфери (*фа*), уз сразмерно мање присуство хоризонталних (и то првенствено *ла*) модела и уз стандардне силазне моделе. Лутовчево певање перцептибилно је јед-

⁸⁸⁸ Ради се о Грицмахер-Лотермозеровом апарату, какав је у то време поседовала акустичка лабораторија Државног физикално-техничког завода у Берлину; W. Wunsch, Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1938, V, 2, 187.

ноставније, па се доследније дугорочно меморише, модели су приближнији репрезенти реалне звучне констелације него што је то случај код Вујачића, а на аналогним нижим нивоима репрезентовања знатно их је мање у првом него у другом примеру. На основу таквих конституционих јединица, архитектоника ових примера битно се разликује. Основни градивни принцип код Лутовца је комбиновање низова хоризонталних модела, обично у поступном степенастом кретању навише, чиме се постиже тензија, и силазних модела, који доносе опуштање и истовремено функционишу као разграничење. На основу почетног силазног модела, како је поменуто, семантика маркера конструкционе границе преноси се и на његове унутрашње појаве. Такве „макроталасе“ препознајемо у сегментима који обухватају следеће стихове: 6–9/10–15/16–21(–22–23)/ 24–27(–28–29), 30–32/33(–34) –36, 37–44/45–48, 49–54/55–57(–58–61)/62, 63–66/67(–68), 69–74, 75–78, 79–80. Осим самим мелодијским моделима, динамичност тока усмерава се и интерлудијумима, и то по бинарном принципу: модел са *ла* завршетком отвара, сугерише наставак, а модел који каденцира на *сол* заокружује, зауставља ток. Управо на основу њих дефинише се функција амбивалентних силазних синтагми: када се надоуже интерлудијум са *сол* завршетком, такви сегменти добијају синтаксички квалитет и постају завршни маркер, док их интерлудијуми који каденцирају на *ла* ретроактивно означавају као синтагму, почетак или медијални сегмент сложене синтаксе. Овако формиране музичке строфе, које по структури одговарају сложеним реченицама, омеђене су, дакле, силазним моделима, док њихов централни део има ступњевито-узлазни развој, са кулминацијом на горњој граници интонационог поља. С обзиром на то да *до* модели по правилу имају силазни завршни ток, они имају комбиновану, кулминационо-закључну улогу (слика 92).



Слика 92.

Ова идеалтипска слика се у живом процесу ре-креирања епске песме не реализује дословно сваки пут, али је мали број изузетака од типа динамизма на коме се базира. Модел чији је енергетски нуклеус у високо позиционираном иницијалном делу и чија се кинетичка енергија „разлива“ наниже, природно се, по хомеостатичком принципу, упарује са моделом релаксирајуће-статичног карактера у ниском регистру. Дуже задржавање у тој равни активира другу страну (амбивалентне) природе кретања у равни: долази до кумулативног ефекта, који за последицу има поновно освајање вишег регистра, па се, циклично, обезбеђује динамизам тока (како је шематизовано приказано на слици 93).



Слика 93.

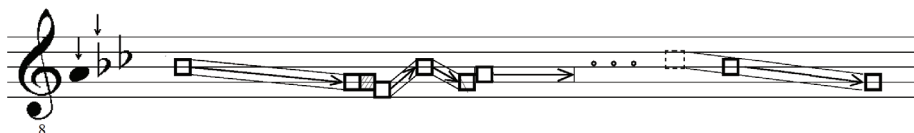
Овај обликотворни принцип сматра се елементарним и универзалним, а идентификован је и у другим жанровима српске традиционалне музике.⁸⁸⁹ Специфична корелација између интонације и ритма, као структурних тежишта⁸⁹⁰ базичних модела, есенција је Лутовчевог гусларског музичког израза. У том смислу, мелодици, музичком – гледано у ужем смислу, припада семантика артикулација, разграничавања, док се ритам експонира кроз речитатив као отелотворење наративне идеје – везивно ткиво овог музичког текста.

У Вујачићевом извођењу, мелодијски ток кључно је обележен и диференциран у односу на Лутовчев већ на основу градивних јединица, њихове форме и садржаја. Маркантност сегментираних модела постаје информација од прворазредног значаја, па форма преузима артикулациону функцију. Заједничка одлика је да су разграничавајући модели силазног усмерења. Узимајући у обзир ритмичку компоненту, може се констатовати да се силазна косина јасније перципира код Лутовца, где се она реализује у оквиру краћег трајања синтагме / синтаксе, али је нека врста компензације за ово у Вујачићевом извођењу – двоструко силазни облик сегментираних модела. Опозиција високо – ниско, назначена иницијалним тачкама основних праваца кретања (наниже и у базичној равни) код Лутовца, присутна је и у Вујачићевом мелодизирању, али је суштинска разлика у облику модела који започиње на доњој граници. Доминација типа модела са хипофиналиса узлазно-силазне путање, а изостајање модела *sol* равни, даје тим *fa* моделима легитимност заступања доње лаге. Контрастирање високо – ниско није у овом случају ни приближно ефектно као код Лутовца, с обзиром на то да и *fa* модели заступају динамику кретања у простору, принцип истицања интонације над ритмом. Сукцесија сегментата заступљених основним паром модела *si* + *fa* (низови по *do* моделу, као што је поменуто, имају ексклузивни статус, високо су информативни

⁸⁸⁹ По сличном принципу су обликоване тужбалице, епско-лирске песме и пастирске мелодије у Заплању; уп. М. Вукичевић-Закић, *Инструментално и вокално-инструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*, магистарски рад, рукопис, ФМУ, Београд 1993, 117–119; иста, „Оплакивање мртвих у Заплању“, у: *Фолклор – музика – дело*, IV међународни симпозијум, ФМУ, Београд 1977, 160; иста, *Музички језик заплањских пастирских инструмената*, *Музички талас*, Београд 2001, VIII, 29, 50.

⁸⁹⁰ Појам „структурног тежишта“ користи се у значењу које је Берислав Поповић одредио као улогу координатора догађања у одређеном делу музичког тока; В. Поповић, *Музичка форма или smisao u muzici*, Београд 1998, 109–111.

у нумеричком смислу) резултира посебним, стално флукутирајућим током. Силазна косина модела из горњег дела регистра и силазни део таласа из доњег дела чине да овај покрет преузима примат, док сразмерно мала заступљеност хоризонталних модела, практично само у *ла* равни, маргинализује речитативно / наративно начело (слика 94).



Слика 94.

Из аспекта утицаја инструменталне технике на мелодизирање епских песама, Лутовчева мелодика остварује се укупно мањим ангажовањем, релативно рутинизираном техником гудала и сведеним коришћењем апликатуре (у складу са доминацијом старог мелодизирања). Вујачић активније користи обе руке, различите расподеле гудала, али и готово непрекидно смењивање прстију на струни. Разматрајући однос инструменталног и вокалног звука, С. Захаријева констатује да певачи често изграђују (вокалну) технику усвајајући инструментални манир – уједначеност регистра, прецизну артикулацију тона, брзину и интонациону фиксираниост итд.⁸⁹¹

Када је орнаментација у питању, основни предуслов јесте индивидуални ниво усавршености технике – инструменталне и вокалне, али су уочљиве одређене закономерности. Типичан фонд украса чине једноставне комбинације основног мелодијског тона са суседним, који се појављује као предудар, ређе постудар, у оквиру мордента и пралтрилера (евентуално двоструких, изузетно вишеструких скретања), често логично усклађених са правцем кретања основне мелодије. Оваква орнаментација није посебно захтевна у погледу технике прстију на струни; напротив, неки од ових украса (појединачни тонови) се реализују као „колатерални“, са пролазним карактером. Иако њихова примена не мора бити синхрона (у обе деонице), по правилу се исти, „инструментални“ украси јављају и у вокалној деоници (слика 95).



Слика 95.

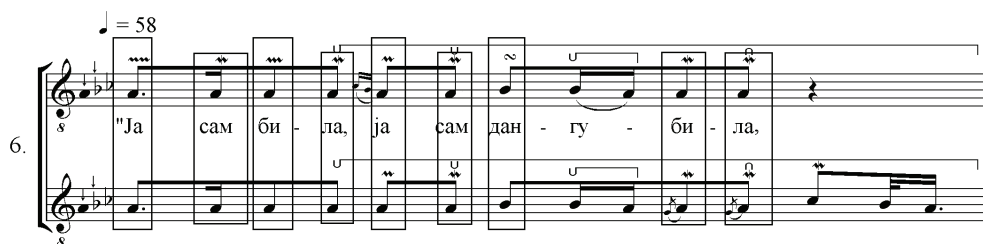
⁸⁹¹ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 12.

Осим овог „елементарног“ украшавања, присутног на оба нивоа, каква доминира у Лутовчевом музичком изразу, код Вујачића се у вокалној деоници запажају и сложенији орнаменти, мелизматичног типа, групета и сл. Мада се са снимка инструментална орнаментација често не може регистровати поуздано, утисак је да у овом случају вокални украси апсолутно доминирају – гусле имају функцију интонационог ослонца (слика 96).



Слика 96.

С обзиром на спретно одсвиране релативно компликоване интерлудијуме, реална је претпоставка да разлог сведености линије гусала у вокално-инструменталним деловима није мањкавост свирачке технике, већ импровизациона природа сложенијег украшавања и укупна надређеност вокалне линије инструменталној.⁸⁹² Распоред украса указује на два принципа: најпре, истицање орнаментима метрички наглашених јединица, тачније – овим елементом израза доприноси се успостављању метричког поретка када је ритам изохрон, док у другом случају орнаментика подржава акцентуацију успостављену примарним квалитетима тона – трајањем и висином. Посебан ниво функционисања украса је када њихова интонациона компонента утиче на доживљај различите наглашености основних мелодијских тонова, па они који садрже виши тон праве неку врсту перцептибилне илузије да је тон коме претходе виши од онога који је украшен скретањем наниже (слика 97).



Слика 97.

⁸⁹² Фаворизовање вокалне компоненте препознаје се и у спретном свођењу инструменталне на дискретну пратњу, са једва чујним променама правца кретања гудала (односно, ритмизацијом) код сегмената мелодије базираних на једном тону (у транскрипцији обележених испрекиданом луком) и на глисандо и мелизматичним пролазима (назначених заградама).

Дубока веза између инструменталног и вокалног израза препознаје се код гуслара, поред већ поменутог, и на нивоу боје (тембра). Искусни гуслари посебну пажњу посвећују избору инструмента. Како су кључни параметри који одређују основни регистар инструмента релативно стандардизовани, а конситуационо подешавање интонације постиже се штимовањем – затезањем струне, јасно је да се избор усмерава првенствено тембром и волуменом звука, односно – изохроматизмом као идеалом. Ако се зна да је управо тембр – звучни параметар који носи најдубљу садржајно-експресивну семантику,⁸⁹³ намеће се закључак о изузетној важности гусала у звучном бојењу епске песме као поруке. То је уједно и објашњење за специфичну технику певања која мења природну боју гласа, посебно уочљиву код гуслара из ранијих епоха.⁸⁹⁴ Назална, затамњена боја чини део укупног преображаја гуслара и приближавања шуштавом звуку, који даје треће два снопа струна. Овај експресивни елемент појачан је применом флажолетне технике скраћивања струне – изостанком контакта струне са вратом. У Лутовчевом и Вујачићевом извођењу преовлађују природне боје гласова, тембр се не користи као средство израза чак ни на нивоу диференцирања улога, а уочљиво је да јасна дикција у оба случаја представља императив, без обзира на стилске разлике. Звучност њихових инструмената одговара вокалним партијама, доминира утисак природности и складности сазвучја, утемељених на непретенциозности извођења, нарочито израженој код Лутовца, као и на квалитету вокала, посебно упечатљивом у Вујачићевом извођењу.

Анализирана извођења Лутовца и Вујачића репрезентују типове музичке процесуалности међу којима постоје одређене сличности, али и кључне разлике. Оба примера одликује систематична организација времена, што темпоралност потврђује као изузетно важну димензију ових порука. Музика је феномен који постоји у физичком, астрономском времену, а као продукт људске културне делатности има и специфичну потребу да, као и култура уопште, „контролише“ време. Према мишљењу Ера Тарастиа, музика је најсуптилније, најефикасније од свих симболичких средстава којима култура „контролише“ време.⁸⁹⁵ Њена мистерија се базира на парадоксу да функционише као „машина која зауставља време“, али је једнако моћна и као акцелератор – направа која га убрзава, како је писао Клод Леви-Строс.⁸⁹⁶ Субјективни квалитет музичког времена,

⁸⁹³ С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, 12.

⁸⁹⁴ Овде се не мисли на коришћење звучне боје као средства драмског израза, карактеризације улога, о чему ће касније бити речи.

⁸⁹⁵ Е. Tarasti, нав. дело, 59.

⁸⁹⁶ Исто.

који укључује и будућност, Тараста сматра есенцијалним, међутим, долазеће време, по његовом мишљењу, култура не може контролисати, па закључује да музичка темпоралност функционише као гранична и транзициона између природе и културе.⁸⁹⁷ Ако се прихвати да је усмена култура усмерена ка будућности, насупротив писаној, посвећеној прошлости, испоставља се да је темпорална структура епских песама један од кључних елемената спознаје функционисања овог музичкофолклорног жанра.

Временске структуре анализираних примера епског певања уз гусле репрезентују значајно различите принципе културног ремоделовања „природног“ времена. Иако се темпоралност не може свести на ритмичке или метричке шеме, већ је на основу поређења аналитичких резултата ових параметара јасно о коликом степену разликовања се ради. Илустративан показатељ је да се за записивање „мелодијског костура“ Лутовчевог певања користе првенствено осминске нотне вредности, док је код Вујачића спектар далеко шири.⁸⁹⁸ Такође, у првом извођењу је дводелна метричка шема експлицитно или латентно присутна у читавом примеру, док се у другом примеру запажа тек на моменте, више у назнакама него препознатљиво реализована. Свакако, најегзактнији показатељ односа према временској организацији песме јесте податак о реалном трајању: у Лутовчевом извођењу, певани (вокално-инструментални) део траје 6 минута и 18 секунди, а у Вујачићевом – 11 минута и 15 секунди.⁸⁹⁹ Чак и када се укалкулише разлика у броју стихова које су отпевали за то време,⁹⁰⁰ јасно је да се ради о опозитним начинима организовања времена: с једне стране – о кондензованом наративу, а са друге – о изразу који је у значајној мери „лиризован“, „смекшан“ мелодијама дугог даха. Темпоралну структуру Лутовчевог извођења чини низ сегмената приближно уједначеног трајања, 4–5 секунди, што се перципира као својеврсна изохронија у околностима поступних промена брзине певања. Трајање аналогних целина у Вујачићевом извођењу креће се у много већем распону, од 4 до 16 секунди, што као податак може да сугерише (погрешан)

⁸⁹⁷ Исто.

⁸⁹⁸ Избор нотних вредности зависи од темпа, а овај се параметар адекватно сагледава тек у корелацији са текстом (као трајање певаног слога), па ће детаљније бити разматран у наредном делу рада.

⁸⁹⁹ С обзиром на то да су инструментални уводни и завршни сегменти различитих трајања, независно од поетског садржаја, кључан је податак о трајању централног дела песме-поруке, мада разлике постоје и између укупних трајања: први снимак траје 6' 33" (али је „засечен“ почетак и утишан крај, тзв. фејдаут / енгл. *fade-out*), док је комплетан други пример у трајању од 12' 10".

⁹⁰⁰ Лутовац је отпевао 80 стихова, од укупно 102, колико има у Вуковом запису, док је Вујачић извео интегралну верзију. Редукција је остварена изостављањем стихова чија садржина није од примарне важности за ток догађаја у песми, па није изискивала прилагођавање околних стихова новом поретку.

закључак о „непринципијелности“. Међутим, и у овом случају постоји систем: стандардизовани су односи трајања сегмената према позицији у макроструктури, па „унутрашњи“ сегменти трају 4–6 (7) секунди, а „оквирни“, посебно завршни у строфи, бивају знатно дужи (када су у питању завршни, више су него двоструко дужи у односу на претходне). Иако је став психофизиолога да је о екстензији „садашњег“, односно – о краткорочној аудитивној меморији, тешко говорити у мерама реалног времена, чини се да је у Лутовчев стил уткано комуникационо искуство генерација гуслара о мери људске перцепције и памћења, односно – традицијски кодиран „оптимални“ темпо извођења. Вујачићеву праксу у том смислу одликује присуство информативности, која у музичком контексту има естетску природу. Устаљени однос трајања основних градивних јединица на макронивоу резултира доживљајем континуираности, целовитости тока. Промене темпа у оквиру сегмената (агогичка средства) функционишу као замајац за нови покрет – ток се динамизира. Значајније промене чувају се као средство за формирање завршне кулминације: убрзањем се збивања „згушњавају“ и гради се тензија пред катарзу потенцирану успоравањем. Ток Вујачићевог извођења раздељен је у мање, строфичне целине, које имају своју развојну динамику и јасно су заокружене, без посебних музичких кохезионих сила међу њима. Промене темпа су присутне, али нису тако уочљиве због непрекидне ритмичке флукуације, парланда, који нема јасан пулс као оријентир. Кључна артикулациона вредност је трајање вокално-инструменталних сегмената, па темпорално устројство на макронивоу остварује управо супротан ефекат од претходно описаног: енергетски круг се формира и затвара, празни, више пута у току песме. На микроплану, код Вујачића преовладава доживљај „густине“ времена, постигнут високом нумеричком информативношћу ритмичког устројства, посебно низовима тонова кратких трајања, који усмеравају пажњу на „микрочестице“ времена. Он сегменте са маркирањем крупнијих временских интервала, какви су за Лутовца типични, комбинује да би проток динамизирао, учинио га лапидарнијим. Темпорална структура Вујачићевог извођења је концентрована, фокусирана на садашњост, реализује се као вредновање сваког тренутка актуелног трајања и са респектом за будућност, док Лутовчев стил одражава дугорочно пројектовање, премису постојања у бесконачном времену или безвремену. Сам темпо, код Лутовца експлицитан и јасно перцептибилан, према бројчаним вредностима реферира на основни пулс живота – на откуцаје срца извођача, који су примарна оријентација сваког перформанса, а у контексту персуазивних тенденција, присутних у овом типу комуницирања, може се претпоставити да је у музичку структуру уткано искуство о утицају на комуникационе парт-

нере, њихова осећања и мишљења. Елементарна биолошка заједничка црта преко музичког пулса постаје основ за препознавање и поистовећивање, а онда се темпоралном организацијом утиче на дубинске психичке слојеве. Иако и код Вујачића темпо има сличне оријентационе вредности, пре свега због изостанка маркантног изохроног пулса, нема такве врсте корелативности параметара временске димензије извођења и физиолошког нивоа доживљаја музичке материје. Основни утисак је да се у анализираним примерима ради о два кључно различита хромичка кода.

Специфичну констелацију сличности и особености анализираних примера налазимо и у другој важној димензији – у простору у коме се реализује музички ток, у „реалном музичком простору“, како Тараста назива музичку структуру тонских висина.⁹⁰¹ Код извођења епских песама уз гусле, он је дефинисан истакнутом референтном улогом инструмента, његовим ерголошким особеностима, традиционалном техником свирања и функцијом звучне маске, која подразумева унисоно као сазвучни идеал. У оба случаја, простор захвата и ступањ испод тона слободне струне гусала, као и секундарне, орнаменталне и „неартикулисане“ тонове око овог поља. Слична је и основна организација музичког простора, која је дефинисана музичким векторима, транзиторним сегментима музичких простора у којима се запажа кретање „од тачке А до тачке Б“. Разлике се уочавају на нивоу третмана тог простора којим се сугерише разграничење „унутрашњег“ од „спољашњег“: по Тарасту, спољашњи простор дела је комплетан регистарски опсег композиције, док је унутрашњи простор дефинисан односом центар / периферија, односно – дејством центрипеталних и центрифугалних сила у оквиру музичког текста (покретима према центру и покретима удаљавања од центра). Код Лутовца је унутрашњи звучни простор одређен „дијагоналним“ векторима који маркирају границе, а тежиште је потенцирано претежним усмерењем тих вектора – ка доњој граници – и разрешењем тензије кретањем у тој равни. „Микропростори“ су овде бинарно модализовани:⁹⁰² високо – тензија, ниско – релаксација, стабилност. Суптилну, али недвосмислену потврду оваквог кода налазимо у интерлудијумима, где се однос суседних равни карактерише управо описаним бинарним принципом. Вујачић звучни простор у одређеној мери „децентрализује“: дијагонално-силазни вектори сугеришу доживљај финалиса као стожера, али се јавља „потпури“ центрифугални ефекат вектора који полазе са доње границе амбитуса певања – њихове кулминационе тачке доприносе значају периферије. Иако доминација усмерења наниже даје тону слободне струне функцију центра,

⁹⁰¹ Е. Tarasti, нав. дело, 78–79.

⁹⁰² Тараста под модализацијом подразумева својеврстан процес „уписивања“ значења у структуре различитих нивоа музичког дискурса, при чему та значења нису зависна од спољашњих функција социјалне комуникације; исто, 27.

потенцирање хипофиналног тона као мелодијског, чак иницијалног, дестабилише доживљај финалиса као темеља утврђеног у дубини секундним сазвуком, како то функционише код Лутовца.

Веома важан утицај на перцепцију временско-просторних карактеристика одређеног процеса и на само декодовање поруке има искуство, односно – компетенција слушаоца. Начин и време реакције на конкретне музичке дражи у директној су зависности од очекивања, функционалних и естетских критеријума, а они су кључно обликовани културним контекстом. Паралелно постојање два битно различита музичка кода (репрезентована анализираним извођењима Лутовца и Вујачића) у оквиру истог жанра, а посебно (дис)квалификација оног који промовише принцип истоветности кроз негативна реаговања и вредносне судове савременог епског аудиторијума,⁹⁰³ представља индикацију њиховог дијахроничког односа, односно – повезаност проблематике са стратиграфијом гусларске епске традиције. Како су оба анализирана извођења снимљена у новије време, неопходно је у разматрање укључити „референтну вредност“. У питању је песма *Женидба Бановић Мијајла* у извођењу Таназија Вућића (чија је биографија презентована у другом поглављу), од савременика једнодушно оцењивана као пример традиционалног начина певања. Као што је појашњено, због лошег квалитета (копије) снимка није могуће урадити транскрипцију према савременим стандардима, па су у аналитичком поступку комбиновани Виншов нотни запис (приложен у сегменту као пример 3)⁹⁰⁴ и аудитивни утисак.

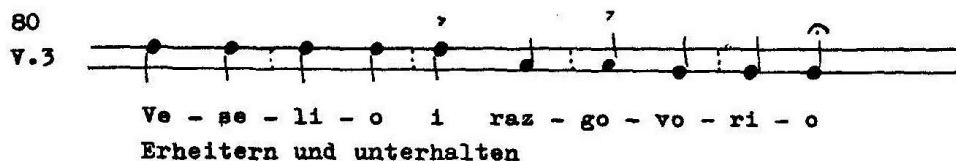
Вућићевим певањем доминира утисак о временској структури која реферира на изохронију, али је ретко дословно реализује. На нивоу ритма, већина „одступања“ своди се на неколико принципа који се једноставно опажају. Певање започиње низањем једнаких трајања, која се промовишу као основни пулс, а снажнијим акцентовањем појединих непарних јединица сугерише се дводелни метар. Тако низ пет трохејских метричких јединица са изохроним пулсом постаје основни модел на који реферирају стихови у даљем току песме.⁹⁰⁵ Према закону добре форме (прегнанце),

⁹⁰³ Просечно мишљење „модерне“ епске средине је да су они гусларски стилови који би се могли оквалификовати као заступници естетике истоветности – ’једнолични’, ’досадни’, ’старомодни’, а често се и из перспективе музичких способности самог гуслара коментаришу као ’слаби(ји)’, ’немузикални’ и сл.

⁹⁰⁴ Комплетан запис видети у: W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael*.

⁹⁰⁵ Још је Бекинг истакао да је у Вућићевом певању „мали број тонова уређен по једноставним, али веома строго сачињеним правилима: готово без изузетка, сваки слог пева се једним тоном, односно стих се изводи кроз десет (дистинктивних) тонова, а основни ритмички модел је поредак десет таквих слоговних тонова истих по дужини – скандирана декламација трохејског десетерца“; G. Becking, нав. дело, 147–148.

стихови који одступају у мањој мери опажајно се „коригују“, а код значајнијих одступања „деформација“ изазива напетост. Региструју се обе варијанте (значајнијег) нарушавања изохроније – и продужење и скраћење основног трајања. Продужења се најчешће дешавају на крају низа, пре свега – код последњег слога, а осим тога и на претпоследњем слогу или на оба завршна, евентуално још и код екскламационих првих слогова. Значајно продужавање завршног слога продукт је активности музичких формо-творних принципа: дужим трајањем артикулишу се музичке синтаксе, као нпр. у стиху L.A.1005: 3,⁹⁰⁶ а на овај начин могу се објаснити и продужења два последња трајања, попут стиха L.A.1005: 17 (слике 98. и 99).⁹⁰⁷



Слика 98.



Слика 99.

Интересантно је да се у Вућићевом певању запажа веће присуство дужих завршних слогова у првом делу песме. Разлог може бити физиолошке природе – гуслар је свакако одморнији и орнији за испевавање тонова на почетку певања, него касније, мада се не искључује веза са поетским садржајем. Продужавање (само) претпоследњег трајања (као у ниже приказаном стиху L.A.1005: 16, слика 100, такође у стиховима 21, 22. и др.) нема објашњења у логици музичке фразе (однос са поетском компонентом биће разматран у наставку рада).



Слика 100.

⁹⁰⁶ Ознаке L.A. 1005–L.A.1010 односе се на инвентарни број плоче у архиву Института за фонетику Универзитета у Берлину (Institut für Lautforschung, Universität Berlin), а стихови су нумерисани засебно за сваку плочу, тј. одломак снимљен на њој.

⁹⁰⁷ Објашњење Бекинговог система нотирања и легенду коришћених симбола видети у Прилогу.

Нарушавања метрике, односно ритмичке изохроније, динамизирају ток: она уносе тензију, реактуелизују ентропију, која потенцијалну редундантност метрике и изохроног ритма надаље „претвара“ у нумеричку информацију због непосредно претходећег искуства, али на вишем нивоу потврђује њихову семантичку вредност. Као што је истакао Арнхајм, „заоштравања“ и „поравнавања“ су основ динамике композиције, која за крајњи циљ има јасно опажање структуре.⁹⁰⁸ Индикативна је Бекингова напомена да слабији певачи певају „монотono“ и само понекад пробијају једноличност неправилно уређеним, испрекиданим истицањем појединих речи или слогова, оних који су им се по смислу учинили значајнијим (!),⁹⁰⁹ док Вућић ритмичка средства користи искусно, „осмишљено“. У динамизирању тока интензивно саучествује и темпо: певање је у просеку веома брзо,⁹¹⁰ а осцилације се крећу у великом распону (1 : >2), па су ефекти који се тичу дужине музичке синтаксе значајни и јасно уочљиви. У макросегментима, групама стихова у којима се темпо мења поступно, остварују се класични динамички циклуси акумулирања тензије и разрешења, али се дешавају и нагле промене. Нема правилности у односу (већих, наглих) промена темпа и регистара, ни по некој музичкој логици, нити пак Вућић има потребу да себи на тај начин олакша певање – упечатљиво и с лакоћом пева и у ниском и у високом регистру.

Интонациона компонента Вућићевог певања директни је репрезент помињаног природног, нетемперованог тонског система. У уском амбитусу, дефинисаном традиционалном техником свирања, тонови се нижу тако да њихове висине образују неколико типова модела. Доминирају низови силазног усмерења, пре свега у обиму терце (*до-ла*, ређе *си-сол*; видети претходно стих L.A.1005: 3. на слици 98. и надаље стих 30, слика 101), и они који представљају комбинацију статарног и силазног начела – пре свега такви који са *си* равни силазе и каденцирају на *ла* (попут претходно наведених стихова L.A.1005: 17. и 16, слике 99. и 100, као и стиха 9, слика 102); сасвим изузетно се у овом правцу формирају и низови већег обима (укључујући тонове из надинструменталног и субинструменталног поља, што илуструју стихови L.A.1005: 1, 6, в. слике 103, 104, а такође и стих L.A.1006: 3).

⁹⁰⁸ R. Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd 1998, 52–62.

⁹⁰⁹ G. Becking, нав. дело, 148.

⁹¹⁰ Сам Винш је изразио сумњу да је темпо извођења (услед несавршености технике) на снимку бржи него што је био реално; W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael*, 38. Осим тога, постоји разлика између ознака за темпо у транскрипцији и онога што се чује са (копије) снимка, те дате вредности треба третирати као условну меру, и то за цео такт – две јединице.

60
V.30

Kad A - li - ja to ču - do vi - di - o(u)l
Als Alija diese merkwürdige Sache sah

Слика 101.

80
V.9

E u pe - tak u o - či bar - ja - ma
Am Freitag, zu Beginn des Barjam

Слика 102.

58
V.1

Da p(1)je - va - mo da se ve - se - li - mo
Laest uns singen, damit wir uns erheitern

Слика 103.

54
V.6

Još ni zo - re ni bi - je - la(u) da - na
Noch nicht Morgenröte, noch nicht weisser Tag

Слика 104.

Другу групу по заступљености чине низови који се могу представити равном хоризонталном линијом, и то пре свега на ступњу изнад тона празне жице (било да се ради о репетитивним низовима, каквих је релативно велики број – видети стих L.A.1005: 15, слика 105, такође стихове 34, 43, 45. и друге, или да се оса маркира почетним и каденцијалним делом, док се у току јављају искораци на ступањ изнад, као у стиху L.A.1005: 49, датом на слици 106, итд.).

80
V.15

Pa s'A - li - lu ra - no u - či - ni - lo
Und es erschien dem Alil früh

Слика 105.

комерних“ трајања, првенствено на крају низа, али и у средини. Ипак, Бекингова теза се боље разуме када је он објашњава преко садејства ритма и интонације, где су „успони“ – интонационо-ритмички таласи који обухватају групе стихова, односно, музичке макроцелине које почињу мелодијски „мирним“ формама стиха, а онда се ритмичким и интонационим средствима развија тензија која води до „херојских емфаза“. Таласи тензија и смирења, који се образују драматизујући садржај одређене групе стихова, од мирног приповедања до страственог извођења, имају надаље свој, аутономни ритам појављивања, који се не подудара увек са драмским током поетског текста. Управо у тим конфликтима Бекинг види кључ делотворног музичког обликовања епике, тако да – упркос скромним средствима – она не запада у монотонију, али и не оптерећује пажњу сталном напетости. Своју тезу је илустровао нотним записом одломка Вућићеве песме *Јунаштво Рада Чевљанина*.⁹¹²

Винш се није сложио са Бекинговим виђењем Вућићевог (музичког) стваралачког процеса, наводећи аргумент да одломак из кога је „техника успона“ изведена нема пандан у даљем току певања и закључујући истицањем потребе за пажљивим сагледавањем целовитих примера.⁹¹³ Анализирајући песму *Женидба Бановић Мијајла*, он је запазио да Вућић успева да снажним гласом и услед емфазе изрецитије стих „потпуно нормално“, а да наредне стихове пева са потпуно измењеном основом, или пак да понекад закочи ток сасвим лаганим певањем стиха, по правилу дубоко и пред неким садржајно важним местом, чиме постиже снажне ефекте.⁹¹⁴

Под претпоставком да су основни конструкциони принципи – део идиолекта, те да се на сличан начин испољавају, без обзира на поетски садржај, и судећи, дакле, по *Женидби Бановић Мијајла*, може се закључити да су оба истраживача на одређени начин у праву: Бекинг – да се неки принципи комбиновања модела ипак могу назрети, а Винш – да они нису чврсти, доследно спроведени. Опажа се да реални интонациони простор функционише бинарно – модели се групишу у две „зоне“ – као „високи“ и „ниски“, пре свега према иницијалису, али и према форми и (мелодијском) контексту. Тако, *си* модели функционишу амбивалентно – као високи када се комбинују са *до* моделима, а као ниски када се смењују са мелодијама које почињу на *ла* висини; с друге стране, варијанте *ла* модела које укључују *до* линију имају карактер високих, а као репетитивни или осцилаторни модели заступају ниску лагу. Тензија између оваквих блокова неутралише се на одређени начин доминацијом

⁹¹² Исто, 150–152.

⁹¹³ В. Винш, Музички и језички облик гусларске епске рецитације, 98.

⁹¹⁴ W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael*, 40.

ла каденцирања у обе групе модела и једног, апсолутно преовлађујућег модела интерлудијума, који се завршава на тону слободне струне. Ипак, као што је Винш запазио, има и наглих промена „зоне“, тј. директног контрастирања синтагми опозитног карактера. Музичке строфе се значавају мелодијским моделима који каденцирају на најнижем тону гусала (често захватајући и хипофиналис), односно подударањем вокално-инструменталног и инструменталног сигнала. Није закономерно, али јесте преовлађујуће да се *сол* каденце појављују у *си* моделима; дакле, функција (интонационих) разграничења припада силазним линијама – косинама.

Резимирајући анализу Вућићевог певања, долази се до принципа да интонациона компонента обезбеђује (бинарну) цикличност макроформе, утицајем на очекиваност наставка, динамичног трајања у времену, а ретким (и краткотрајним) каденционим потврђивањем тона слободне струне дискретно се сигнализира сегментирање тока. Што се тиче динамизирања тока у временској димензији, потенцијални ефекат артикулисања форме трајањима вокално-инструменталних синтагми, односно синтакси, умањује се изостанком синхронизованог дејства интерлудијума – њихова устаљеност је један од кључних обједињујућих фактора (изузетци су малобројни и немају устаљен однос са трајањем околних вокално-инструменталних делова). Очигледно је да се мером и односом динамизирајућих елемената не претендује на њихову нумеричку информативност у оквиру песме као поруке, већ „само“ на предупређење монотоније и пада интересовања, на компромис семантичног и прагматичног, као кључни захтев који форма епске песме мора да задовољи. Слободно коришћење агогичких и динамичких средстава чини Вућићево извођење темпераментним. Посебно су убедљиве и чујне, упркос лошем квалитету звука са снимка, промене боје гласа, које гуслар примењује да истакне управни говор. Орнаментика се, насупрот томе, тешко разазнаје, а у запису је констатована само као мелизматичност, спорадично одступање од апсолутно доминирајућег силабичног певања – најелементарнијег низања „равних“ тонова, што сугерише закључак о једноставности као естетском квалитету овог стила.

Вућић је, као што је речено, важио за гуслара традиционалног профила, и то једног од најбољих, и у том смислу његов стил јесте референтна вредност. Ипак, не сме се изгубити из вида, како је и Винш наглашавао на основу свог богатог теренског искуства, да постулате традиције не треба изводити из интерпретација најбољих гуслара, већ из интерпретација управо оних осредњих.⁹¹⁵ Однос Вућићеве личности,

⁹¹⁵ Своју тезу да се принципијелне основе технике морају изводити из певања просечних гуслара, Винш наставља са „штавише слабих“, што је индикација превида неопходности одређених

животних околности и стила детаљно је разматран, те је довољно подсетити на то да коментар К. Манојловића⁹¹⁶ и његова укупна успешност на такмичењима, као и „каријера“ полупрофесионалног гуслара, сугеришу да се ради о изразитој уметничкој индивидуалности. У том правцу води и податак о кључном моменту за његов углед „репрезентативног традиционалног гуслара“ – снимање трајних носача звука и наступи ван граница земље, с обзиром на то да је за њих заслужан Геземан, истраживач са одређеним теренским искуством, али не и са обухватним увидом у сеоску гусларску праксу (коначно, и самог Вућића је први пут чуо у градској кафани). Свакако, Вућићев начин певања неопходно је третирати као идиолект који се кључно базирао на традицији, али је такође поседовао јак печат личног сензибилитета и музикалитета, па га, у складу са тим, посматрати као условну парадигму (дотадашње) гусларске традиције. То је онај ниво самопоуздања, креативности и темперамента који гуслара-преносиоца „унапређује“ у гуслара-креативца. Његов таленат и укус постају мера „унапређења“, преобликовања „монотоности“, како се често квалификује „традиционални“, „старински“ стил. У овом случају, натпросечност се огледа у способности да гуслар на много начина варира и комбинује мелодијске обрасце, остварујући интерпретацију која је свакако више инвентивна него стереотипна, али не и кључно иновативна.

Узимајући Вућићев стил као оријентир за оно што се почетком 20. века сматрало традиционалним извођењем епских песама уз гусле,⁹¹⁷ у наредном делу текста биће у том светлу сагледани стилови гуслара Лутовца и Вујачића.

Традиционални третман ритмичке компоненте, кључно одређен пулсирањем *chronos protos*-а, Лутовац примењује доследно. Његов се ритмички систем перципира као „радикалнији“ и од Вућићевог, с обзиром на дискретније промене темпа. Вујачићев однос према ритму креће се у широком распону – од поштовања традиционалног начела јасног назначавања *chronos protos*-а до низања различитих трајања у протоку без убедљивог пулса, условљеном првенствено интонационом компонентом. Иако драстичније промене темпа код Вућића него код Лутовца представљају разлог нешто значајнијег одступања од изохроније на морфолошком нивоу, може се рећи да оба извођења репрезентују еволутивни

потенцијала и искуства да би гуслар могао усменим путем адекватно усвојити традиционалну праксу; уп. В. Винш, Музички и језички облик гусларске епске рецитације, 97–99.

⁹¹⁶ К. П. Манојловић, нав. дело, 12.

⁹¹⁷ Наглашавање временске одреднице традиције у складу је са поимањем ове категорије као флексибилне и динамичне, о чему ће више речи бити у завршном поглављу.

принцип низања сегмената приближно уједначеног трајања.⁹¹⁸ Вујачић у темпорално-морфолошкој структури има један ниво више, наиме, различитим трајањима музичких синтагми обликују се сложене синтаксе, односно строфе, по архитектонском формотворном принципу.

Принципи поступног кретања, и то доминација кретања у равни и силазно усмерених низова, као основне одлике интонационе компоненте Вућићевог певања, препознају се и у Лутовчевом и у Вујачићевом певању. Основну диференцијалну специфику Лутовчевог стила у погледу коришћења музичког простора чини апострофирање доње границе амбитуса гусала кроз присуство репетиционих модела у тој равни. Уз присуство репетиционих модела и на 3. ступњу низа гусала, он остварује примат наративног принципа, израженији него у Вућићевом певању. Осим тога, разликује се и по (сразмерно значајној) заступљености каденцирања певаних сегмената на тону слободне струне (што је код Вућића изузетак), као и бифункционално „пројектованих“ интерлудијума – сигнала свођења и надовезивања. „Техника потенцирања“, о којој је Бекинг говорио у вези са Вућићевим стилем, код Лутовца се препознаје чак и експлицитније, барем што се тиче интонационе компоненте. Таласи који крећу из ниског регистра развијају се до „херојске емфазе“, како је то називао Бекинг, али се, баш као што је Винш говорио за Вућића, и Лутовац понекад музички изрази следом мелодија контрастног карактера. Вујачићева мелодика се битно разликује од оне вућићевског типа, пре свега по присуству развијених, „вокализованих“ линија, поред оних једноставних, репетиционог профила. Развијеност се огледа, с једне стране, у (продуженом) трајању музичких синтагми, односно синтакси, силазних линија, па се оне изразито „широке“ сегментују из физиолошких разлога – због даха, што представља новину у односу на компактне, на једном даху испеване линије код Вућића и Лутовца. Такође, без обзира на смер развоја, мелодије су гипке, кретање у простору се реализује великим бројем тонова пролазног и скретничног карактера, а обилно су присутни и орнаменти, нарочито уочљиви у мелодијама статарног карактера. И у погледу музичких вектора, Вујачићев стил је особен: *фа* модели представљају транзиторна решења каквих нема у Вућићевом певању, па се основни звучни простор специфично мапира опозитно усмереним дијагоналама. Ипак, и он, попут Вућића, као типичан наративни ниво користи *ла* раван. Значајну разлику представља разноврсније каденцирање певаних делова, пре свега учесталост *сол* каденци и коришћење интерлудијума као бинарних сигнала, као код Лутовца, при чему је готово закономерно подударане сигнала краја певаног сегмента

⁹¹⁸ О основним принципима изградње музичке форме више у: V. Peričić, D. Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd 1991, 73–74; В. Поповић, нав. дело, 66.

и интерлудијума управо супротно од доминантног контрастирања ових сигнала код Вућића (*ла-сол*).

У традиционалном музичком обликовању епске песме, садејством временске структуре и елемената повезујућег ефекта из интонационог комплекса остварује се монолитност форме, док се динамизација тока остварује првенствено интонационим, затим ритмичким и агогичким средствима. Стил гуслара Лутовца се у кључним тачкама подудара са традиционалним профилем, а одступање се запажа пре свега у (фреквентнијем) коришћењу интонације као средства сегментовања, како по специфичној семантици коју силазни вектори добијају као диференцијалне форме, информације, у односу на доминантне хоризонталне, тако и кроз јасну бифункционалност каденци интерлудијума. Вујачићево извођење сведочи о начину музичког мишљења коме је основна јединица – музичка реченица, целина различитог обима, јасно издвојена средствима обликовања музичког времена и заокружена истозначношћу каденци певаног сегмента и интерлудијума који следи након њега. Потенцирање значаја унутрашњих граница код овакве форме карактеристика је по којој се она кључно разликује од традиционалне кохерентне конструкције, док се уобичајеним обликовањем наративног ткива обезбеђује неопходна функционална сврсисходност, односно – семантичност форме.

Лутовац се користи аматерском инструменталном техником, а њена музичка резултанта може се повезати са траговима ритуалног прелажења и / или превођења у другу реалност, као средство контроле доживљаја времена које обезбеђује трајност и пројекцију за будућност. Разлике у односу на „референтну вредност“ не нарушавају ове основне квалификације, напротив – нека решења из овог идиолекта су једноставнија, елементарна материјализација принципа, али свакако не нарушавају експресивност, етос стила. У другом моделу, репрезентованом Вујачићевим извођењем, инструментално начело је потиснуто вокалним, утилитарна функција је замењена естетском, а музичко време је фокусирано на садашњост. Веома важна промена запажа се у погледу третмана инструмента, који од звучног симбола, носиоца значења преко тембра (што потврђује ирелевантност садржаја инструменталних сегмената), постаје само интонациона потпора, секундарни медијум, чак и у инструменталним деловима где се појављује као ехо вокалног исказа, форма спољашњег проширења, такође подложна естетским критеријумима. Начин на који је традиционални модел иновиран у овом идиолекту указује на утицај естетике различитости и уско је повезан са професионализацијом извођачке праксе – усавршавањем технике свирања и певања, и са укупним промишљањем процеса омузикаљивања

поетског текста. Музичка димензија епске песме као поруке функционише у Лутовчевој варијанти као семантичка порука, којој је циљ сигурно преношење фиксираних 'значања', због чега непредвидљивост секвенце знакова мора бити сразмерно ниска, односно, редувантност те поруке – сразмерно висока, како се објашњава у теорији информације.⁹¹⁹ Иновативност и (нумеричка) информативност део су логике естетске поруке. Тако се код семантичких порука подразумева достатност асоцирања на фонд значења, обезбеђен заједничким пољем искуства емитента и реципијента, док декодовање естетских порука изискује ангажовање реципијента у стохастичком процесу – поступном уобличавању значења поруке дешифровањем сегмената.⁹²⁰

Иако су стилске особености индикативне и на нивоу компонента, појединачно, синкретичка природа гусларског израза истиче однос музичке и поетске компоненте као кључни показатељ. У складу с тим, утисак о суштински дијахронијској релацији између Лутовца и Вујачића као гуслара, иако припадају приближно истом времену, биће проверен и по том параметру.

Односи поетске и музичке компоненте у епским песмама

Сложени однос музике и језика део је различитих научних дискурса, чији историјат обухвата, сукцесивно и / или садејствено, аспекте које су Стивен Фелд и Арон Фокс назвали „музика као језик“, „језик у музици“, „музика у језику“ и „језик о музици“.⁹²¹ Модерна истраживања теже ка интегрисању ових приступа у „музичко-лингвистичку антропологију звучног комуницирања“, што подразумева повезивање два дискурса о гласу – феноменолошко третирање гласа као материјализације говорног и певаног перформанса и метафоричко поимање гласа као кључног репрезентног тропа социјалне позиције и моћи. Истовремено, присутна је и критика надтекстуалне концептуализације гласа и пренаглашено дискурзивног концепта социјалне конструкције значења.⁹²² Посебно корисна искуства нуди експериментална естетика, која поезију третира као звучну песничку поруку. Према виђењу А. Мола, поезија је на граници између говора и певања, а дефинисана је дијалектиком форме и зна-

⁹¹⁹ М. Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, у: У. Еко (ур.), *Estetika i teorija informacije*, 71.

⁹²⁰ Према напомени М. Ивић; в. R. Jakobson, „Lingvistika i teorija komunikacije“, у: У. Еко (ур.), *Estetika i teorija informacije*, 41.

⁹²¹ S. Feld, A. A. Fox, Music and Language, *Annual Review of Anthropology*, 23 (1994), 25–53.

⁹²² Исто, 26.

чења: своју сугестивну моћ црпи у подједнакој мери из своје семантичке структуре и из своје естетичке форме.⁹²³ Нераздвојна појавност и специфична међузависност поетске и музичке компоненте карактеристичне су за већину вокалних (и вокално-инструменталних) жанрова народних музичких традиција света, па и за епику, због чега је проблематика која прати овај феномен привлачила пажњу, с једне стране, стручњака за језик и књижевност, а са друге – стручњака за музику.⁹²⁴ Поменуто је да су у радовима посвећеним јужнословенској, односно српској епској пракси, фолклористи филолошког образовања – филолози и теоретичари народне књижевности – презентovali не само резултате истраживања компоненте за коју су по вокацији компетентни и заинтересовани, већ, како је готово и неизбежно, и читав низ запажања о односу поетске и музичке димензије епских песама. Иако су ове димензије много чешће паралелно посматране на микронивоу, пре свега у вези са метричким, односно ритмичким одликама, разматрање ће и у овом делу почети од макронивоа, према редоследу успостављеном у претходним потпоглављима.

Композиција епске песме као поетско-музичке поруке

Певање епске песме уз гусле – као специфичан комуникациони чин – реализује се у одређеном времену, током кога представља доминантну окупацију учесника чина. То подразумева њихову посвећеност овој социјалној активности, односно, искључивање других делатности и / или начина општења. Осим културних норматива заједнице који на општем нивоу одређују потенцијално време и место реализације оваквог комуникационог чина, уобичајено је и да се он подстакне и најави. Овакве форме вербалног комуницирања представљају „вантекстовни рам“ самог комуницирања епском песмом (видети шему која следи). Емитовање поруке – епске песме, као што је констатовано, по правилу почиње инструменталним уводом. Раније је сâм звук гусала био готово једнозначан, функционисао је као синоним за епику, сигнал жанра, док се у новије време уз гусле певају и различити лирски садржаји, па се жанр „открива“ кроз форму инструменталног увода. У епским песмама, ови сегменти су импровизовано прелудирање, разликују се по трајању и садржају, те се не може говорити о формулаичности у дословном смислу.

⁹²³ А. А. Мол, „Анализа структура песничке поруке на различитим нивоима сензibilitета“, 149.

⁹²⁴ Зачетником озбиљних, научних истраживања релације језик – музика сматра се Ц. Херцог, који је 1934. године објавио студију посвећену утицају говорне интонације на мелодијске линије у музици неких афричких народа. Следио је период богате научне продукције на овом пољу, па је Б. Нетл чак понудио класификацију етномузиколошких прилога; према: С. Радиновић, *Облик и реч*, 17–18.

Одређене сличности постоје на нивоу идиолекта, па и међу различитим индивидуалним стиловима, али само као мотиви или мелодијска решења која су продукт одређених рутина инструменталне технике, свесног или несвесног устаљивања у идиолекту преузетих мотива или фраза. Осим тога, нема стандардизованих елемената ни по позицији у форми. У том смислу се не може говорити о елементима са специфичном функцијом, односно семантиком. С друге стране, свима је својствена нарочита динамичка линија, стварање и пражњење енергетског таласа. У складу са тим може се закључити да кључну информацију носи засвођена импровизациона форма, динамизирана крешендо-декрешендо принципом, док је сâм садржај од секундарног значаја. Инструментални увод има улогу примарног пребацивача, са задатком да информише аудиторијум о почетку посебног облика комуницирања и да припреми адекватну атмосферу. Он је „рам“ поруке у ужем смислу, пандан средству које читаоцу омогућава да непогрешиво разлучи књижевне од некњижевних текстова, како је истицао Јуриј Тињанов, или да се оствари „смена атмосфере у сабеседништву“, о којој је писао Н. Петковић.⁹²⁵ Сагласно томе, најоштрија је и најделикатнија граница између уобичајеног, пре свега вербалног комуницирања у реалном времену и простору и комуницирања путем епске песме. У том контексту, временом се семантичка информативност звучне боје смањује проширивањем спектра жанрова у којима се гусле користе, посебно у савременој културној понуди, а сразмерно томе мења се и информативност структуре увода – од претежно редундантног сегмента у традиционалном певању уз гусле постаје значајна најава жанра.

Информација о жанру, о његовој (са)звучној природи, употпуњује се прикључивањем гласа, најчешће кроз једносложну екскламацију (*aj, oj, ej*). То је део песме који има сасвим специфичан статус: иако обједињује вербални и музички садржај, сведеност вербалног оставља и даље „на снази“ музички звук као примарно комуникационо средство. Унисони наступ омогућава да се пажња поступно преноси са звука гусала на глас гуслара, који ће у даљем току преузети примат, као да се тежиште (звучне) информативности преноси са једног медијума на други. У традиционалној пракси, глас ретко остаје без инструменталне подлоге.⁹²⁶ Из перспективе наративне функције епске песме, ово није логично – звук инструмента отежава перцепцију поетског текста. Вероватно је да је његово присуство повезано са примарном или са неком од важних функција жанра, мимо наративности. У светлости помињане симболике гусала, о уводној екскла-

⁹²⁵ N. Petković, „Predgovor“, у: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, Beograd 1979, XII.

⁹²⁶ Овакве ситуације су на нивоу изузетака, махом као специфично средство драматизације.

мацији може се говорити као о звучном поистовећивању певача са светом чији је инструмент симбол, о својеврсном потврђивању промене идентитета: човек који се свирањем уводног инструментала представио као „онај који 'барата' гуслама“, сада и „пева звуком гусала“. ⁹²⁷

Први део поруке са „реалним“ поетским садржајем јесте певање опште уводне формуле, које се функционално надовезује на симболичко означавање епске комуникационе сфере. ⁹²⁸ Пре свега, овакве формуле уводе још један симболички систем, детерминисан у основи језиком на коме се пева и поетским параметрима, примарно метриком. Њихова се информативност у суштини односи на промену језичког кода. У музичкој равни, опште уводне формуле представљају засебан сегмент, обликован по принципу „уводне песме“: карактеристичним мелодијама силазног смера маркирају се границе ове целине, пре свега – њен почетак; развојна динамика у складу је са трајањем, а од наредног дела ове формуле се често јасно разграничавају дужим интерлудијумом (видети примере 3 и 4). Присуство стиха утиче на обликовање музичке компоненте овог дела у великој мери, те се он као одмерен, уређен, разликује суштински од импровизационог, „аморфног“ инструменталног увода. Иако се све догађа у малим размерама, овај музички сегмент поседује висок степен „структурне информативности“, својеврсна је музичка експозиција: презентују се средства и принципи, код по коме ће се обликовати „главни“ део поруке. Док се испевава општа уводна формула, чији је поетски садржај од секундарне важности, музичкој димензији може бити поклоњена сразмерно већа пажња и емитента и реципијента него када се она преусмери на сиже песме. На овај начин обезбеђује се оптималан распоред информативности у оквиру комуникационог процеса. Сматра се да место сучељавања опште и посебне формуле представља најјачи рез који се у моделу структуре епског текста уопште може наћи (у оквиру поетске компоненте), с обзиром на то да након „неутралног или индиферентног“ садржаја опште формуле следи постављање кључних параметара радње – лика, простора и времена. ⁹²⁹ Иако затвореност, заокруженост музичког сегмента који одговара општој уводној формули

⁹²⁷ Иако је неподобна са аспекта поетике традиционалне епике, Његошева инвокација: *Бјела вило, моја дивна друго! / Сведи друго све у гусли гласе, / Твоје гласе, а у гусли јасне, / Да их чује, који разумије, / Разумије, драго ако му је!* – илустративна је за ланац семантичког повезивања божанства, гусала и певача; више у: М. Детелић, *Урок и невеста*, 29, 49.

⁹²⁸ Према функционалној сличности, Големовић „додатке“ епским песмама, „претпеве“ и „припеве“, како их назива, доводи у везу са додацима карактеристичним за обредно певање, „у којем се они јављају највероватније с улогом да 'уведу' и 'изведу' из обреда“; уп. Д. Големовић, *Рефрен у народном певању: од обреда до забаве*, Београд 2000, 23; исти, *Пјевање уз гусле*, 85–86.

⁹²⁹ М. Детелић, *Урок и невеста*, 39–40.

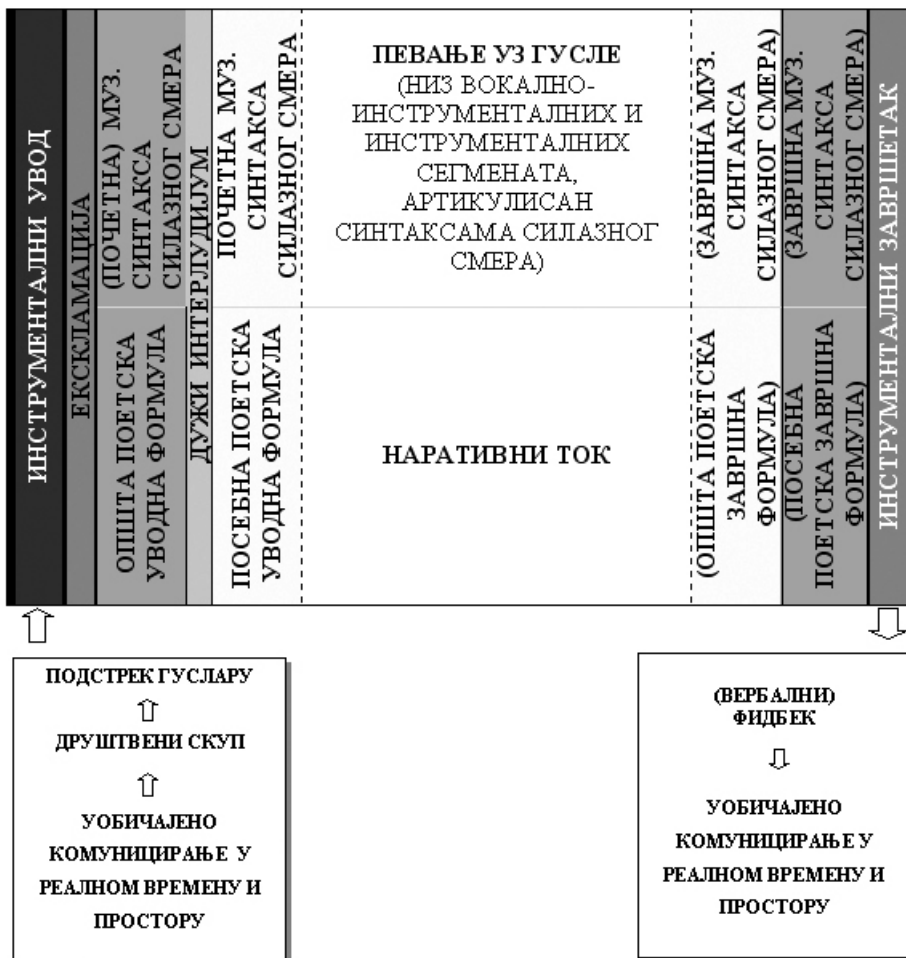
даје могућност њеног изостављања без нарочитих последица по целовитост песме у ужем смислу, из аспекта комуницирања такво решење значи да сâм почетак песме постаје екстремно критично место. Практично би се представљала два кода – поетски и (вокално-инструментални) музички, са сложеним системом њихових односа, и истовремено би се улазило у фабулу песме. Последице евентуалног изостанка опште уводне формуле по комуникациони процес зависе, у том смислу, од неколико фактора ситуације и контекста. Проблем је свакако мањи уколико аудиторјум дели поље искуства са гусларом, те је у могућности да само препозна запамћена, традицијска, па чак и идиолекатска музичка решења. За неупућеног слушаоца задатак је знатно сложенији и може да угрози квалитет комуникационог процеса. У традиционалној пракси „гуслара-песника-и-музичара“ подразумева се висока информативност типичних, посебних уводних формула, које су, поред веза са начелним одредбама жанра и чврстим правилима њиховог низања, увек у служби конкретне приче,⁹³⁰ док се у времену „гуслара-музичара“ она своди на (сразмерно низак) ниво информативности (познатог) поетског текста у целини. Изобичајавање певања општих уводних формула може се повезати и са смањивањем информативности поетске димензије услед репродуковања записаних текстова, чиме су створени услови за (пре)усмеравање пажње на музичку компоненту у централном корпусу поруке. С друге стране, у времену приклањања императиву дословне репродукције фиксираних текстова, општа уводна формула често је најдиректнији израз гуслара у поетској димензији, макар као избор неке од општепознатих формула, а понекад и као његова импровизација.

Усмена предаја је подразумевала не само начин учења текстова, већ и поштовање принципа композиције поруке, присуство сегмената који за типичну епску средину нису неопходни у информативном смислу, што је одраз суштинског поштовања ритуала. За епоху писмености карактеристично је функционисање на основу сопствене процене, у овом случају – записивачâ, који су „одлучили“ да је текст опште уводне формуле нешто што не припада песми (у ужем смислу), и гусларâ, који су се опредељивали за извођење записаних форми текстова, дакле, најчешће без општих уводних формула, игноришући „старе“ композиционе принципе. У облицима епске праксе везаним за организоване јавне културне манифестације, изостајање општих уводних формула често је последица ограничења трајања наступа гусларâ.

Комплексним принципима обликовања увода слични су принципи формирања завршног рама песме, излаза из овог начина комуницирања,

⁹³⁰ Исто, 43.

само у том случају све тече обрнутим редом и бива мање стриктно. Завршетак наративног дела може бити (посебна) формула, али често није клишетиран, а слободнији је и однос према општој завршној формули. По правилу, након последњег певаног стиха следи инструментални завршни сегмент, који, аналогно уводном, сигнализира промену врсте комуницирања – повратак у стандардно вербално комуницирање. Осим различитих форми фидбека који аудиторијум може упућивати гуслару и током емитовања поруке, кључни је онај који следи по пријему комплетне поруке, обично као (вербални) коментар. Тако се ритуална ситуација поступно утапа у неструктурирано друштвено време, као што приказује шема на слици 109.



Слика 109.

На основу поменутог функционалног паралелизма уводних и завршних формула у поетској равни и музичке синтаксе силазног смера може се закључити да постоји извесна корелација композиционих принципа поетске и музичке компоненте на нивоу клишетираности сегмената који се налазе на конструктивним границама. Бројне су потврде тога да је силазна мелодијска линија типичан начин маркирања конструкционих граница, нарочито оне почетне. О оваквом започињању певања писали су већ први истраживачи-фолклористи – Павле Ровински⁹³¹ и Александар Гиљфердинг,⁹³² а оно се потврђује и у савременој извођачкој пракси (уп. приложене записе 1, 2). Судајући по снимцима певања гуслара рођених крајем 19. века, осим „потпуно силазног“ модела, релативно често се појављује и варијантни модел у коме силазном покрету претходи скок навише. Ипак, ова аналогија се односи само на позицију, сигнализирање конструктивне границе, као и на доследније маркирање почетака него крајева. Разлике се констатују већ на нивоу трајања: поетски клишеи нису устаљене величине, док су музички оријентисани према стиху, па су у том смислу типизирани дужине. Кључна неподударност је на семантичком нивоу: корелација каква постоји између посебне уводне формуле и сижеа песме⁹³³ нема аналогију у музичкој равни традиционалне праксе. Наиме, посебне уводне формуле су разноврсније од почетних музичких сегмената-синтакси, оне одговарају специфичним означитељима тематских група песама, док су музички модели општи означитељи конструкционе границе. Тако се дешава да гуслар на сличан начин започиње певање потпуно различитих фабула. Значајнија устаљеност односа почетка и даљег тока у музичкој димензији потпуно је атипична за усмену традицију, па и за савремену гусларску праксу, а њено повремено присуство у новије доба базира се на памћењу након вишекратних преслушавања снимака.

Однос музичке и поетске структуре на синтаксичком нивоу показује само делимичну усаглашеност – сложена музичка синтакса, односно строфа, не подудара се увек са вербалном синтаксом. Каденце вокално-инструменталних сегмената, који одговарају стиху у поетској равни, бинарно сигнализирају настављање и заокруживање тока, а интерлудијуми који следе могу да садејствују или да негирају значење каденце певаног дела. Осим тога, начин на који се музички сигнализира крај веће целине може бити убедљивији, остварен синергијом више елемената израза – ритмом, интонацијом, сазвучјем, или се може тек диференцирати од повезујућег сигнала променом у некој од ових сфера. Запажено је да

⁹³¹ Према: Б. В. Асафјев, „О народном музицировании Югославии“, *О народной музыке*, Ленинград 1987, 51–52.

⁹³² Исто, 60.

⁹³³ М. Детелић, *Урок и невеста*, 40, 43.

су проценат подударања музичког заокружења са завршетком вербалне синтаксе и јачина, убедљивост сигнала најмањи код Вућића, нешто је већа корелација код Лутовца, да би се у Вујачићевом певању установила веома велика синхронизација артикулисања музичке и поетске макроформе. Ову врсту неподударности „музичког и текстуалног садржаја“ (прецизније – њихових унутрашњих конструктивних граница) Големовић тумачи обликовањем „из осећаја“, да би се каснијим „осмишљавањем“ овог односа дошло до „развијене форме“, заједничке за већину савремених гуслара.⁹³⁴ Овакво објашњење подразумева првобитно већу аутономност музичког израза, а тек накнадно успостављање јачег каузалног односа у обликовању макроформе. Иако није објашњено на чему се „осећај за артикулисањем музичке целине ’вишег реда’“ базирао, по ком принципу су се образовали „скупови мањих целина“, заокружени контрастним материјалом, чини се неспорним да је еволуција текла на овај начин. Међутим, у вези са асинхроним наступом унутрашњих конструктивних граница музичке и поетске компоненте треба имати у виду и могућност да то није последица случаја и неизграђене свести, већ можда баш намере да се избегне оштра сегментација тока епске песме.

У прилог тези о првобитној релативној аутономији музичког плана у односу на поетски сведоче примери у којима је „изневерено очекивање“ да су најмање музичке целине (синтаксе омеђене интерлудијумима) у складу са интонационим профилисањем самосталних делова говорне реченице. Како је поетска компонента епске песме „само“ допунски уређен, стихован вербални текст, на њега се посредно могу применити закономерности говорне интонације. У том смислу, према правилу да се реченична мелодија „ломи“ када се појави пауза као гранични сигнал помоћу кога се одвајају самостални реченични делови, а да сваки од таквих делова одликује „падајући тон“, као што важи и за просту реченицу,⁹³⁵ сваки стих би требало да се завршава „падајућим тоном“. Синтаксичка целовитост традиционалног епског десетерца водила је ка промовисању тезе о неповредивости синтаксичко-интонацијске границе стиха као његове метричке константе. Сматра се, штавише, да преовладавање синтаксичко-интонацијског система над метричко-ритмичким током јесте карактеристика народне поезије и шире, на општесловенском нивоу.⁹³⁶ Овакво виђење потврђује велики део гусларске праксе – стихови се махом певају као целине, али постоје изузеци који завређују посебну пажњу, нарочито ако се посматрају у светлости еволуције епског жанра.

⁹³⁴ Д. О. Големовић, *Певање уз гусле*, 149–150.

⁹³⁵ Ђ. Костић, *Реченичка мелодија у српскохрватском језику*, Тршић – Београд 1983, 90, 93.

⁹³⁶ М. Топић, нав. дело, 229–230.

Специфични обликотворни принципи епског певања уз гусле

Певање са цезуром пре последњег слога стиха

На обликовање епских песама, које подразумева управо неподударне поетских и музичких синтаксичких целина, први је скренуо пажњу Мурко. Он је још током путовања по Босни и Херцеговини и Хрватској 1912–1913. године запазио да је један од начина певања тамошњих Срба – „преношење“ последњег слога у следећи стих, а овај принцип је у више наврата помињан и у оквиру сумирања његових теренских искустава, у књизи *Трагом српско-хрватске народне епике*.⁹³⁷ Из Мурковог коментара гостовања гуслара Милована Барјактаровића у Прагу, када је присутнима демонстрирао „модернистички“ и „традиционални“ начин певања, сазнајемо да се „преношење последњег слога на следећи стих“, поред „гутања“ последњег слога, сматра препознатљивом одликом традиционалног стила.⁹³⁸ Овај се начин моделовања квалификује као „старински“ и у вези са певањем гуслара Стојана Добричанина и његовог брата, попа Секуле Добричанина из Прокупља,⁹³⁹ што је додатно сведочанство да такав стил певања није локални, карактеристичан само за црногорско подручје, одакле је Барјактаровић. Грета Сикора је овај манир регистровала код Куча у Црној Гори и на Црногорском приморју,⁹⁴⁰ а Мурко га констатује на широком подручју – од Рудника у Србији, преко готово свих крајева Црне Горе, до Конавла у Хрватској.⁹⁴¹ Позивајући се на предање, Милош Слијепчевић наводи да су у Херцеговини понеки гуслари до краја 18. века певали „са предахом (паузом)“ после осмог слога, али констатује да се такав начин извођења изгубио, односно – да се код херцеговачких исељеника у Босни и Србији сачувао „нешто измењен облик“ – управо овај, са предахом после деветог слога.⁹⁴² С обзиром на то да се форма са паузом у певању после 8. слога не помиње у другим изворима, нити има трагова у данашњој гусларској пракси Херцеговаца,⁹⁴³ остаје недоумица у вези са поузданошћу предања. Мурко истиче да –

⁹³⁷ М. Murko, *Трагом српско-хрватске народне епике*, 387.

⁹³⁸ Исто, 154.

⁹³⁹ Исто, 382.

⁹⁴⁰ Г. Сукога, О народним певачима у Кучима и Црногорском приморју, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1935, V, 2, 260–263.

⁹⁴¹ М. Murko, *Трагом српско-хрватске народне епике*, 389.

⁹⁴² М. А. Слијепчевић, „Неколико начина гусларског казивања епских песама“, у: С. Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa SUFJ u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, Сарајево 1971, 131.

⁹⁴³ Више у: Д. Лајић-Михајловић, „Херцеговачки епски дијалекат“, у: Д. О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп*, Бања Лука 2007, 57–73.

од свих карактеристика „старинског певања“ – „преношење“ последњег слога у следећи стих највише ремети „конструкцију стиха“ и „синтактичку конструкцију“.⁹⁴⁴ На истом месту помиње и опкорачење, као појаву која се у штампаним текстовима среће врло ретко, па се чини да је потребно истаћи диференцијалне особине ових појава. Наиме, опкорачење је поступак у оквиру саме поетске компоненте, нарушавање целовитости стиха због синтагматско-синтаксичке повезаности суседних стихова (на супрот заокруженим стиховима), а „преношење“ је последица дејства музичке компоненте на поетску – пауза у певању сегментује стихове тако да формиране групе од десет слогова нису синтаксичке целине. Као примери за опкорачење наводе се стихови:

И Станојло своје друштво врже
у механе, стаде дават вино.

„Преношење“ сегментује стихове на следећи начин (уп. запис бр. 4 у Прилозима):

Да ли грми, да л' се земља тре-
се, (j)а ли вију ветрови (с) плани-
на? Све то трога није ни једно-
га, већ пуцају убојни топо-
ви: шенлук чини ага Бећир-а-
га...

Специфичну важност проучавања „преношења“ као обликотворног принципа Мурко је изразио веома индикативном реченицом: „Како да се објасне ове данас тако неомиљене, а ипак још јаке навике пјевача?“⁹⁴⁵ Објашњења која је добијао из епске средине потенцирала су физиолошке разлоге, мада су неки помињали и инструменталну технику (као несклад певања са гудалом, односно гуслама), што није реално. Упркос интригантности, проблематика није привукла већу научну пажњу. С филолошке стране дата је сугестија да кључ треба тражити у музичкој равни: Френк Волман је ову појаву видео као „некакав мелодијски сурвивал“.⁹⁴⁶ Ипак, и у новијим етномузиколошким радовима о српској епској традицији изостају разматрања разлога оваквог обликовања. Големовић констатује „цезуру која се јавља између деветог и десетог слога, после чега се десети спаја с првим“ као једну од карактеристика песама које припадају „старијем традиционалном слоју“, али не нуди објашњење ове поја-

⁹⁴⁴ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 389.

⁹⁴⁵ Исто, 393.

⁹⁴⁶ F. Wollman, “Njegušuv deseterec“, *Slavia*, IX (1930–1931), 4, 781.

ве.⁹⁴⁷ За промишљање о суштини описаног морфолошког решења, његове функције, па и процеса који је довео до некомуникабилности „старинских“ форми, кључни је податак да ли се овакво обликовање стиха спроводи кроз читаву песму, као структурна одлика, а тог податка у писаним изворима нема – ни као констатације ни као (целовите) транскрипције. Проблем примарних извора јасније осветљава напомена да је ефекат нарушавања комуникацијске ефикасности („разумљивости певања“) уродио великим притиском на певаче да елиминишу „старинске елементе“, због чега се „певање са пребацавањем“ већ у време Муркових теренских истраживања 1930–1932. чувало само понегде „у планинама“.⁹⁴⁸ У таквим околностима, сваки звучни пример који је послужио за реконструисање овог градивног принципа заслужује посебну пажњу.

Најстарији звучни извори који илуструју певање са паузом после 9. слога јесу снимци из збирке Парија и Лорда.⁹⁴⁹ Међу доступним материјалом налази се и снимак певања Антонија Ћетковића из Колашина (рођен 1865),⁹⁵⁰ начињен током истраживања 1935. године. Лорд је на основу извођења исте песме (*Чевљанин Раде и спушки капетан*) од стране Антонија и његовог сина Милана објашњавао промене које се дешавају на нивоу поетског текста.⁹⁵¹ Процес преношења, односно учења, текао је на традиционалан начин: син је учио од оца, и то усменом предајом, иако су обојица били писмени, при чему је у Антонијевој интерпретацији она имала 445 стихова, а у Милановој – 249. Према Лордовој анализи, варијанте одражавају разлике у моралним назорима певача, однос према украшавању и, уопште, према развијању епизода и описа. Особености њихових личности препознају се и у музичкој димензији. Иако су доступни сасвим мали одломци њихових верзија

⁹⁴⁷ Д. О. Големовић, *Пјевање уз гусле*, 140–141. Као у наведеном случају, у музици се термин *цезура* користи за кратку паузу, на нивоу удаха код певача или свирача дувачких инструмента, и уопште као синоним за паузу.

⁹⁴⁸ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 392.

⁹⁴⁹ Иако Пари и Лорд оваквим примерима нису посветили посебну пажњу у својим научним елаборацијама прикупљене грађе, већ самим својим снимањем дали су непроцењив допринос етномузиколошкој спознаји српске епске традиције. За савремена истраживања посебно је значајна доступност њихове збирке (*Milman Parry Collection of Oral Literature, Harvard University Widener Library*), као и публикување компакт-диска са избором аудио и видео материјала и фотографија из те збирке уз друго америчко издање капиталне Лордове књиге; А. В. Lord, *The Singer of Tales*, S. Mitchell, G. Nagy (ур.), Harvard 2000².

⁹⁵⁰ Антонија Ћетковића је током теренских истраживања по Црној Гори упознао и М. Мурко. Забележио је да је овај гуслар „професионални пјевач“, о коме су људи из његовог окружења говорили да ништа не ради, вероватно због инвалидности – изгубио је ногу на Бардањолу код Скадра, а као савременик и учесник многих важних историјских догађаја – „све је чуо и видио на своје очи“, те је сам себе називао „пјесником српског народа и ослобођења“; М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 140.

⁹⁵¹ А. В. Lord, *Pevač priča*, I, 200–205.

ове песме,⁹⁵² несумњиво је да се ради о суштински различитим идиолектима. Најјучљивији показатељ управо је морфолошка структура: Антоније пева са паузом после деветог слога, док се код Милана границе музичке синтаксе поклапају са границама стиха. У време када је Лорд начинио ове снимке, Милан је имао двадесет година, што значи да је гусларски стасавао у периоду када је потискивање „старинског“ новим начином певања већ узело маха, те се очигледно приклонио „помодном“, измењеном обликотворном решењу.

Певање епске песме са асинхронном сегментацијом поетске и музичке компоненте забележила је током теренских истраживања на Косову, неколико деценија касније (1963), етномузиколог Радмила Петровић:⁹⁵³ гуслар Драгосије Дража Ђурић⁹⁵⁴ из Белог Брда извео је на овај начин одломак песме *Бег Константин и Краљевић Марко*. Иако је читав одломак обликован по описаном принципу, остаје извесна резерва у погледу његове постојаности на нивоу песме у целини.

У певању савремених гуслара музичко-поетски однос маркиран паузом после деветог слога среће се сасвим изузетно, искључиво као парцијално решење. Констатовала сам га и скренула пажњу на њега у раду посвећеном стилу Бранка Перовића,⁹⁵⁵ који је поједине групе стихова певао на начин илустрован одломком на слици 110.⁹⁵⁶

Повременим коришћењем оваквог моделовања, гуслар остварује изузетно ефектно динамизирање тока, па га користи да истакне стихове које процењује као драматуршки значајне. Као контраст доминантном конструкционом принципу, у коме се границе стиха и музичке синтаксе подударају, а у културном контексту у коме је такво моделовање неуобичајено, а доживљава се чак и као ексцентрично, ова врста „асинхроније“ носи „само“ или првенствено начелну информацију о важности вербалног садржаја – чини се да нема дубљу семантику. Свакако, овим се не разјашњава шире коришћење таквог – из перспективе наративне функције епике – потпуно неприкладног решења.

⁹⁵² A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Song 24, Song 25.

⁹⁵³ Трака бр. 36 у фоно-архиву Музиколошког института САНУ.

⁹⁵⁴ Биографски подаци о овом гуслару нису забележени, али се по боји гласа и укупном стилу певања може закључити да се у тренутку снимања радило о старом човеку.

⁹⁵⁵ Д. Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, 135–156.

⁹⁵⁶ У питању је одломак из песме *Погибија Данила Перовића* (аутор текста: Саво Шоловић, ногни запис: Д. Лајић Михајловић). На исти начин изведена су и наредна два стиха. Описани морфолошки принцип Б. Перовић је користио и у певању традиционалних песма, а пример из извођења ауторизованог текста одабран је због квалитета снимка као предуслова за поузданију транскрипцију. Свакако се ради о принципијелном односу поетског текста и музике, независном од риме (и ауторизованости).

♩ = 76

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

8 да бој њи - ма у ју - ри - шу би - - - је!

Слика 110.

Иако завређује пажњу већ и као парцијално примећиван принцип, потврда да је асинхрона сегментација поетског текста и мелодије функционисала као основна обликотворна стратегија, добијена у виду снимка овако отпеване песме у целини, подиже ниво важности проблематике.⁹⁵⁷ Наиме, Светислав Тиса Јаћимовић из Страгара код Трстеника извео је овако читаву песму *Мали Радојица*.⁹⁵⁸ Основну градивну јединицу на макронивоу чини варијабилна музичка строфа, којој у поетској равни одговара различит број стихова (7–21), чинећи једну или више синтакси. Мелодија се гради варијантама три основна модела, од којих су два кључно препознатљива по паузи у певању између 9. и 10. слога, док је трећи целовит. Са овом структурном разликом су у узрочно-последичној вези и њихове функције. Због неподударане музичке и поетске границе, код прва два се не остварује јасна, недвосмислена (унутрашња) конструктивна граница, већ напротив, постиже се утисак „узглобљавања“, што их предодређује за почетне и средишње позиције у строфи. Снага подударности граница и заокруженост трећег модела сугеришу завршну позицију у целини вишег реда. „Порозност“ границе, њена бифункционалност – као разграничавајућег, али и повезујућег дела, остварује се асинхроним наступом критичних тачака поетског и музичког тока: прекид певања после 9. слога потпуно је неочекиван, стих тражи заокру-

⁹⁵⁷ Запажања Мурка и његових савременика нису експлицитна у том смислу, а нотни пример којим је Големовић илустровао овај начин обликовања обухвата само почетна два стиха; уп. Д. О. Големовић, *Певање уз гусле*, 140.

⁹⁵⁸ Трака бр. 439 у фоно-архиву Музиколошког института САНУ. Интересантно је да по овом маниру певања Јаћимовића помиње и М. Слијепчевић; М. Слијепчевић, нав. дело. 131.

жење, а у тренутку његовог остваривања се у музичкој равни образује „предтактна“ тензија, са тежњом ка разрешењу које уводи нови стих. На тај начин обезбеђује се изразито континуиран ток, утисак кружног кретања. Оваква врста паузе има посебан енергетски набој, или – како је то Зофја Лиса формулисала – „звучни смисао“.⁹⁵⁹

Класификујући цезуре („прекиде“, енгл. *interruption*), Бела Барток је писао о „прекидању стиха“, „прекидању речи“ и „прекидању слога“.⁹⁶⁰ Узимајући да су једносложнице на последњем слогу епског десетерца атипичне, цезура после 9. слога одговара Бартоковом прекидању речи. Цезуре које нарушавају целовитост речи Големовић сматра значајнијим од оних с краја стиха, третира их као рефренски облик и назива „рефренском паузом“.⁹⁶¹ Осим надовезивања макроцелина, као најчешћег принципа формирања песме, у етномузиколошкој литератури која се односи на српску вокалну традицију описана су до сада два типа специфичног, ланчаног повезивања, које су Р. Петровић и С. Радиновић назвале „ланац у тексту“ и „ланац у интерпретацији“.⁹⁶² Ланчано повезивање мелострофа типично је за обредно-обичајне песме, па се претпоставља да функција оваквог обликовања није (само) формално-естетске природе, већ има и магијско значење. Према хипотези Земцовског у вези са „замагљивањем каденце“, како он назива слична решења, а са којом се слажу и други истраживачи, сврха овог поступка је избегавање „апсолутног краја“ песме, остваривање „непрекидног“ тока, чиме се, по принципу имитативне магије, обезбеђује наставак кретања у природи и свеколиког живота.⁹⁶³ У односу на форму са асинхронном сегментацијом код епских песама, „уланчавање“ се разликује по карактеристичном понављању, тј. преклапању. С обзиром на дужине текстова, репетициона понављања текста као структурно решење нису погодна за епику. Можда је то разлог што се овде слабљење каденце остварује увезивањем поетске и музичке компоненте које више личи на плетеницу од две нити него на ланац (слика 111).

⁹⁵⁹ На основу различитих функција пауза (интерпункција, задржавање напетости, појачавање напетости итд.), ова ауторка истиче да, иако делује парадоксално, паузе имају и различит звучни смисао у музичком току; више у: Z. Lissa, „Tišina i stanka u glazbi“, *Estetika glazbe*. Ljubljana 1977, 106, 156, 168.

⁹⁶⁰ B. Bartók, *Yugoslav Folk Music*, 1, Albany 1978, 74–76, 87.

⁹⁶¹ Д. Големовић, *Рефрен у народном певању*, 62.

⁹⁶² Више у: R. Petrović, „Folk Music in Yugoslavia“, у: W. W. Kolar (ур.), *The Folk Arts in Yugoslavia. Papers, presented at a symposium, Pittsburg, Pennsylvania, March 1976*, Pittsburg 1976, 190; С. Радиновић, „Ланац“ – нарочити вид кумулативног излагања текста у српским народним песмама и његов значај у музичко-формалној изградњи“, у: Д. Антонијевић (ур.), *Зборник радова XXXVI конгреса, Савез удружења фолклориста Југославије, Сокобања, 1989*, 25–29. IX, Београд 1989, 355–364.

⁹⁶³ Према: С. Радиновић, „Ланац“ – нарочити вид кумулативног излагања текста у српским народним песмама и његов значај у музичко-формалној изградњи“, 363.



Слика III.

У складу са семантиком коју „замагљивању каденци“ приписује Земцовски, уплитање музичке и поетске нити могло би се прикључити помињаним елементима који подржавају хипотезу о првобитној магијској функцији епике. Присуство гусала овде добија свој пуни значај тако што управо инструментални звук испуњава „критично време“, прекид у произношењу поетског садржаја; оне су те које обезбеђују континуитет, што певач у крајњој линији и не може да оствари. Сагласан томе је став И. Мацијевског да је погрешно говорити о „пратећој“ улози инструмента у вокално-инструменталним извођењима епова, односно, да је адекватан термин „инструментална партија“, који више одговара равноправном саучествовању акустичких извора.⁹⁶⁴ Подстакнут писањем Николаја Кауфмана о дисању као узроку одређених, специфичних вокалних форми, Земцовски је понудио виђење које се чини прихватљивијим. Наиме, он сматра да су потребе певачког дисања неспорно имале своје место при установљавању одређених структура, али да то засигурно није једини узрок, те упућује на размишљање о вези структуре и функције.⁹⁶⁵ Устаљивање решења је ишло од физиолошке потребе, преко могућности и пожељности, до структуре као производа функције, а све у складу са ставом да је у фолклору непознат „начин ради начина“ и да сви структурни елементи имају одређени смисао и значење. Неподударање поетске и музичке цезуре С. Захаријеве објашњава као резултат аутономности музичких обликотворних процеса, док присуство двоструке сегментације на општем, синкретичном нивоу назива „музичко-поетска полиметрија“, односно „архитектонска ’полифоничност’“.⁹⁶⁶ На присуство форми са асиметричном сегментацијом поетске и музичке компоненте у музичком фолклору различитих словенских народа скренуо је пажњу још Б. Барток,⁹⁶⁷ а као показатеље интернетничких

⁹⁶⁴ Из предавања о руској епској традицији, одржаног у оквиру Летње школе традиционалне музике, у организацији фондације *Muzykakresow* (Лублин), организована у јулу 2009. у месту Биала Подласка у Пољској. За овај податак захваљујем др Јелени Јовановић, која је присуствовала предавању.

⁹⁶⁵ И. Земцовски, Прилог питању строфике народних песама. Из јужнословенско-руских паралела, *Народно стваралаштво – Фолклор*, Београд (јануар) 1968, VII, 25, 65–66.

⁹⁶⁶ С. Захаријева, *Формообразоването в българската народна песен*, 52, 164.

⁹⁶⁷ В. Bartók, нав. дело, 74–76, 87. Посебно је интересантан пример из Словачке на који Барток скреће пажњу као на изузетак у тој традицији, али га према околностима које су пратиле

веза проучавао их је и И. Земцовски, закључујући да су заједнички за обредни музички фолклор балканских Словена и Руса.⁹⁶⁸

У погледу примера са асинхронном сегментацијом стихова и мелодије, који потичу из српске традиције, неколико је посебно индикативних. У студији која прати збирку записа народних мелодија са Косова, Миодраг Васиљевић је истакао да се међу њима налазе и записи мелодија које „потичу од гусала“, али су у пракси „ослобођене“ удела инструмента – изводе се без пратње.⁹⁶⁹ За разлику од описане форме епских песама које се изводе са пратњом гусала, ове вокалне мелодије са Косова одликује музичка пауза два слога пре краја стиха, што асоцира на принцип о коме је везано за Херцеговину писао Слијепчевић.

Највећи степен сличности са гусларским певањем са паузом после 9. слога налазимо у примеру свадбеног тужења из Косовског Поморавља, о коме је писала Јелена Јовановић.⁹⁷⁰ Основни мелодијски модел ове тужбалице такође има паузу пре последњег слога (неустаљеног) стиха, а чак и када се не реализује прекид у певању, задржава се мелодијска линија која сугерише заокружење на претпоследњем слогу, док последњи добија „предтактни“ карактер. Веома је интересно да је на овај начин обликовања Ј. Јовановић наишла и у народној црквеној музичкој пракси: певачи Српског ратарског певачког друштва „Јединство“ из Кетфелја (Румунија) певали су *Оче наш* тако што су у два стиха паузом одвајали последњи слог, што је посебно индикативно с обзиром на то да се ради о групном певању.⁹⁷¹ Размена утицаја световне и духовне музике велика је и засебна тема, а овај морфолошки елемент је још један доказ да је заиста до ње долазило.

Бројност, али и жанровска разноликост разматраних примера потврђују претпоставку да структура епских песама са асинхроним сегментирањем поетске и музичке компоненте није само, па ни пре свега, последица (интуитивног) регулација дисања. Вероватније је да се ради о музичком клишеу, „окамењеном“ сведочанству давно установљеног компромиса између неумитности да се певање – због даха – прекине и тежње да се – због функције – оствари илузија звучног континуума.

извођење процењује као архаичан: у питању је песма са прекидањем на петом слогу шестосложног стиха четвороделне успаванке, дакле, на претпоследњем слогу, што упркос различитим врстама стиха асоцира на „преношење“ код гуслара.

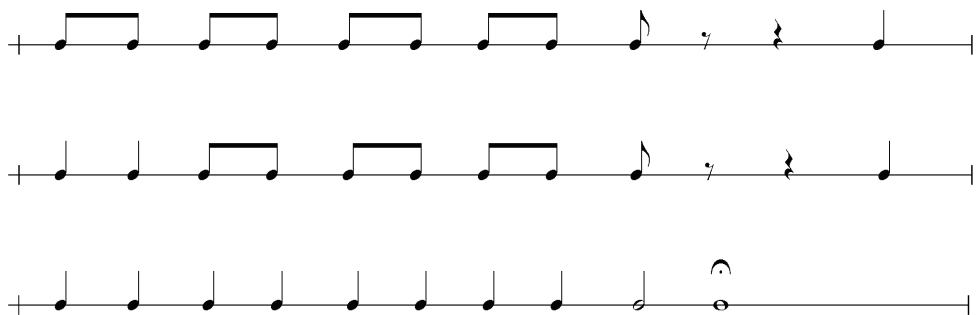
⁹⁶⁸ И. Земцовски, Прилог питању строфике народних песама, 63.

⁹⁶⁹ М. Васиљевић, „Тоналне основе нашег музичког фолклора. Музиколошка студија“, *Југословенски музички фолклор I*, Београд 1950; уп. записе бр. 79, 86, 99, 317.

⁹⁷⁰ Ј. Јовановић, Све сам га редила, *Лицеум*, Крагујевац 2004, 8 (Избегличко Косово), 71–75.

⁹⁷¹ Снимак је начињен 19. 08. 1996. и налази се на касети бр. 13 у личној архиви Ј. Јовановић.

Поменуто извођење гуслара Јаћимовића заслужује посебну пажњу, не само као једино сведочанство примене асинхроног сегментовања на читаву песму, већ и као један од најстаријих целовитих трагова музичког мишљења које је обележило гусларску традицију с почетка 20. века. У Јаћимовићевом певању апсолутна је превага силабичности, што ритмичку компоненту производи у сразмерно важнији чинилац мелодијског профилисања. Њено дејство кроз моделе које овај гуслар користи одаје утисак школског примера. Наиме, први ритмички модел карактерише осмински ток, који се прекида паузом (приближно четвртина и по) између последња два слога и дуплираним, четвртинским трајањем последњег слога / тона (слика 112, 1. ред). Са дејством ритмичке и мелодијске компоненте остварује се доживљај две дводелне и једне троделне метричке јединице. Други модел је особен по „аугментирању“ – четвртинским трајањима прва два слога и „повратком“ на осминско пулсирање у наставку (слика 112, 2. ред). Веома је важан ефекат остварен оваквим ритмизовањем: трајањем се потенцира информативност коју носи почетна интонација, а осминско пулсирање у наставку декларише „застој“ као привремен, као средство динамизације које ипак не нарушава примарно повезујућу функцију модела. Насупрот томе, у трећем моделу ритам недвосмислено сугерише завршну позицију: сада су сви слогови дужег, четвртинског трајања (варирање показује већу слободу у средишњем делу, у смислу паровног устројавања по систему „краћа – дужа“), а последња два потпуно умирују ток (слика 112, 3. ред).

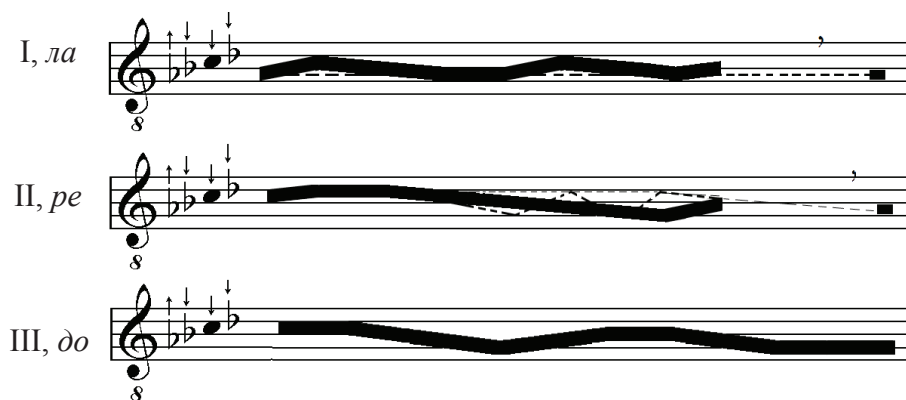


Слика 112.

Диференцирање функција модела у вези је и са интонацијом, односно – са мелодијском линијом у целини. Као што се мелодија говорне реченице у значајној мери дефинише самим почетком,⁹⁷² тако је за музичку синтаксу важан почетак – инципит. Први модел препознатљив је

⁹⁷² Ђ. Костић, нав. дело, 82.

по мотиву чија се интонациона компонента састоји од терцног корака са хиперфиналиса (*ла*) навише и његовог поступног попуњавања у силазном смеру, а понављањем тог мотива (дословним или измењеним) испуњава се наставак музичке синтаксе која каденцира на хиперфиналису (слика 113, 1. ред). На овај начин се у укупном резултату добија таласаста ток над линијом хиперфиналиса. Други модел карактерише почетак у високом делу тонског поља, маркантни тон је пети ступањ низа гусала (*ре*) у који се „уклизава“ са четвртог ступња, након чега се поступно спушта, а онда се, варијантно – још једном или чак два пута, терцним кораком подигне да би потенцирао поступни силазни покрет, укључујући и онај каденци (слика 113, 2. ред). У конкретним мелодијским варијантама суштинску разлику проналазимо само у иницијалним деловима, док наставци могу бити веома слични, што је резултат садејства ограничења тонског поља и закономерности мелодијског обликовања при попуњавању структуралних празнина, по коме се кретање скоком (нарочито навише) комбинује са поступним кретањем (наниже),⁹⁷³ а енергија утрошена на скок надокнађује се силазном кретањем које се одвија без посебног напора. И интонациона линија трећег модела има силазну линију. У односу на други, његова кулминација је нижа, налази се на четвртог ступња низа гусала (*до*), али је нижи и каденцијални тон – интонациони граничници померени су секвентно наниже (*ре–ла*, *до–сол*, в. слику 113, 3. ред).



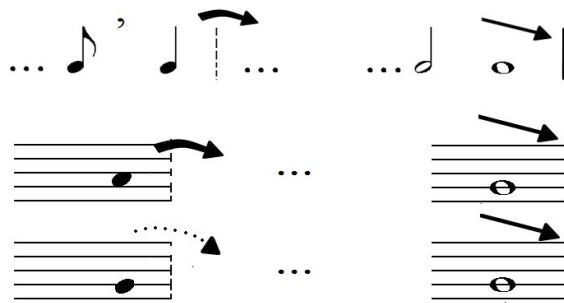
Слика 113.

У погледу садејства ритмичке и интонационе линије карактеристично је истицање важности висине иницијалног дела трајањем, с обзиром на то да је остатак свакако линија која ће се, чак и јасније, назначити

⁹⁷³ L. B. Mejer, *Emocija i značenje u muzici*, Beograd 1986, 178–179.

прегнантнијим током. Тако, други модел има хибридни, „маркирајуће-повезујући“ карактер. Ипак, кључни параметар који одређује функције мелодијских модела јесте каденцијални сегмент.

Ритмички се каденце обликују бинарно, као „отворена“, пропусна граница – полукаденца и као заокружујућа, раздвајајућа граница – аутентична каденца.⁹⁷⁴ У првом, преовлађујућем случају, пауза у певању долази после 9. слога, па се неподударањем музичке и поетске цезуре обезбеђује тензија која изискује наставак; на супрот овоме, здружено дејство сигнала краја у музичкој и поетској равни пружа доживљај смирења, заокружења (шематизовано приказано на слици 114, 1. ред). Интонациона компонента такође бинарно сигнализира полукаденцу и аутентичну каденцу. Певањем завршног слога на другом ступњу низа гусала, хиперфиналису, назначавача се продужетак, док се тоном „слободне“ жице постиже разрешење тензије, мада под одређеним условима (видети даље) и овај тон може подразумевати наставак (као што приказује други део шеме на слици 114).

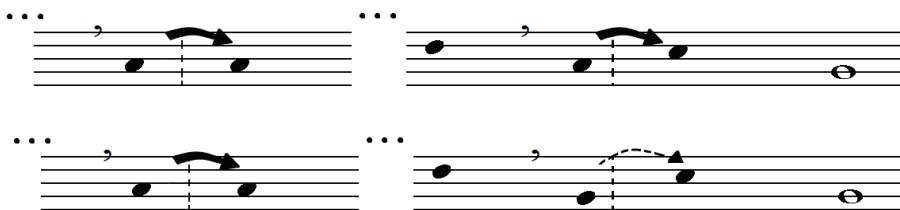


Слика 114.

У пракси се ритмички и интонациони сигнали комбинују тако да остварују два једнозначна каденцијална обрасца и један релативно „амбивалентан“. Из перспективе комуницирања гледано, интересантно је да се потврђује примарност ритма, па и у таквим, бифункционалним случајевима: пауза која нарушава целовитост исказа умањује ефекат стабилности интонације завршног тона (Прилози, пример 4, стих 38). Наиме, образац у коме је цезурирани ток у вези са хиперфиналисом као каденцијалним тоном (леви део наредне шеме, слика 115), својом сразмерно великом заступљеношћу – редундантношћу, постаје основ за очекивање које води ка формирању „завршне групе“ стихова, тако да се на

⁹⁷⁴ Каденце се у музици именују пре свега према оствареној хармонској вези и њеној метричкој позицији, тако да се у овом случају називи примењују метафорички, према ефекту који се постиже.

последњу цезурирану музичку синтаксу надовезује заокружујућа нецезурирана, са каденцом на финалису (као што је приказано у првом реду шеме, слика 115). Изузетно, ово очекивање бива „изневерено“ тако што се у цезурираној синтакси појављује финалис као каденцијални тон, али у том случају и захтева потврду као истински маркер свођења (према шематизованом приказу у другом реду, на слици 115).



Слика 115.

Посебно је интересантно функционисање мелодијских модела на макронивоу. Као што је поменуто, кретање из горњег дела амбитуса и силазни ток модела једна су од типичних одлика „епске мелодије“, конкретно – њених граничних сегмената. Према лингвистичким истраживањима говорне интонације, оваква линија, тј. „опште смисаоногибање падајућег мелодијског типа“, одликује исказну реченицу, а када се на основу паузе као граничног сигнала оформе самостални делови, реченична мелодија се ломи, при чему свака новонастала целина добија силазну интонацију.⁹⁷⁵ У складу са тим, силазна мелодија начелно одговара стихом сегментираним тексту наративне природе, каква је епска песма. С друге стране, падајућа интонациона линија није адекватан израз свих различитих афективних стања која прате емотивни доживљај садржине, због чега се прибегава различитим варијационим поступцима, а карактерно бојење мелодије остварује се и преко ритмичке компоненте и других елемената музичког израза, пре свега – агогичких и динамичких средстава. Као силазни са саме границе интонационог поља инструмента, други, *re* модел се препознаје као погоднији за почетак строфе. Ипак, ово није правилност, а посебно је индикативно то да се он не користи као почетни у првој строфи. Песма почиње општом уводном формулом, која се читава испевава по *la* моделу, а *re* модел је резервисан за почетак у ужем смислу (тј. за посебну уводну формулу). У даљем току песме он се користи, пре свега, као формула којом се означавају почеци управног говора или стихови који му непосредно претходе и најављују га, те га та функција непосредно везује за синтаксичку структуру поетског текста и драматуршко маркирање.

⁹⁷⁵ Ђ. Костић, нав. дело, 93.

Распоредом *ре* ||: *ла*:|| *до* формира се типична асафјевска тријада: иницијални – медијални – терминални (и–м–т) сегмент у макроразмерама, на нивоу строфе.⁹⁷⁶ У централном делу песме, при означавању унутрашњих конструктивних граница, музичка компонента се додатно активира. Иако и као модел почетка има суседску релацију са *до* моделом, „неприкосновеним“ сигналом краја, за перцепцију су они битно раздвојени дужим инструменталним интерлудијумом, који следи након сваке строфе. Тек се у директном надовезивању *ре* и *до* модела уочава на прави начин њихова компатибилност: продужена трајања слогова с почетка *ре* модела постају антиципација за дефинитивно успоравање тока у *до* моделу, што прати и интонационо свођење због надформулног, посредног односа важних „висинских тачака“, па заједно образују (музичку) унутрашњу конструктивну границу „затварајуће“ функције, што је шематски (идеалтипски) представљено на слици 116.

... *ре*-модел ||: *ла*-модел :|| (*ре*-модел +) *до*-модел || дужи интерлудијум || *ре*-модел ...

Слика 116.

Песма *Мали Радојица* у Јаћимовићевом извођењу, као што је поменуто, има комплексан завршни блок, сачињен од посебне и опште формуле. Структура поетског текста маркирана је музиком: модел *ре* наглашава сваки „почетак“ – посебне формуле, клишеа *Помало је таквије’ јунака...* и опште завршне групе стихова, док је у музичком смислу завршно (моделом *до*) уобличен само последњи стих. Тако се дефинитиван крај сигнализира музичким средствима и управо у овој равни налазимо потврду тежње ка комплетности поруке, коју су у традиционалној пракси урамљивале уводне и завршне формуле, са улогама пребацивача. Иако се функционисање описаних мелодијских модела по „и–м–т“ принципу најјасније уочава на нивоу строфа, управо кроз бифункционално деловање *ре* модела, првенствено иницијално, али и кроз саучествовање у терминалном сегменту (у *ре* + *до* конструкцији), постаје јасно уочљива сродност музичких рамова. Нажалост, једини целовит пример ове врсте којим располажемо није довољан да би се извела закономерност у вези са корелацијом уводне и завршне формуле (макар у равни поменутог закључка о поетским формулама – да веза између уводне и завршне може, али и не мора постојати), или пак о релацијама са сличним поја-

⁹⁷⁶ Логичко-процесуалну формулу-тријаду – „i : m : t“ (импулс, кретање, завршетак) – Асафјев је сматрао универзалном, присутном на свим нивоима музичке целине, базичном за комплетну унутрашњу процесуалну динамичност; Б. В. Асафјев, *Музыкальная форма как процесс*, I, II, Ленинград 1963, 129.

вама у обредној музичкофолклорној пракси. Важну разлику представља ексклузивност поетских формула, какву пребацивач и подразумева у односу на репетитивност музичких оквира у свакој строфи. Хипотетички је могуће да се „и–м–т“ распоред модела односи(о) на песму у целини. Поента јесте у процени вероватноће да се у том случају у читавој песми не пређе ниво промена који разграничава варијабилност („монотематизам“) од комбиновања различитих материјала („битематизам“, „политематизам“), односно у критеријуму за процену различитости у контексту естетике сличности, у условима дефинисаним каноном да је медијум „глас који реферира на гусле свиране у једној позицији“, о чему је било говора у делу о музичкој компоненти епске песме.

Стил певања је неопходно сагледати и у светлости података о гуслару. Интересантно је да је Светислава Тису Јаћимовића током својих теренских истраживања (1931) слушао и М. Мурко.⁹⁷⁷ Према његовим педантним белешкама, Јаћимовић је рођен 1892. године, завршио је четири разреда основне и два разреда „продужне“ школе. Важан је податак да је певање учио од ујака и да пева „истом мелодијом, само има бољи глас“, на основу чега се може претпоставити да је и описани „старински“ обликотворни принцип преузео од ујака-учитеља. Значајне су, такође, напомене које се односе на Јаћимовићеву гусларску „каријеру“, пре свега оне да је учествовао на такмичењима, путовао и приређивао концерте по разним градовима, а своју „модерност“ потенцирао извођењима, па и стварањима песама о важним догађајима тога времена.⁹⁷⁸ Према активностима се да закључити да је Јаћимовић био упознат са актуелним струјама у гусларском свету, а вероватно је да је и сâм у некој мери подлегао тим утицајима. Познато је да су прва такмичења гуслара имала погубан утицај по „старински“ стил: према пропозицијама, нису биле допуштене управо његове карактеристичне особине, попут „гутања слогова“, „брзања“, па и „пресијецања и преношења последњег слога у следећи стих“.⁹⁷⁹ Претпоставка је да је Јаћимовић, популарности ради, усвојио и модеран начин певања,⁹⁸⁰ али се, наравно, добро сећао и „ста-

⁹⁷⁷ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 83. Још једном се потврђује драгоценост ове књиге, у којој је аутор, између осталог, у поглављу „Пјевачи“ (стр. 60–188) дао и биографије већине певача које је упознао.

⁹⁷⁸ Песме о борбама с Аустроугарском и о онима на Солунском фронту састављао је према подацима добијеним од учесника тих догађаја, војника и официра, а песма *Пробој Солунског фронта* је штампана у четири хиљаде примерака и достигла је велику популарност; исто.

⁹⁷⁹ Исто, 377.

⁹⁸⁰ Мурко је Јаћимовића, уз још неколицину гуслара, поменуо као „нови тип професионалаца“, који су критиковани управо зато што нису одговарали народним појмовима о певачима. Индикативно је да се на Јаћимовићево изјашњавање о свом занимању са „земљорадник“, присутни сеоски учитељ нашалио исправком „Земљонерадник!“, дакле, у годинама пуне

ринског“⁸⁰, који је слушао и практиковао у младости, те је био способан да га демонстрира и много година касније, за потребе етномузиколошког теренског истраживања, у нестандартној комуникационој ситуацији, усмереној научним потребама.

Специфичну илустрацију певања са цезуром пре последњег слога представља певање гуслара Драгослава Гола Мишића из Кукљина код Крушевца. Снимци су настали тако што је Драгослав певао, а на гуслама га је пратио његов син Жика,⁹⁸¹ те су вокална и инструментална деоница релативно неусаглашене, али је несумњиво да се ради о описаном морфолошком принципу. Кључно је да је Мишић на овај начин певао неколико песама, чак и оне са актуелном тематиком које је сâм састављао.⁹⁸² Снимке прате само основни подаци о извођачима: сазнајемо да је Драгослав рођен 1890. године и да је учио да пева код „старог гуслара из Страгара“. Поређењем биографских података уочава се да су Светислав Јаћимовић и Драгослав Мишић били генерацијски веома блиски, па се подударност карактеристичног поетско-музичког односа у њиховим индивидуалним стилевима може схватити као последица формирања у истој епохи. Посебну пажњу привлачи установљени виши степен сличности који је присутан на нивоу обликовања мелодије. Наиме, иако Мишић пева старачки, слабо артикулишући интонацију, а додатно му отежава инструментална линија коју његов син изводи више као специфичан фон него што је мелодијски конкретизује, при чему је све забележено на технички лошем снимку, несумњива је сличност између почетног мотива основног мелодијског „модела“ (условно говорећи о моделу, а због наведених околности) и *ла* модела код Јаћимовића, а наслућују се и Мишићеви покушаји да мелодијски „засводи“ одређена места, попут поступка који је јасно и доследно спроводио Јаћимовић. За тумачење ових елемената који указују на сродност музичког мишљења гуслара чини се важним помињање Страгара у њиховим биографијама. Ако је у питању само коинциденција да су обојица усвајала занат од истог узора-учитеља, то би значило да се у процесу усмене предаје преузимају сви значајни елементи музичког израза, од морфолошке структуре до мелодијских модела. У случају, пак, да су се угледали на различите гусларе из Страгара, ови би примери били индикација значајне дефинисаности

радне способности (са 39 година), он се више бавио гуслама него основним занимањем – земљорадњом; исто, 83, 379.

⁹⁸¹ Снимци су начињени 1968, када је Д. Мишић имао већ близу 80 година, па је претпоставка да због старости није био у стању да свира; уп. трака бр. 314 у фоно-архиву ФМУ.

⁹⁸² Видети нотни запис одломка једне од песама у римованом десетерцу, у: Д. О. Големовић, *Певање уз гусле*, 140.

регионалног стила, а свакако потврда тога да је тамошњи гусларски музички дијалекат у то време, почетком 20. века, још увек био препознатљив и компактан.

Сматра се да музика има изузетну моћ конзервације и да се у овој димензији чувају трагови култура и функција које су у другим облицима изгубљене или су претрпеле значајне измене.⁹⁸³ У складу са тим, реална је могућност да се до 20. века у прилично изолованој, усменој традицији очува форма за коју се претпоставља да је траг архаичне функције жанра. Важну карактеристику представља аутономност музике, њено равноправно саучествовање са поетским садржајем у остваривању базичне функције, а због нарушавања целовитости стихова паузом у музичком току може се чак рећи да она на специфичан начин и доминира. Овај се закључак намеће генерално и на основу садржаја: музичка мелодика, и интонација и ритам, функционише независно од говорне мелодике – читав текст се испевава само на неколико модела, а релативно независно и од семантике поетског текста, јер се на исти модел певају стихови различите садржине. Најјачи утицај поетске компоненте на музичку препознаје се у овом примеру у домену макроформе, односно – у формирању музичке строфе према вербалној синтакси, о чему сведочи увођење новог модела у функцији сигнализирања конструктивних граница, према вербално-синтаксичким критеријумима.

Са циљем да се преко еволуције форме, као најмаркантније структуре епских песама, сагледа мењање функције, тј. суштина жанра, у наредном сегменту рада биће разматране и друге морфолошке одлике које су у изворима декларисане као показатељи „старинског“ стила певања уз гусле.

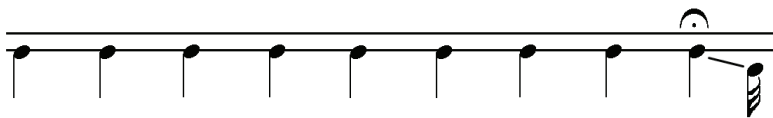
Неартикулисано певање последњег слога стиха

Поред певања са цезуром пре последњег слога стиха, најчешће помињана карактеристика извођења епских песама уз гусле у стилу који се почетком 20. века сматрао традиционалним јесте „гутање“ последњег слога. Запазио га је као манир још Лудвик Куба: „Задња се два слога издахну тешко, тако да се други од њих изговори шапатом, једва се чује“.⁹⁸⁴ Коментаришући ефекте „реформе“ која се приписује гуслару Перуновићу, Мурко пише да је његов „модернизам“ појачао

⁹⁸³ Више у: И. И. Земцовский, Жанр, функция, система, 26–29.

⁹⁸⁴ Љ. Kuba, Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Po stručnom svom putovanju iz g. 1890. i 1892. (Nastavak.), у: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, JAZU, Zagreb 1899, IV, I polovina, 21.

свеопшту тежњу за потпуно јасним изговором *чак и последњег слога у стиху* (истакла Д. Ј. М.).⁹⁸⁵ „Гутање“ последњег слога и њему сродно „понирање“ – певање завршног слога кратким дубоким тоном – помиње и Винш као одлике индивидуалних стилова гуслара које је сретао, а „понирање“ помиње и као регионалну стилску специфичност запажену у околини Вишеграда (слика 117).⁹⁸⁶



Слика 117.

Писани извори нису прецизни у погледу заступљености оваквог завршетка стиха. Из Виншове напомене да се типичне каденце смеђују са другим „једноставним“ облицима каденцирања⁹⁸⁷ може се закључити да није било системски примењених каденцијалних решења. Исти закључак сугеришу и доступни нам снимци из тог времена: у извођењу гуслара Миљка Попова Булајића, чију је интерпретацију одломка из песме *Женидба Милића барјактара* 1937. у Сарајеву снимила екипа на челу са Г. Геземаном,⁹⁸⁸ присутно је и „понирање“ као начин каденцирања, али само у појединим стиховима, и то у комбинацији са каденцирањем чији је ефекат управо супротан, с обзиром на то да обрнуто пунктираним ритмом потенцира последњи слог. Иако, дакле, нема индикација о доследној примени „гутања“ или „понирања“ последњег слога у стиху, на основу искуства са „пребацивањем“ слога, о коме Винш пише штуро и нејасно, а које је потврђено као структурна одлика, неопходно је задржати одређену резерву. Чак и ако су у то време оваква решења примењивана само парцијално, то не искључује могућност њихове структурне вредности у некадашњем извођењу епских песама.

С друге стране, судећи по сразмерно значајном присуству у пракси, према писаним изворима, мало је вероватно да се ради о последицама индивидуалних потешкоћа у извођењу, физичко-физиолошке или психолошке природе. Осим тога, ове појаве су констатоване и у дру-

⁹⁸⁵ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 148.

⁹⁸⁶ W. Wunsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, 43.

⁹⁸⁷ Исто, 51.

⁹⁸⁸ М. Попов Булајић (1889–1972) рођен је у Вилусима, завршио је богословску учитељску школу на Цетињу и запослио се као учитељ, прекинувши шест генерација дугу породичну традицију бављења свештеничким позивом (Попов). Између светских ратова, неко време је живео у Сарајеву, па се тако обрео на поменутом снимању; према снимку чија се копија налази у личној архиви ауторке.

гим жанровима српске музичке традиције, и то у различитим регионима.⁹⁸⁹ Међутим, у литератури која се односи на српску традицију нема детаљнијег разматрања функције овог извођачког манира. Пажње је вредно Јакобсоново тумачење, који појаву објашњава из лингвистичке перспективе, као последицу тенденције ка отвореним завршним слоговима: „У самом казивању, сугласници који у стиху следе за слоговном фонемом здружују се са следећим слогом. Неки гуслари уопштавају ово начело отворених слогова, па или гутају завршне сугласнике (понекад чак и читав завршни слог) или их преносе у следећи стих.“⁹⁹⁰ Ако се прихвати виђење да је „гутање“ читавог завршног слога драстичнија варијанта изостанка артикулисања завршног сугласника, отварају се два истраживачка правца – лингвистички и (етно)музиколошки, у смислу третмана овог морфолошког елемента као продукта садејства вербалног и музичког израза.

„Гутање“ и „понирање“ последњег слога у стиху односе се на обликотворни принцип који је од онога који се остварује „пребацавањем“ значајно различит по томе што се поетска и музичка конструктивна граница подударају. Таква форма, стиховна целина и њој припадајућа мелодија, коју певач презентује на једном даху, у руској етномузиколошкој литератури назива се *колоном*.⁹⁹¹ Грица истиче да је особеност *колоне* специфична доминација речи над музиком, објашњавајући да због релативно кратког трајања, условљеног величином стиха, у *колону* не постоји могућност за појаву контрастног музичког материјала, већ се један мотив понавља (обично варирано) стварајући монотон утисак, док се у поетској димензији излаже синтаксичка целина. Низање *колоне* сматра се типичним начином обликовања словенске певане епике, али се среће и у обредним песмама. Некадашња обредна дејства формула установљених виšekратним понављањем временом су изгубила доминантну функцију, али се формулаичност, као принцип, сачувала. Изостанак јасно артикулисаног последњег слога у *колону* има ефекат „замагљивања“, „умекшавања“ (унутрашње) конструктивне границе, што се, како је поменуто, повезује са магијском функцијом. Иако је – у

⁹⁸⁹ Међу првима је у југословенској етномузикологији о томе писао Винко Жганец, именујући овакве стихове каталектичким, иако се практично ради о апокопи; V. Žganec, *Kako da leksikografiramo narodne popijevke?*, *Muzičke novine*, Zagreb 1948, III, 5–6, 1–2.

⁹⁹⁰ R. Jakobson, *Slovenski epski stih*, 322.

⁹⁹¹ С. Грица, нав. дело, 123. Термин је преузет из терминологије науке о књижевности, где колон (гр. *κόλον* – уд, чланак) означава групу од неколико стопа, с ограниченим бројем мора, која не чини самосталан, потпун стих (у античкој метрици), односно – део реторичког периода који је омеђен метричким клаузулама (у античкој реторици), или ритмичко-интонацијску целину, говорне тактове омеђене паузама, а обједињене логичким акцентом (у савременом значењу); Z. Dukat, „Kolon“, *Rečnik književnih termina*, 379.

односу на „пребацивање“ – последица по јасност стиха мања, и „гу-тање“ и „понирање“ утичу на преобликовање хипотезе о наравији као онтолошкој идеји епике.

Специфичан пример комбинације „пребацивања“ и муклог извођења последњег слога стиха налазимо у помињаном извођењу Лордовог певача Антонија Тетковића: већ након два стиха, изведена са цезуром после 9. слога и јасно отпеваним 10. слогом, устаљује се неартикулисано, само назначено озвучавање завршног слога стиха.⁹⁹² Тешко је утврдити да ли се ради само о елементу индивидуалног стила, регионалној карактеристици или, можда, о структурном решењу карактеристичном за одређену фазу еволуције епике. Ипак, одређене индикације иду у прилог претпоставци да је у питању појава ширег профила. Наиме, поредећи певање Срба и Албанаца, Јован Ердџановић је, као један од три типична начина, описао силабични стил, дакле, певање током кога се слогови изговарају кратко, без отезања, при чему се пред последњим направи прекид и после кратког одмора се тихим, готово нечујним гласом, изговара последњи слог.⁹⁹³ О овом маниру је Мурко забележио да се последњи „прогутани“ слог често дели од претпоследњег малом паузом, употребивши израз „пјевач прекида / пресијеца / присика“.⁹⁹⁴ Јасно је да се не може радити о (потпуно) „прогутаном“ слогу уколико се региструје пауза између оног претходног и таквог последњег – вероватније је да је у питању неартикулисано, „мукло“ извођење. Намеће се закључак да форма са цезуром после 9. слога и она са неартикулисаним последњим слогом (без цезуре пре њега) имају сличну семантику: могуће је да је у еволуционом следу након етапе неподударности унутрашњих конструктивних граница поетске и музичке компоненте, односно – доминације музике, уследило „време поетског садржаја“, обележено формом *колоне*, али је траг магијског дејства музичке експресивности још увек био уочљив кроз замагљивање граница неартикулисаним певањем краја стиха.

⁹⁹² A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Song 24.

⁹⁹³ Као преостала два начина, Ердџановић је издвојио „једноставно, припросто певање“, „као кад људи отегнутим гласом приповиједају“, и певање у коме се последња два-три слога „врло отегну“, а певачи уједно „знатно спусте глас“; према: М. Мурко, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 383.

⁹⁹⁴ Исто, 387.

Однос ритма казиваног и певаног стиха

Једна од „постојаних величина које конституишу форму“, како је говорио Проп,⁹⁹⁵ односно – једна од „морфолошких доминанти“ музичко-фолклорних творевина, према Маџијевском, јесте ритам.⁹⁹⁶ Проучавајући однос поезије и музике, Алексејев је за сваки од ових комуникационих система издвојио три структурална нивоа – семантички, временски и ниво „додатне изражајности“.⁹⁹⁷ Основна разлика је у хијерархији: за поетски говор редослед чине значење речи, ритам, интонација, а за вокалну мелодику – музичка интонација, ритам, значење речи. Тако се уочава да је временски ниво, тј. ритмичка конструкција, осовина њиховог односа.

Многи истраживачи на пољу епике указивали су на овај елемент као кључни за сагледавање структурног односа поезије и музике. Геземан је, издвајајући као најважније елементе облика епске песме – текст („са свим што он обухвата“, „декламаторско певање речитативом у музичком смислу“), и инструменталну пратњу, истакао да они чине психолошко, доживљајно и стваралачко јединство и да се међусобно условљавају. На ово, према његовом мишљењу, најјасније указује метрика: десетерац изгледа једноставан када се истргне из његове спреге са певањем и инструментом, али се показује као веома комплексан када желимо да га разумемо у спрези са музичком ритмиком епске песме, што без обзира на тежину задатка мора бити крајњи циљ.⁹⁹⁸ Описујући начин овладавања гусларским умећем, Меденица наводи да се од најраније младости упија ритмика епа, јединство музике и метра, а онда се практично читавог живота емпиријски учи изградња реченица, ритма, пауза, добија се осећање за гусларски десетерац, за наглашене и ненаглашене слоге са њиховим нијансирањем, за „музикални“ акценат, дужине вокала, интонације итд.⁹⁹⁹ Светозар Петровић је заступао мишљење да објашњење неких битних особина епског стиха треба тражити управо кроз проучавање мелодије и међуодноса музичког и језичког ритма.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁵ Према: И. В. Маџиевский, О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке, у: Н. Ю. Альмеева (ур.), *Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского*, Санкт-Петербург 2002, 13.

⁹⁹⁶ Исто.

⁹⁹⁷ Э. Е. Алексеев, *Проблемы формирования лада*, Москва 1976, 23–24.

⁹⁹⁸ Г. Геземан, „Композициона схема и херојско-епска стилизација“, 125.

⁹⁹⁹ Р. Меденица, „Фонографско снимање наших народних песама“, 108.

¹⁰⁰⁰ С. Петровић, Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, 179–180.

Прва конкретнија запажања о односу метрике и ритма поетске и музичке компоненте у епским песмама потичу још од Вука Караџића. Општепозната је његова констатација да је редослед дугих и кратких слогова у стиху јуначких песама различит у говору (читању и казивању), али да су у певању све трохеји,¹⁰⁰¹ што је био основ за утемељење теорије стопног устројства овог стиха. Убрзо је ова теорија добила антитезу у радовима Павла Берића, који је заступао силабичку теорију.¹⁰⁰² Током два века расправљања о систему српске, тј. српскохрватске версификације, ове су поставке (силабичко-тонска и силабичка теорија) добијале нове заговорнице, који су износили нове аргументе.¹⁰⁰³ Из етномузиколошке перспективе, од посебног су значаја радови у којима је метрика стиха довођена у везу са његовом музичком презентацијом, па је потребно макар укратко се осврнути на поставке изложене у неким старијим и мање познатим радовима.

Веома је интересантно и сасвим конкретно запажање Јоксима Новића Оточанина у вези са тим да присуство гусала као пратећег инструмента условљава редослед речи у стиху, односно – његову ритмичку организацију.¹⁰⁰⁴ Илустративна је прича о гуслару Јовану, ковачу из Гацка, који је Новићу скренуо пажњу на грешку речима: „Видиш да ти друкчије гусле кажу, но ти што пиеваш, по гуслама ти ваљаде пиевати.“¹⁰⁰⁵ Несумњиво је да певачи осећају закономерности свог стваралаштва, али често не умеју јасно да их вербализују. У овом случају се чини да се у гусларевој реакцији крије кључ објашњења многих тајни метрике десетерца. Даља истраживања ипак нису ишла најдиректније тим трагом, ослањала су се на музику начелно, више на певање него на улогу инструмента.

Лука Зима је сматрао да је мелодија фактор који одређује ритам, при чему „словка (слог, нап. Д. Л. М.) одговара ноти, двије словке чине стопу“, а свака стопа мора имати иктус на истом месту, већином на првом слогу метра, при чему се „не пази на природни квантитет појединих словака у метру“.¹⁰⁰⁶ Изводећи све стихове из шеснаестерца, који сматра најстаријим стихом, он је дао десет ритмичких образаца карактеристичних за десетерац (в. слику 118).¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰¹ В. С. Караџић, „Предговор“, 548.

¹⁰⁰² П. [Берић], Неколико речи о вњешњем кроју народни србски песама, *Сербске летописи*, Будим 1829, 17, 98–102.

¹⁰⁰³ Трећи, квантитативни систем версификације није добио озбиљније место у расправама о метричко-ритмичкој структури српског народног епског десетерца.

¹⁰⁰⁴ Ј. Новић Оточанин, О нашим pjesmama, *Ogledalo srbsko za jezik, povestnicu i smesu književnu*, Novi Sad 1864, 4, I, 97–101, 143–147.

¹⁰⁰⁵ Исто.

¹⁰⁰⁶ L. Zima, Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slovena, *Rad JAZU*, Zagreb 1879, XLVIII, XLIX, 170–221, 1–64.

¹⁰⁰⁷ Обрасци су пренети у електронски формат, али је задржана оригинална ортографија.

1. ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ |
2. ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ (ili ǃ ǃ) |
3. ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ |
4. ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ |
5. ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ |
6. ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ (ili ǃ ǃ) |
7. ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ |
8. ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ |

Слика 118.

Зима је од силабичког становишта временом доспео до закључка да акценат ипак учествује у организовању ритма, чиме је ударио темељ савременој силабичко-тонској версификацији.

И Фердо Милер је у оквиру свог приступа проучавању метрике¹⁰⁰⁸ поставио шеснаестерац као исходни стих, а десетерац је описао преко два типична обрасца (слика 119), реферирајући на Кухачеве записе.

- ǃ ǃ | ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ |
- ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ ǃ ǃ | ǃ ǃ |

Слика 119.

Као и Зима, Петар Будмани је метрику изводио из музике, тврдећи да „човјек никада не би измислио стих да га није хтио пјевати“.¹⁰⁰⁹ У вези са ритмом скренуо је пажњу на „једнако трајање чести из којих се састоји поетична (или музикална) цјелина“ и на акцентовање стопе на првом слогу. Десетерац се, по њему, састоји од два ритмичка ретка – први од две

¹⁰⁰⁸ F. Ž. Miler, према: M. Franičević, O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća), *Rad JAZU*, Zagreb 1957, CCCXIII, 4, 12–14.

¹⁰⁰⁹ P. Budmani, Još jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici, према: M. Franičević, O nekim problemima našega ritma, 13.

стопе, а други од четири, што је Франичевић, интерпретирајући нотним записом Будманијево мишљење, приказао као на сликама 120. и 121.¹⁰¹⁰



Слика 120.



Слика 121.

Потребу проучавања „функционалне“ форме, која у пуном напону врши своју епску функцију у епском миљеу, и, сходно томе, проучавања утицаја музичке мелодије на народну метрику, посебно је потенцирао Вилхелм Волнер.¹⁰¹¹ Он је за основу узео „ритмичке редове“, а ослањајући се, попут Милера, на Кухачеве записе, дошао је до закључка да десетерац представља троделну ритмичку целину: први део је од четири слога, као што су истицали и ранији метричари, а други, онај од шест слогова, може се по његовом мишљењу још делити, па се образују следеће комбинације: 4 + 4 + 2, као форма коју артикулише мелодија, затим 4 + 2 + 4, што се изузетно среће у певаној реализацији, али често у самим текстовима, и, коначно, 4 + 3 + 3, при чему се – „по народном схватању“ – тросложна група не састоји од три иста трајања, већ се она ритмизују у односу 1 : 2 (дакле, супротно од Будманијеве интерпретације). Иако су Волнерови закључци у погледу квантитативних одредница релативизовани нивоом поузданости Кухачевих нотних записа епског певања, издвајање груписања слогова 4 + 4 + 2 као доминантног, односно – ритмичког модела приказаног на слици 122. као основног, посебно са знацима о могућностима њихових варирања у пракси, али и о изузетцима, чини се реалним, тим пре што се подудара и са најзаступљенијим обрасцем по Зимином истраживању.



Слика 122.

Истичући деликатност процене старости ритмичких система, Волнер се приклања мишљењу Рудолфа Вестфала да оригиналнији ритам показује једноставније односе, па сматра да је слободан, „рецитативни карактер“ продукт новијег доба у развоју епике (које он сматра временом пропадања због пораста неспособности да се песме певају и прате на инструменту).

¹⁰¹⁰ Исто.

¹⁰¹¹ W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau südslavischen Volksliedes, *Archiv für slavische Philologie*, IX, 177–281.

Међу метричаре 19. века који су апострофирали утицај музике на метрику народног десетерца спадају и Ђорђе Малетић и Адолфо Вебер Ткалчевић. Малетић је писао о присуству стопе („коленца“), повезане са тактом у музици,¹⁰¹² док је Вебер Ткалчевић сматрао да је народни песник полазио од музичког ритма и у почетку пазио само на одмор и број слогова, а касније и на слагање акцентованог слога са музичким иктусом.¹⁰¹³

Дуализам ставова у вези са приступом проучавању метрике десетерца обележио је у значајној мери и рад метричара 20. века. Идеју о потреби проучавања певаног облика десетерца почетком века заговарао је Милан Ђурчин, истичући да је само такав приступ правилан, с обзиром на то да „у српском десетерцу (дакле) игра мелодија главну улогу“.¹⁰¹⁴ Ритам таквог, певаног стиха описао је као „доста примитиван“ и представио га тротактном фразом, приказаном на слици 123.¹⁰¹⁵ На овај начин Ђурчин потврђује опстајање, континуитет најчешће навођеног ритмичког модела у 19. веку, мада није наведено на основу чега је он изведен.



Слика 123.

Иако је био представник супротне струје – сматрао да свакако није неопходно проучавати метрику из перспективе певаног стиха, Томислав Маретић је, образлажући овакав свој став, дао важну потврду да се десетерац у јуначким народним песмама певао тако да „мелодички (ритмички) акценат (*ictus*) пада на непарне слокове“ (што се не подударара са распоредом говорних акцената у довољном проценту стихова да би се могло говорити о њиховој усклађености, односно – потреби њиховог паралелног проучавања, по његовом мишљењу).¹⁰¹⁶ Такав распоред значи да су стихови у певању у елементарном виду ритмизовани према моделу датом на слици 124, мада акценат пада на непарне слокове и у другим моделима парног метра, као што је, на пример, онај на слици 125.

¹⁰¹² Према: Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, 30.

¹⁰¹³ Исто, 30–33.

¹⁰¹⁴ М. Ђурчин, Петостопни (српски) трохеј, *Српски књижевни гласник*, Београд 1905, XV, 7, 528.

¹⁰¹⁵ Исто, 529.

¹⁰¹⁶ Маретић је изнео тезу да до подударарања говорног и музичког акцента долази само на основу „трохејске“ природе језика и скренуо пажњу на (по њему) значајан проценат стихова у којима се ови акценти разилазе; Т. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, 3–4.



Слика 124.



Слика 125.

Иако је тврдио да „метрика наших народних (епских) пјесама није основана на говорном или на граматичком акценту“, Маретић је велику пажњу посветио спознаји закономерности у вези са једносложницама и квантитативном клаузулом.

Француски слависта Андре Вајан је сматрао да се певачу епских песама при декламовању намеће трохејски ритам као природни ритам језика, а да при певању он истиче јака места према музичким принципима, што не мора да се подудари са говорним наглашавањем. Једино правило коме певач, по Вајану, мора да се покорава јесте да не ставља на крај полустиха акцентовану једносложницу, па се његово тумачење битно разликује од Маретићевог.

Контакти филолога са „живом“ гусларском праксом појачали су увереност да је метричко-ритмичке одлике неопходно изводити на основу певане верзије. Дијалектика ритмичке и семантичке стране стиха, о којој је писао Осип Брик,¹⁰¹⁷ на пољу проучавања епике одражава се преко односа певаног и говорног ритма стиха, пажња се усмерава ка комплексном доживљају, ка ритму омузикаљеног поетског садржаја. Мурка су теренска искуства уверила да „на стих и ритмику дјелује и мелодија“.¹⁰¹⁸ Слушајући гусларе, осим поменутих карактеристичних начина обликовања завршног дела стиха и повремених одступања стихова од десетосложне мере, запазио је да се цезура стиха после четвртог слога не осећа при певању, а оставио је и напомене о мноштву појединости важних у том смислу. Поводом ритма, констатовао је да се разликује по регионима: многи Црногорци су „одскандирали“ готово тачно пет трохеја, са спецификом да су последњу стопу „пренели“ у следећи стих (према претходним описима закључује се да је стопа слог), док су у другим крајевима „певали без ритма“.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁷ О. М. Брик, „Ритмическая семантика“, *Ритм и синтаксис*, www.ruthenia.ru/sovlit/j/3232.html; приступљено 19. 05. 2014.

¹⁰¹⁸ М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, 385.

¹⁰¹⁹ Исто, 399–400.

Аудио-снимци извођења епских песама уз гусле и њихови нотни записи омогућили су минуциозније анализе из фонолошке перспективе. Снимци певања гуслара Вућића били су, као ексклузивни у то време, основни материјал већини европских филолога и музиколога који су се бавили јужнословенском епиком. Јакобсон је, осим тога, био у прилици да Вућића слуша и уживо. Он је истакао да овај гуслар слободно комбинује три врсте „казивања“ у свом певању: 1) прозни начин, који поштује језичке акценте, 2) скандирање, које прати ритмички импулс обрасца стиха, и 3) емфатичке варијације, које не узимају у обзир ни први ни други чинилац.¹⁰²⁰ На основу укупног утиска о епској пракси, Јакобсон је извео закључак да „план стиха“, као оквирна схема десетерца, „лебди народном певачу пред очима“, али се сасвим ретко у потпуности остварује, а независно од тога егзистира специфична „рецитаторска реализација“.¹⁰²¹ Мада проблематици приступа првенствено као лингвиста, кроз анализу једне руске епске песме (*старина*)¹⁰²² дао је важан методолошки путоказ. Ради се о песми забележеној почетком 20. века „према казивању прослављене приповедачице Марје Кривополенове, сељанке из области Пињеге“, како стоји у преводу Јакобсоновог рада на српски језик. Да се ипак не ради о казивању, односно приповедању, јасно је из пренетог утиска Олге Озаровске, која је забележила песму, да се „у мелодији ове *скоморошине*¹⁰²³ *гудок*¹⁰²⁴ (се) јасно чује“ (истакла Д. Ј. М.).¹⁰²⁵ Јакобсон анализом долази до закључка да скоро 80% стихова ове песме чине правилни трохејски десетерци, при чему су акценти на непарним слоговима распоређени на следећи начин:

1.	3.	5.	7.	9.
39%	100%	83%	21%	100%

¹⁰²⁰ R. Jakobson, Slovenski epski stih, 320.

¹⁰²¹ Исти, „О структури стиха српскохрватских народних епова“, *Lingvistika i poetika*, 153–154; исти, „Lingvistikа i poetika“, *Lingvistika i poetika*, 305.

¹⁰²² Назив *старини* је у народном говору вековима коришћен за руске епске песме, али је у стручним и књижевним текстовима потиснут термином *былины*, који је почетком 20. века исковао аматерски проучаваалац фолклора И. Сахаров. Као паралелу овоме, Јакобсон наводи да је Вук Караџић промовисао „узвишенију и привлачнију означницу *пјесме јуначке*“ на уштрб народске *пјесме старинске*; R. Jakobson, Slovenski epski stih, 342.

¹⁰²³ *Скомраси* (рус. *скоморохи*) су у Русији били путујући певачи-забављачи, па су њихове песме називане *скомрашине* (*скоморошине*) – *скомрашке* песме.

¹⁰²⁴ *Гудок* (рус. *гудок*) је троструни гудачки инструмент источнословенских народа. У прошлости је био омиљен у народној и *скомрашкој* музичкој пракси, али је током 19. века изашао из употребе; К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, *Атлас музыкальных инструментов народов СССР-а*, 40.

¹⁰²⁵ С обзиром на то да немамо на располагању оригинални текст, није јасно да ли се ради о терминолошком пропусту самог аутора или пак преводиоца; уп. R. Jakobson, Slovenski epski stih, 334.

Веома важна информација је да се нижи интензитет „слабијег јаког времена“¹⁰²⁶ надокнађује његовим „повишавањем“ (вишим интонирањем) у односу на „снажније јако време“ истог *колоне*. Дакле, Јакобсон релацију говорног и музичког примарно сагледава преко места акцента, али сâм музички акценат узима у обзир не само кроз интензитет него и кроз интонациону компоненту мелодије. На овај начин, он је индиректно скренуо пажњу на сложеност појма „акценат“ у музици, што је неопходно имати у виду када се разматра однос акцената у казиваном и певаном поетском тексту.

Општа дефиниција акцента у музици јесте да се ради о истицању једног или више тонова перцептибилном променом (обично повећањем, мада то није правило) јачине (динамички акценат), трајања (ритмички акценат), потом кратком претходном паузом у артикулацији (агогички акценат), додавањем орнаменталности или променом висине (интонациони акценат), или пак комбинацијом неких од ових начина.¹⁰²⁷ У најширем смислу, „субјективни“ или „перцептибилни“ акценат може се остварити било којим квалитетом на основу кога се тонови издвајају, разликују од својих „претходника“ и „следбеника“, тако да се, осим о јаком и слабом акценту, говори и о метричком, мотивском, хармонском, мелодијском и ритмичком акценту.¹⁰²⁸ Такође је важно да је у музичком исказу акценат слободан – практично се може наћи на сваком месту у његовом току. Када се музика нађе у синкретичком јединству са поетским текстом, сучељавају се три основна акценатска елемента (интензитет, квантитет и интонација), па и позиционирање акцената, с обзиром на то да у српском језику постоји ограничење слободе акцента – нема га на последњем слогу вишесложних речи.

У том смислу, значајно унапређење у проучавању ове проблематике остварено је могућношћу да се за потребе анализе оперише снимцима гуслара, а елементи „опструкције“ истраживања били су предрасуда о онтолошкој суштини жанра, према којој му је својствена доминација говорних акцената, као и недовољно познавање српског језика од стране (немачких) музиколога који су се овим бавили.¹⁰²⁹ Како су неки од

¹⁰²⁶ Према ритмичком импулсу епског десетерца, сваки непарни слог функционише као јако време, а сваки парни – као слабо време. Надаље се квалификују према процентуалној заступљености наглашености; уп. исто, 322, 330.

¹⁰²⁷ M. Thiemel, „Accent”, *Grove Music Online*, www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.00098; приступљено 15. 11. 2005.

¹⁰²⁸ Исто.

¹⁰²⁹ Тако се дешавало да Винш објашњава уметање самогласника (прекобројни слог) логиком „језичких“ (говорних) нагласака, а да превиђа изостанак исте логике већ у наставку стиха; В. Винш, *Музички и језички облик гусларске епске речитације*, 101.

результата Бекинговог и Виншовог проучавања Вућићевог певања већ помињани, у овом делу биће изложени само они који најдиректније користе сагледавању односа ритма певане и казиване варијанте поетске компоненте.

Просуђујући на основу Вућићевог певања, Бекинг је извео закључак да је за „традиционални“ стил певања уз гусле карактеристичан однос слог : тон и скандирана декламација трохејског десетерца.¹⁰³⁰ Овакав ток динамизира се скраћивањем или продужавањем трајања појединих слогова, или померањем динамичких акцената – формирањем трочланих група према говорним акцентима, па се у оквиру певаног стиха на различите начине комбинују и сучељавају дводелни и троделни метар.¹⁰³¹ „Развојне групе“, тј. динамички таласи, образују се у вези са формом и смислом поетског садржаја, али се надаље као модел примењују аутономно, што често доводи до њиховог асинхроног појављивања у односу на динамику поетског садржаја, тј. до неке врсте „противречности“ динамизације поезије и музике.

Важна напомена у вези са Виншовим закључцима јесте то да је он имао веома богато искуство са живом гусларском традицијом на терену. Један од његових најзначајнијих закључака је да се „епска техника“ базира на садејству инструменталне пратње и епске рецитације, па је ово чак издвојио као специфику црногорско-динарског епског певања у односу на епику осталих народа на Балкану.¹⁰³² Важно је подсетити на то да се овај закључак базирао на пракси гуслара од којих су већина били и поетски и музички ствараоци, а функцију те праксе Винш је дефинисао наглашавањем да сама садржина епа стоји изнад свих фактора за уобличавање.¹⁰³³ Однос музичког и поетског за њега је био велика интригација, те је предузео и специјална компаративна проучавања. Одабрао је шест певаних стихова у Вућићевом извођењу и казивану верзију тих стихова.¹⁰³⁴ Мелодију казивања је најпре путем осцилографског апарата регистровао као кривуљу (1. ред на слици 126), коју је „превео“ у нотни систем (слика 126, 2. ред), како би била директно упоредива са транскрипцијом гусларевог извођења. „Епску рецитацију“, како он назива певање уз гусле, записује најпре према Бекинговом систему – како показује 3. ред, а затим је даје и у стандардној нотацији, као што стоји у 4. реду слике 126. Као

¹⁰³⁰ G. Becking, нав. дело, 147–148.

¹⁰³¹ Исто, 148.

¹⁰³² В. Винш, Музички и језички облик гусларске епске рецитације, 97.

¹⁰³³ Исто, 98.

¹⁰³⁴ W. Wünsch, Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, 186–190.

што је могуће видети, испоставило се да између певања и казивања постоје значајне разлике, и у ритму – трајању слогова, и у интонацији. Иако се ради о веома малом узорку, овај експеримент је изузетно интересантан у методолошком смислу и индикативан по закључку до кога је довео, па ће у том смислу бити предмет посебне пажње у даљем току рада.

МЕРЕЊЕ ДЕСЕТЕРЦА

Први стих плоче L. A. 1005
„да пјевамо да се веселимо”.

1.) **A. Говорени стих:**

Herz
Ton
Höhe

da pje - va - mo da se - ve - se - li - mo

2.)

da pje - va - mo da se .ve - se - li - mo

Б. Стих епски рецитован:

3.)

da pje - va - mo da se ve - se - li - mo

4.)

da pje - va - mo da se ve - se - li - mo

Слика 126.

На основу искуства стеченог транскрибовањем целовитог снимка *Женидбе Бановић Мијајла*, Винш је у погледу односа поетске и музичке компоненте нарочито истицао изузетну важност прецизног записивања ритма, како би се могло уочити да је у овом певању *chronos protos* – слог и да низање слогова једнаког трајања у певању чини основу „старинске метрике“, а да се одступањем од овог односа остварује на-

петост. Винш је објашњавао да Вућић ретко дословно користи „прото-тип“, „нормалан стих“, али да одступања назначена дијакритичким знацима и мелизматична украшавања не нарушавају систем, не угрожавају суштински темељни однос слог – *chronos protos*.¹⁰³⁵ То је, вероватно, разлог што су, упркос истицању важности констатовања прецизних трајања, продужења, нарочито она у пограничним зонама, назначавана коронама (◌̄) и цртицама изнад нота (тенуто-ознакама), па и акцентима, који у том смислу нису само ознаке за артикулацију, већ утичу на апсолутно време које припада слогу (видети запис бр. 3).¹⁰³⁶ Констатовано је да се у каденцијалном делу, на основу трајањем потенцираног завршног слога, препознаје активност музичких обликотворних принципа, којима се евентуално могу објаснити и продужени оба последња слога. Разлози већег присуства дужих завршних слогова у првом делу песме могу се, осим у (бољем) физичком стању гуслара, тражити и у односу са садржајем – лагани, фрагментирани ток, који се добија као пропратни ефекат јасног артикулисања краја певаног стиха, прихватљив је у уводном делу песме, али заплет узрочно-последично подразумева згушњавање тока: потребно је дочарати га, подићи тензију (аудиторијуму) динамизирањем музичког тока, а – са друге стране – и сам гуслар улази у посебно афективно стање, у коме нема даха за испевавања дугих тонова. Каденцирање са продуженим претпоследњим слогом најдиректније у музичку раван преноси квантитативну клаузулу стиха, указује на утицај говорног ритма, као показатељ парландо стила¹⁰³⁷ (пример 3, стих 4). Истовремено деловање музичке и говорне логике препознаје се још очигледније у стиховима код којих је, због акцентовања завршне тросложне речи на првом слогу дужином, наглашен 8. слог, а због ритмичког лука у музичкој равни продужен је последњи слог (стих 8). У односу на нови, четвороакцентатски систем, квантитативна клаузула је метричка особеност епског десетерца која поставља ограничења говорном ритму – кратки слогови квалификују се као непожељни на овом месту. Међу осталим објашњењима настанка овакве метричке структуре стиха помињан је и утицај гусларског начина певања, коме се продужавање деветог слога приписује као стандардна одлика („било да се он ’отеже’ са посебно карактеристичном узлазном интонацијом, било да се глас ’пресеца’^{’cc}“),¹⁰³⁸ или, другим речима, утицај музичког ритма као „калупа“

¹⁰³⁵ W. Wunsch, *Der Brautzug des Banović Michael*, 38–40.

¹⁰³⁶ Подразумевају се објективна ограничења услед техничких могућности онога времена, а у вези са тим и могућности перцепције прецизних трајања у условима честих и несистематичних, али укупно значајних промена темпа, о којима је било речи у вези са Вућићевим извођењем.

¹⁰³⁷ D. Fallows, „Parlando”, *Grove Music Online Article*, www.grovemusic.com/data/articles/music/2/230/20927.xml?section=music.20927; приступљено 15. 11. 2005.

¹⁰³⁸ J. Вуковић, Ка даљем проучавању версификације у нашем народном десетерцу, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд (јануар) 1962, 1, 10.

по коме се формирала метричка структура стиха.¹⁰³⁹ Тако се, практично, истраживање генезе ове појаве враћа у музичку раван. Начини каденцирања су из (етно)музиколошке перспективе досад само констатовани, али се није залазило у узроке настанка одређених типизираних форми. У претходним деловима овог рада неке од типичних каденци већ су разматране подробније. Како су квантитативна клаузула у поетској равни и њена музичка паралела, каденца са продужетком предфиналног тона, део неразјашњених односа поетске и музичке компоненте, прилика је и потреба да се пажња задржи на хипотези о музичкој основи те аналогije. Основни задатак у оквиру провере вредности такве хипотезе јесте објашњење функције истицања предфиналног тона према музичкој логици.

Издвајањем из окружења краћих трајања, већа ритмичка вредност претпоследњег, 9. слога добија посебну семантику према позицији у фрази – семантику краја. Ипак, следи још један тон који као завршетак целине артикулише вокално-инструментални сегмент и чини границу ка акустички различитом инструменталном делу. Тако се добија утисак да у музичкој димензији постоји нека врста амбивалентности, условљене супротстављањем ритмичких и фактурних одлика: према првима, крај је на претпоследњој, дистинктивној вредности, док завршетак на последњој, поред фактуре, подржава и поетска структура – форма *колона* (слика 127).

Уобличавање фраза према:

(музичком) ритму: 

(музичкој) фактури: 

стиху:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
---	----	-----	----	---	----	-----	------	----	---

Слика 127.

¹⁰³⁹ Н. Петковић је подсетио да је на везу дужине 9. слога и музичке компоненте указивао још Маретић (*Naša narodna epika*, 69), али је ипак закључио, позивајући се на мишљења (неименованих) музиколога, да музичка мелодија не зна за квантитативну меру сегментовања након тачно одређеног броја вербалних слогова, да је стиху као засебној јединици потребан сигнал о завршетку, те да музичка мелодија овде служи за каденцирање; Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 142, 199.

Музичкоритмички сигнал асоцира на описани начин обликовања са „замагљивањем“ границе неартикулисаним извођењем последњег слога, а на траг форме са неподударањем завршетака музичке и поетске целине указује додељивање семантике краја 9. слогу продужавањем трајања. Квантитативна клаузула би, у том случају, била показатељ музичко-поетске форме десетерца, у којој је музичка компонента још увек чувала траг времена у коме је она активно саучествовала у обезбеђивању архаичне, магијске функције жанра. Целовитост стиха сугерише пораст важности нумеричке информативности поетског садржаја, односно – превагу наративне функције.

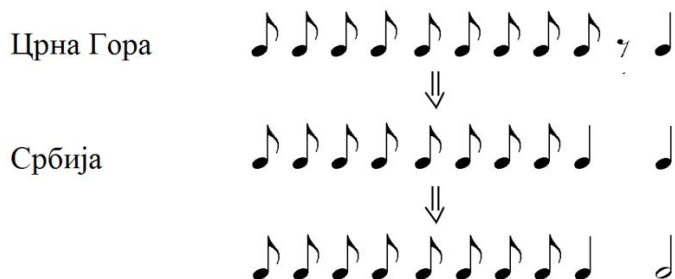
Паралелно са променама функције и форме епских песама одвијале су се промене у језичком систему, па је вероватно да су и оне имале утицаја на еволуцију ритмичке слике епике, али је то задатак који свакако припада метричарима и акцентолозима. Подстицај за (етно)музиколошко промишљање ове проблематике дају регионални типови каденцирања, које је регистровао Винш. Ако се ови типови сагледавају из перспективе еволуције језика, може се запазити да је „старија“ варијанта, са паузом у певању после 9. слога, карактеристична за Црну Гору, где се дуже задржао стари акценатски систем, да је у Херцеговини у то време било актуелно продужено певање претпоследњег слога (у складу са квантитативном клаузулом), а да је у Србији, ван „матичног епског подручја“ („реактивирањем“ музичке компоненте, сада као аутономног уметничког израза) дошло до уједначавања трајања последња два слога, што се шематски може приказати као на слици 128.



Слика 128.

До каденцијалног типа карактеристичног за Србију води и могућа еволутивна „пречица“: исти ефекат се постиже и ако се 9. слог испевава нескраћено, тј. „преведе се“ преко паузе између 9. и 10. слога, а инстру-

ментални интерлудијум се „измести“ на крај стиха (видети слику 129). Сасвим је могуће да је процес промена и текао различитим путевима, с обзиром на различите културне историје ових подручја, па и на различит темпо еволуције функције епике.



Слика 129.

Поменута, не сасвим прецизно дефинисана трајања у Виншовој транскрипцији разлог су због којег се принципи саодношења ритма поетске и музичке компоненте свакако поузданије могу извести из примера записаних модерном ортографијом и већ анализираних са тог аспекта (*Дијоба Јакшића* у извођењу Лутовца и Вујачића, нотни примери 1 и 2 у Прилозима), а исти поетски предложак представља, као и у делу рада о музичкој компоненти, предуслов за објективно поређење.

Однос трајања стихова у примерима 1 и 2 упућује на закључак да је темпорална структура епске песме кључно одређена музичком димензијом: сви стихови су десетерци, али у првом случају њихово певање (устаљено) траје 4–5 секунди, док у другом поједини стихови трају и 16 секунди. Дакле, у Лутовчевом певању, стихови једнаки по броју слогова имају и у певању приближно једнако трајање; изохронија је присутна као семантичка информација на нивоу макроформе.

Према позицији у музичком тексту, интерлудијуми одговарају интерпункцијским знацима, али се по уједначеним трајањима ових сегмената, па и типизираним метричком и ритмичком устројству, закључује да у Лутовчевом певању временска димензија функционише независно од интерпункцијских знакова у поетском тексту. Њихово сигнализирање диференцира се на основу интонационе компоненте, што ће бити предмет пажње у наставку рада.

Разумљиво је да у релативно великој брзини ($\text{♩} \geq 60$) нису могућа знатнија „распевавања“ слогова, па доминира однос слог : тон, уз евентуално повезивање по два тона на један слог. Лутовчево певање јасно показује да је темпо у директној корелацији са ритмичким системом:

највећи проценат слогова који садрже мелодијски покрет, макар и минималан, са два тона по слогу и готово закономерно у секундном следу, налази се у завршним деловима стихова, који се, према описаном ритмичком моделу, често певају спорије у односу на почетке. Тешко је установити шта је узрок, а шта последица; вероватно је управо „распевавање“ разлог успоравања тока, мада није искључено и да је агогичко потенцирање завршнице отворило могућност гипкијег испевавања мелодијске линије. Одређену индикацију у вези са овом дилемом дају интерлудијуми, које је Лутовац традиционално обликовао као варијанте једноставног мотива, изведене рутинизираним покретом прстију на струни. У овом контексту је важно латентно присуство „иделне мере“ интерлудијума, аналогног трајању два слога (каква постоји и у многим другим извођењима), односно – једне четвртине музичког трајања, иако се мера ретко прецизно остварује. Разлог је, стиче се утисак, успорено извођење орнамената, посебно оног на завршном тону.

Констатована доминација изохроног ритма и трохејске метрике сугерише већ на општем нивоу закључак о само релативно сагласности ових одлика поетске и музичке компоненте. Изохроност у певаној верзији свакако не пресликава односе трајања говорних слогова, али се позиције акцената у акценатским групама делимично подударују. Ово се постиже не само динамичким нагласцима, већ и мелодијским, тј. интонацијским односима, па и орнаментиком. У складу са тим може се закључити да музички ритам показује значајну меру аутономије и да је његова информативност семантичког типа, док су интонација, динамика и орнаментика подређене нумеричкој информативности поетске компоненте.

Подударност акценатских структура поетске и музичке компоненте према распореду акцената остварује се по аутоматизму када је у питању саодношење двосложних или четворосложних акценатских целина, односно – парног музичког пулса (овакви су комплетни стихови 3, 6, 8, 16, 31, 33. итд.). Проучавања су показала да је прозни речник у стиху знатно стилизован: у народним епским десетерцима установљено је двоструко мање присуство тросложних, а троструко веће присуство трохејских четворосложних акценатских целина него у прози.¹⁰⁴⁰ Дакле, народни песници су бирали парносложне акценатске целине, са акцентима на непарним слоговима, чиме је остварено „трохејско згушњавање“, које десетерац разликује од „општег језичког прозног ритма“.¹⁰⁴¹ Осим

¹⁰⁴⁰ Тросложне акценатске целине су у прози заступљене са 35,8%, а у десетерцу са само 15,7%, док се четворосложне акценатске целине трохејског типа користе у прози само у сразмери од 3,5%, а у десетерачком стиху су заступљене са 12,6% (конкретни подаци се разликују по ауторима, али су у свим случајевима разлике велике); према: Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, 92–93.

¹⁰⁴¹ Исто.

разлога који леже у еволуцији језика, тј. у променама акценатског система, реалним се чини и да је значајна, па и пресудна за метрику традиционалног епског десетерца била музичка метрика одређена техником свирања на гулама. У том смислу, целине у којима једносложница бива у комбинацији са вишесложном речју најјасније показују однос поетске и музичке акцентуације. У Лутовчевом извођењу, утицај говорне динамике расте са драмским развојем песме (стихови 30, 32, 34, 36, 46. итд.). Емотивно проживљавање садржаја који се излаже побуђује веома често код гуслара не само динамизацију ритмичког тока кроз певање, као директан израз „унутрашњег“, психолошког стања, већ и одређену врсту телесне реакције, која се преко свирања одражава на музички ток. Карактеристичну илустрацију за подређивање говорног акцента музичком, пре свега у метричком, али и у ритмичком смислу – по месту и трајању наглашеног слога, налазимо већ у 1. стиху (слика 130, такође у 5, 10, 15, 18, 19, 20, 21. итд.). Примера обрнуте ситуације, какву илуструје 32. стих (слика 131), укупно је далеко мање и чешће се ради о минималним продужавањима акценатованог слога, што резултира неком врстом укрштања метричког и ритмичког акцента у музичкој равни (стихови 17, 23, 32, условно и 11, 12. и сл.).

♩ = 70

1. Мје - сец ка - ра зви - јез - ду Да - ни - цу:

Слика 130.

♩ = 84 (♩ = 76)

32. са - ма ми - сли, а са - ма го - во - ри:

Слика 131.

Необичну комбинацију оба принципа илуструје 28. стих, где се четворосложна група са акцентом на 2. слогу омузикаљује са ритмичким потцртавањем говорног нагласка, а онда се на исти начин (појачан орнаментиком) испоштује и музички метрички нагласак (слика 132).

♩ = 104

28. А - ко ли га о - тро - ва - ти не - ћеш,

Слика 132.

Преовлађује утисак да Лутовчев стил обележавају музичка начела временског, метричко-ритмичког устројства поруке. Ослањајући се на његову парадигматску вредност, могуће је говорити о стилу певања епских песама уз гусле у коме музика доминира над вербалном сфером на нивоу ритмичке структуре, па, чини се, и о њеном утицају на изосилабичност стиха. Уплив говорне акцентуације у Лутовчев стил може бити резултат свесне тежње ка постизању компромиса између традиционалне извођачке праксе и тежње (образованог човека!) да се и певани вербални садржај акцентује према нормираним принципима говорења. На несвесном нивоу, као што је поменуто, оваквом начину динамизације, односно одступању од рутинизованог, ритуализованог извођења може допринети и индивидуална афективна реакција на садржај песме, што зависи од сензибилитета гуслара и конситуационих фактора, који су од утицаја на његово физичко и емотивно стање.

Истраживања метричара су показала да разлике у метричкој структури стихова песама из Вукових збирки постоје, између осталог, у индивидуалној равни. Жарко Ружић је утврдио да Подруговић, као казивач, и старац Милија, као певач, различито устројавају други чланак стиха у смислу комбиновања двосложница (4 + 2 и 2 + 4), односно тросложница (3 + 3): иако се показатељи унеколико разликују и међу песмама истог информатора, може се закључити да казивач користи виши проценат устројства 3 + 3, него певач, мада и он генерално тежи дугим акцентима на 9. слогу.¹⁰⁴² Очигледно је да медиј има толико снажан утицај да се он одражава и на метричку структуру. Иако се о односима структура певаних и казиваних верзија песама често говори, чини се да се превиђају могуће специфичности верзија различитих интерпретатора. Наиме, до сада је у оквиру проучавања ове врсте било уобичајено да се реферира на реалне или апстрактне варијанте (према процени аналитичара), које се базирају на књижевном језику. Тако је радио и Винш у помињаном експерименту, поредећи особине Вућићевог певања и „објективизираниог“ казивања Јев-

¹⁰⁴² Исто, 146–148.

те Миловића, лектора Високе школе за иностранство у Берлину, који је текст говорио, како се наглашава, „без нарочите емфазе тоном конверзационог говора“.¹⁰⁴³ Имајући у виду дијалекатске, па и идиолекатске разлике међу гусларима, што све може бити од утицаја на музички израз, чини се да је објективно само компарирање певања и казивања исте особе. Како раније методологија теренског истраживања није укључивала снимање обе форме,¹⁰⁴⁴ идеју је могуће спровести у дело само са живим гусларима. Тако је од Бошка Вујачића снимљено казивање, прецизније – читање *Дијобе Јакшића*, а затим је на основу снимка текст акцентован (транскрипција овог текста дата је у прилогу као пр. 2а),¹⁰⁴⁵ чиме је добијен адекватан поредбени материјал – валидна слика метра и ритма говорене верзије.

Поменута разлика у трајању певаних стихова у Вујачићевој интерпретацији, која се креће у распону 1 : >3, недвосмислено сведочи о различитом музичком обликовању десетосложне поетске мере. Време је примарни предуслов за испевавање већег броја тонова на један слог. Иако теоретски постоји могућност да се и у верзији дужег трајања сачува силабични однос слог : тон, у пракси се то ретко дешава. Управо много веће присуство мелизматике – распевавања слогова представља кључну разлику Вујачићевог певања у односу на Лутовчево (и Вућићево). Метрика и ритмика се јасније перципирају у стиховима силабичног профила (укључујући и оне са микромелизматиком). Индикативно је да изохроног низања слогова дводелне, трохејске метрике готово и нема, а стихови попут 21. представљају изузетак (слика 133).

Слика 133.

У овом примеру, сама структура по броју слогова 2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 2 сугерише акцентовање које је подударно са трохејском метриком музичке компоненте. Потенцирање трохејског карактера ритмом у Вујачићевом певању присутно је преваходно у стиховима којима по структури

¹⁰⁴³ W. Wunsch, Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, 188.

¹⁰⁴⁴ Изузетно се на ранијим теренским снимцима гуслара могу наћи казивања дела песме који није снимљен у певаном извођењу, што није од користи за ову врсту анализе.

¹⁰⁴⁵ Акцентуација: др Јованка Радић, научни саветник у Институту за српски језик САНУ.

то и одговара (као у стиху 6, слика 134), или када су комбиноване једно-сложне и тросложне речи са нагласком на другом слогу (4 + 1 + 3 + 2, као што илуструје стих 4, слика 135). Запажа се да дејство ритма потпомажу орнаментика и интонација.

♩ = 58

6.

"Ја сам би - ла, ја сам дан - гу - би - ла,

Слика 134.

♩ = 56

4.

дан - гу - би - ла три би - је - ла да - на?"

Слика 135.

Ипак, у већини стихова, односи укупних трајања певаних суседних парних и непарних слогова (свих припадајућих им тонова у евентуалном мелизму) указују на то да нема изразите трохејске тенденције – први слогови дужи су од других (само) у око 40% стихова (а други од првих у тек нешто мањем броју, у око 30% случајева), трећи имају краће трајање од четвртих чешће него што то бива обрнуто, у односу петих и шестих слогова готово да не постоји превага, док су седми и осми слог у више од пола стихова подједнаки, а значајан је и проценат оних стихова у којима је осми слог дужи. Према овим статистичким подацима могла би се извести идеалтипска ритмичка шема,¹⁰⁴⁶ са алтернативним односима у доњем реду, изузев за пар 9–10. слог, у коме је однос трајања релативно устаљен (слика 136).

Слика 136.

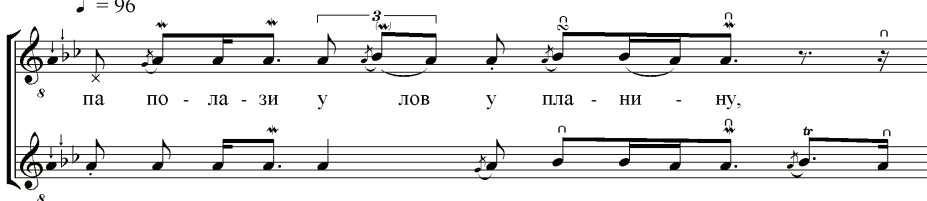
¹⁰⁴⁶ Трајања нота су симболична: четвртина означава мелослог дужег трајање, а осмина – краћи мелослог.

Шема указује на тенденцију ка истицању граничних слогова чланака стиха – 1, 4, 5. и 10. трајањем, али је разлика у односу на алтернативну, а супротну шему, недовољна да би се промовисао (кристализован) принцип. Оно што се недвосмислено намеће јесте правило да је 10. слог не само дужи од претходног, него је то најчешће и најдужи мелослог (у мелостиху), чиме се ритмички засвођава синтаксичка целина, а однос трајања добија семантичку вредност и на микроплану. На овом нивоу закономерности је и значајно продужавање последњег слога завршних стихова синтакси у односу на унутрашње стихове синтаксичког тока, као и четвртог слога када претходи назначавану поетске цезуре паузом у музичком току. У том смислу, устаљени односи трајања мелослогова у Вујачићевом извођењу најјасније се запајају на нивоу „маркантних“ стихова – оних на унутрашњим конструкционим границама макроформе, док су код осталих стихова те релације слободније, изражене у мањој мери. Јасно се уочава да је ритам у служби маркирања конструктивних граница на свим структурним нивоима.

Према анализи односа трајања суседних слогова, може се закључити да се о корелацији између ритма и „трохејске природе стиха“ у Вујачићевом извођењу може говорити само условно, с обзиром на то да су у значајној мери трајањем потенцирани и парни слогови. Да би укупан утисак о „некристализованом“ метричком уобличавању поруке, остварен садејством свих елемената аудитивне природе, био што верније представљен, у транскрипцији су, уместо стандардне парне поделе, гредицама обједињене музичке метричке целине.¹⁰⁴⁷

Одступања од трохејског устројства (метра и / или ритма) налазе се махом на местима где се акцентуација казивања не уклапа у трохејску шему, што сугерише потребу детаљнијег проучавања ове релације. Карактеристични су у овом контексту стихови код којих долази до атонарања једносложнице на непарном месту због наглашавања наредног слога (као једносложнице или акцентованог почетка тросложне речи). Да се недвосмислено ради о утицају говорне акцентуације, сведоче, на пример, стихови 32. и 38. на сликама 137. и 138.

♩ = 96

32. 

Слика 137.

¹⁰⁴⁷ У српској етномузиколошкој пракси прихваћено је транскрибовање према методи коју је заговарао Б. Барток, при чему „инструментално“ бележење нота (са гредицама) и за вокалне партије апострофира ритмичку структуру (уп. D. Dević, *Osnovna melografska uputstva*, Beograd 1974, 47). У ситуацији када нема тактица које сугеришу метрички нагласак, описаним графичким решењем сугеришу се латентна метрика и дискретни динамички акценти на првом тону у групи.

38. $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 62$

Кад то за - чу љу - ба Ан - ђе - ли - ја,

Слика 138.

У већини стихова, акцентуација казивања одговара књижевнојезичким стандардима, али се кључна вредност овакве референце сагледава управо преко изузетака од овог норматива. Илустративан је стих 9. (слика 139), где се јамбска фигура у казивању и певању подудара.

9. $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 63$

ђе ди - је - ле бра - ћа о - че - ви - ну,

Слика 139.

Казивање стиха: Ће дијелѐ браћа очевину,

Посебно су интересантни стихови при чијем је певању дошло до комбиновања принципа маркирања трајањем унутрашњих конструкционих граница (1, 4. и / или 10. слога) и принципа прилагођавања музичке акцентуације говорној (осим издвојеног 5. стиха, слика 140, такође у 29, 40. итд.).

5. $\text{♩} = 88$

Да - ни - ца се ње - му од - го - ва - ра:

Слика 140.

Ритам се користи не само да трајањем назначи место акцента, већ се њиме асоцира и на дужине вокала при казивању, нарочито када су у низу две једносложне кратко акцентоване речи (па и, надаље, разлика у омузикаљивању постакцентованог слога, што управо илуструју стихови

54. и 56, слике и 141. и 142), а то бива још уочљивије код различито акцентованих једносложница (стих 59, слика 143, такође и стих 60).

♩ = 88

54. што је о - на од о - ца до - не - ла.

Слика 141.

♩ = 80

56. па је но - си сво - је - му ђе - ве - ру,

Слика 142.

♩ = 76

59. "На част те - би, мој ми - ли ђе - ве - ре,

Слика 143.

У случају различито акцентованих једносложница интересантно је да ритам певања следи принцип атонирања почетне једносложнице, што није случај са казиваном верзијом:

„На̇ част те̇би, мо̇ј ми̇ли ђе̇ве ре,
 На̇ част те̇би ича̇ша и ви̇но,

Осим прилагођавања трохејске (музичке) ритмизације говорној и њиховог комбиновања, у појединим стиховима се препознаје доминација (музичког) засвођавања фраза, односно – истицања конструктивних граница, чак и у случајевима када се то коси са говорном акцентуацијом, као у стиху 41 (слика 144, такође и стихови 8 и 12, а посебно је илустративно упоредити стихове 13 и 16):

♩ = 60

41. "Шга ће о - ва си - ња ку - ка - ви - ца,

Слика 144.

Специфичан однос ритма певања и поетске компоненте постоји у стиху 55 (слика 145), где трајање почетног мелослога одговара месту, али не и врсти акцента у изговарању. Осим што илуструје принцип истицања конструктивних граница трајањем, овај пример показује и виши ниво музичког сликања поетског садржаја: чини се да није случајно што се кратко акцентовани слог речи *пуну* пева издржано, већ да је у питању намера да се дочара њено значење. Ова врста музичког изражавања, веза музике са семантиком, колико и са структуром поетског текста, јасније се уочава на нивоу интонације, а посебно на нивоу орнаментике и динамике.

♩ = 76

55. Пу - ну руј - на на - то - чи - ла ви - на,

Слика 145.

Интонациона компонента, као што је поменуто, активно учествује у формирању музичког рељефа: самостално – издвајајући одређени тон висином (стих 15, слика 146, такође стихови 13, 18, 26, 31. итд.), или здружено са трајањем. За Вујачићево певање типично је складно дејство ритма и интонације, као што илуструју стихови где се атонирана једно-сложница пред нагласком пева узлазним скоком у ритму 'кратка + дуга' (илустративан је стих 70, слика 147, а такође видети стихове 9, 14, 29, 42, 50, 51, 52, 60, 67. итд.):

♩ = 88

15. и сав Ба - нат до во - де Ду - на - ва.

Слика 146.

70. 

Слика 147.

Орнаментисање у акцентовању учествује по бинарном принципу „изостанак – присуство“, али и преко ефекта разлика орнаментима својствене интонационе линије (наглашавање остварено сложеношћу или усмереношћу украса; видети слике 148. и 149).

60. 

Слика 148.

70. 

Слика 149.

Специфичан облик „тешке“ орнаментике, конгломерат свих елемената којима се може остварити музичка акцентуација, јесте мелизматика – она најчешће обједињује потенцирање трајањем (ритмом, односно агогиком), интонационим односима и динамиком. У Вујачићевом певању се на овај начин потенцирају првенствено конструктивне границе, и то у изразитој мери у стиховима који маркирају макроформу (уп. стихове 1, 2, 3, 10, 83, 92, 102). Унутарслоговно мелодијско кретање експлицитно указује на активност музичког принципа, на „лиризацију“ музичког исказа. Узимајући у обзир да мања распевавања слогова ступају у релације са поетском компонентом на нивоу ритма и метра, а „тешка“ мелизматика – са синтаксичком структуром, може се закључити да степен заступљености мелизматике, а онда и њена функција, кључно диференцирају однос музичке и поетске компоненте у стиливима репрезентованим певањем Лутовца и Вућића. Другим речима, у стилу који доминантно обележава силабичност, основна јединица форме је стих, док је значајније присуство мелизматике повезано са идејом да се поетски текст рашчлањује према синтаксичкој структури; у првом је суштина форма и њено пулсирање, а у другом је то (испевани вербални) садржај.

Степен примене мелизматике у сваком конкретном идиолекту који припада савременој гусларској пракси усмерен је „стилом епохе“, али у значајној мери зависи и од индивидуалних вокалних способности гуслара и његовог тренутног психофизичког стања. Овај аспект музичког садржаја Земцовски назива „артикулацијом“, артистичко-бихевиоралним делом музицирања, конкретним спровођењем неке музичке идеје која припада одређеној „интонацији“.¹⁰⁴⁸ Вујачићев стил певања одликује густа и разноврсна орнаментисаност, чак и код силабичнијих сегмената, што је резултат спреге естетских афинитета, велике природне покретљивости гласа и изграђене вокалне технике. Код представника „старог гусларског стила“, распевавања слогова била су минимална, па је тако и код Вућића, који је сматран његовим истакнутим репрезентом. Радикална промена у погледу мелизматике приписује се помињаном Петру Перуновићу. Осим реформаторских „захвата“ у вези са обликотворним принципима и артикулисањем певања, о којима је већ било речи, његова модернизација је обухватила и мелодијску компоненту. Вероватно је да је и у ранијим епохама било гуслара које је природна покретљивост гласа подстицала да примене распевавање слогова у већој мери но што је то бивало у просеку, али је Перуновић овај изражајни елемент развио на карактеристичан начин. Иако у његовом стилу доминира силабичност, специфично је управо широко развијање екскламације *ој*, којом започиње певање (као што илуструје нотни запис на слици 150), а сличне екскламације је изводио и пре унутрашњих мелостихова.

Слика 150.

¹⁰⁴⁸ Више у: I. Zemtsovsky, „The ethnography of performance: playing – intoning – articulating music“, у: D. Dević (ур.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29–31. X 1987*, Београд 1987, 7–20.

Силабизам погодује идеји о јасном саопштавању поетског текста, односно – о прецизној дикцији, коју је Перуновић заговарао, али је зато у екскламацијама и њима аналогним распевавањима иницијалних слогова максимално, готово егзибиционистички експонирао своју вокалну технику. Један од омиљених орнаменталних манира био му је специфичан тремоло, брзо и снажно потресање гласом, посебно ефектно када се изводи засебно, као контраст силабичном току. Тако се у певању гуслара који је имао огроман утицај на гусларе-савременике, па и на ток промена гусларске епске традиције, срећу опозитне карактеристике: превага начела силабичности у току стиха и колоратурно испевавање сигналних слогова на конструкционим границама. Управо начин на који је Перуновић пласирао авангардне елементе сведочи о његовом одличном познавању функционисања традиције: чак и при свесном опредељењу за подстицање промена, он их је уводио „еволутивно“, на начин који не угрожава њене основне постулате. За разлику од многих гуслара који су структурне одлике (традиционалног) стила преузимали по аутоматизму, повинујући се успостављеном канону, Перуновић је дао себи слободу да гусларско наслеђе разматра критички, штавише – са иницијативом.

Ако се упореде стилови Перуновића и Вујачића, као гуслара који су обележили почетак и крај 20. века, намеће се закључак да је експресивност путем парландо стила ритмизације доживела снажну експанзију, а мелизматичност је „зашла“ у стих. Перуновић је „вокализирао“ пре свега екскламације, а Вујачић на овај начин чешће изводи завршне слокове чланка (пред цезуру у сегментирано обликованим стиховима) и / или стиха. Илустративно је поређење почетка типичног за Перунов стил (песма *Омер и Мејрима*, слика 151)¹⁰⁴⁹ и почетка Вујачићеве верзије *Дијобе Јакшића* (слика 152).

У Вујачићевом певању се дешава да је мање или више распеван (орнаментисан или мелодизиран) готово сваки слог у стиху, па и у унутрашњим стиховима синтаксе (репрезентативан је стих 2, слика 153, а такође и стихови 7, 9. итд.).

Ритмизовање, које је с почетка века било комбинација изохроног тока и парландо импулса, прелази тако у нови амалгам, специфичан по ритмичком засвођавању музичких фраза, што доводи до потенцирања говорно ненаглашених слогова, односно – до укрштања говорног и „мелодијског“ принципа ритмизације.

¹⁰⁴⁹ М. Radeta, нав. дело, пр. 4.

parlando rubato *p* *mf* *p* *f* *accel.*

s *mf* Ој. Дво - је су се за - во - ле - ли мла - ди *tr*

Слика 151.

$\text{♩} = 92$

1. *s* Еј, мје - сец ка - (р)а *tr*

$\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 78$

s зви - јез - ду Да ни - цу: *tr*

Слика 152.

$\text{♩} = 96$

2. *s* "аЂе си би - ла, зви - је - здо Да - ни - це,

Слика 153.

Однос интонације казивања и певања епских песама

На зависност музичке од говорне интонације, односно – на генетску доминацију речи у епским песамама, алудирају често коришћени описи епике као „уметности типске рецитације“,¹⁰⁵⁰ „приповедне интонације“, односно – „идеје слоговног пулса интонирања“,¹⁰⁵¹ „распеване рецитације“,¹⁰⁵² (жанра) речитативног карактера,¹⁰⁵³ па се чак потенцира да се ради о „мелодизираној декламацији“. Под термином *recitativ* / *рецитатив* (од итал. *recitare* – казивати) у општој теорији музике подразумева се вокална фактура којом се путем интонације и ритма подражава драмски говор у песми.¹⁰⁵⁴ Такође, *recitativ* се објашњава као начин певачког изражавања у коме преовладавају говорни ритам и акценти речи, док је ’музички елемент’ сведен на најмању меру,¹⁰⁵⁵ односно, као мелодизирање слогова према њиховој говорној интонацији, а не са циљем образовања музичке фразе.¹⁰⁵⁶ Као упутство извођачу за овакав музички израз користи се и термин *парландо*. Наративној природи епске песме пандан би у семантичком смислу био „прокомпоновани“, стално измењиви музички ток. Анализа музичке компоненте показала је да постоје значајне разлике у начинима обликовања мелодије према броју и облику модела којима се у стваралачком процесу гуслари користе, а посебно су важне разлике у начинима њиховог преобликовања – у степену варирања. Може се рећи да проток варијаната сразмерно малог броја релативно једноставних „инваријаната“ није адекватна музичка слика наративног садржаја, па је – тако посматран – њихов однос више коегзистирајући него кореспондентан. Ово је вероватно основ свођења музике на „звучни фон“ на коме се одвија епска прича. У том смислу, „омузикаљивање“ епске наратије ширим спектром (музичких) изражајних средстава, какво га приближава „прокомпонованој“ форми, чини се адекватнијим. Међутим, већ и сама тематска одређеност вербалног садржаја, а посебно читав низ формула које су „врх леденог брега“, тек назнаке семантике скривене у дубоким слојевима прошлости жанра, сугеришу да присуство модела у музичкој димензији онтолошки одгова-

¹⁰⁵⁰ Б. В. Асафјев, „О народном музицирании Југославији“, 60.

¹⁰⁵¹ И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева, „Музыкальный эпос – феномен и категория“, 17.

¹⁰⁵² Э. Е. Алексеев, „К построению типологии музыкального эпоса“, 24.

¹⁰⁵³ Е. Стоин, *Български епически песни*, 14.

¹⁰⁵⁴ D. E. Monson, J. Westrup, J. Budden, „Recitative“, *Grove Music Online Article*, www.grovemusic.com/data/articles/music/2/230/23019.xml?section=music.23019; приступљено 15. 11. 2005.

¹⁰⁵⁵ В. Antić, „Recitativ“, *Muzička enciklopedija*, 3, Or-Ž, dodatak, Zagreb 1977, 174–175.

¹⁰⁵⁶ Е. Стоин, *Български епически песни*, 34.

ра епским песмама, па на посебан начин и кореспондира са структурирањем наративног садржаја.

За однос интонације музичке и вербалне компоненте у епским песмама од пресудне је важности, како је поменуто, сегментирање вербалног садржаја на стихове, што је значајно утицало на синтаксичку интонацију. Проучавајући интонацију са фонолошког аспекта, Карцевски је извео два њена општа типа: „затегнута“ интонација или антикаденца и „опуштена“ интонација или каденца.¹⁰⁵⁷ Према његовом мишљењу, обе настају из полукаденце, дефинисањем интонационог тока амбивалентне природе.¹⁰⁵⁸ У складу са тим, за проучавање односа музичке и говорне интонације стиха кључни је завршни део стиха, али је неопходно имати у виду и интерлудијуме, као важне артикулационе сигнале у епским песмама које се изводе уз инструменталну пратњу (као музичком тексту). Када се у структури поруке препознаје естетика сличности, уједначено трајање и мале разлике међу мелодијским линијама интерлудијума доживљавају се као умањивање семантичких разлика међу овим звучним сигнаlima – пре би се могло говорити о односу „запета : тачка и запета“ него о јасном разликовању „запета : тачка“.¹⁰⁵⁹ У таквим околностима музичка компонента дискретније разграничава форму на синтаксичком нивоу него поетска. Код примера који манифестују естетику различитости, кључну вредност у значењу интерлудијума има њихово трајање, а оно је у каузалној вези са интонационим сигнализирањем у говорној синтакси: дугачки интерлудијуми по правилу одговарају интерпункцијској тачки, док су краћи чешће запета.

Интерлудијуми су, као музичка интерпункција, у значајном броју стихова сагласни са сигнаlima у поетској димензији, али има и примера опонирања значења. Ово се чешће уочава у гусларској пракси где доминира уједначеност интерлудијума по трајању, па деликатну улогу означитеља има интонација. Тако, у Лутовчевом извођењу *Дијобе Јакушића* (запис бр. 1), за стиховима 6, 9, 16, 21, 28. и др. следе интерлудијуми који сугеришу крај синтаксичке целине, а то не одговара структури поетског текста (као што илуструју записи одломака на сликама 154. и 155).

¹⁰⁵⁷ Ž. Ružić, „Sintaksičko-intonaciona struktura stiha“, *Rečnik književnih termina*, 779.

¹⁰⁵⁸ Основне врсте интонационих сигнала објашњене су као „сумирајућа“, силазна интонација, којом се сигнализира крај реченице (каденца), као „подстичућа“, несилазна интонација, којом се, после неке заокружене синтаксичке целине, сигнализира наставак реченице (антикаденца), и као ослабљена антикаденца, коју у писању нормално обележавамо запетом (полукаденца); Л. Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци – Нови Сад 1996, 52.

¹⁰⁵⁹ Према правопису српског језика, тачка са запетом (зарезом) представља раздвојни знак изразитији од запете, а слабији од тачке. Тачка и запета се пишу између независно уобличених реченица, између којих би граматички могла стајати и тачка, али се по смислу и садржају заједно узимају, јер су у тешњој смисаоној вези међусобно него према суседним реченицама; уп. М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица (прир.), *Правопис српскога језика*, Нови Сад 2010, 128.

9. о - че - ви - ну,

Слика 154.

21. ста - рје - шин - ског,

Слика 155.

У сразмерно великом броју стихова, ни један од музичких сигнала краја, ни каденца вокално-инструменталног дела ни интерлудијума, нису у складу са синтаксичком интонацијом у поетској равни (в. слике 156. и 157, а такође крајеве стихова 21, 42, 44, 45, 56, 57. итд.).

18. - жи - ца гра - да.

Слика 156.

28. - ва - ти не - ћеш,

Слика 157.

Има и случајева где управо интерлудијум, као музички интерпункцијски знак, „коригује“ информацију о унутрашњој граници музичког тока, усклађујући је са вербалном синтаксом (као, на пример, код стихова 17. и 55, слике 158. и 159).

17. - сав - ље

Слика 158.

55. - кри - лу,

Слика 159.

Изузетно се дешава да каденца певаног дела подржава интонацију вербалне компоненте, али да интерлудијум није усклађен са њоме (стихови 23. и 46, слике 160. и 161).

23. - но - га.

Слика 160.

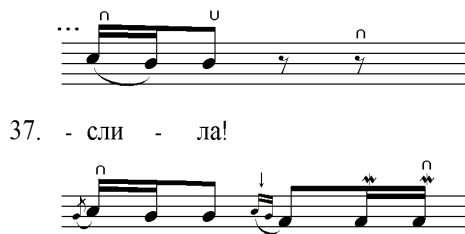
46. - ко - ла!"

Слика 161.

У Вујачићевом певању постоји велика кореспондентност између вокалне (односно вокално-инструменталне) и инструменталне каденце – интерлудијума, а затим и између укупног музичког каденцирања и синтаксичке структуре казиване поетске компоненте. Интерлудијуми јасно сугеришу значење тачке, односно запете, пре свега формом – трајањем, али и интонационом компонентом (као на сликама 162. и 163).



Слика 162.



Слика 163.

Казивање: 10. Јакшић Дмјтар и Јакшић Бџдане.

...

37. Све мислила, на једно смислила:

Жива, импровизаторска уметност подразумева и решења која одступају од система, о чему сведоче музичке каденце које нису усклађене са интонацијом поетске синтаксе (в. слике 164. и 165).



Слика 164.



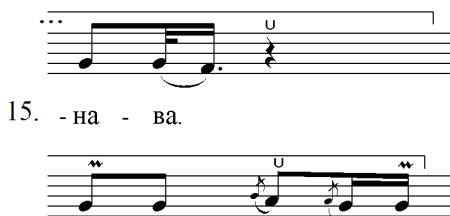
Слика 165.

Казивање: 3. Ђе си била, ђе си дангубила,

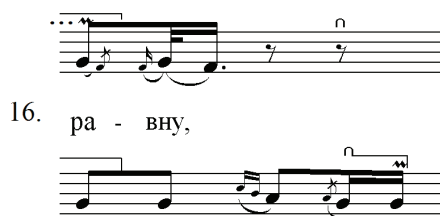
...

7. Више бјела града Бијограда,

Неусаглашеност музичке интонације на крају стиха са припадајућим му сигналом у оквиру синтаксичке структуре поетске компоненте „коригује“ се у неким случајевима информацијом коју доноси интерлудијум, на основу чега се може закључити да управо њему припада функција кључног артикулационог сигнала (као, на пример, код стихова 15. и 16, слика 166. и 167).



Слика 166.



Слика 167.

- Казивање: 15. И сав Банат до воде Дунџава;
16. Богдан ўзе Сријем земљу равну,

У овом контексту информативни су резултати осцилографске анализе говора, рађене на узорку руских стихова, који су показали да се стихови завршавају падањем тона, али не онако дубоким као код завршне синтагме прозног текста, чиме се добија „интонација набрајања“, која на принципу наговештаја наставка обједињује стихове по вертикали.¹⁰⁶⁰ Иако постоје значајне разлике у поредбеном материјалу, сличан, на општем нивоу обједињујући ефекат добија се и малом интонационом разликом између музичке запете и тачке у извођењима гуслара, о чему је било речи, па се сигнал заокруживања, тј. заустављања тока појачава трајањима.

У погледу односа говорне и певане интонације у епским песмама уочено је да је музичка мелодија, као јача, утицала на „избор синтаксичке интонације“, на могућности њеног кретања, да би се постепено уз интонацију усталио и синтаксички поредак, па у епском десетерцу није дата (говорна, уобичајена) синтакса српског језика, него само скуп одговарајућих синтаксичких образаца.¹⁰⁶¹ Брикову тезу да постоји тесна, системска веза између ритма и синтаксе, која резултира профилисањем „ритмичко-синтаксичких фигура“, Борис Ејхенбаум је надградио повезивањем „мелодијског устројства синтаксе“ са ритмичким рашчлањавањем, а мелодију стиха сагледавао је као развијени систем интонирања, односно – комбиновања интонационих фигура остварених у синтакси.¹⁰⁶² Елску (и „специфично-приповедну“) интонацију он карактерише индиректно, као супротност лирској, коју одликује разноврсност гласовних

¹⁰⁶⁰ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 142–143.

¹⁰⁶¹ Исто, 197.

¹⁰⁶² Б. М. Эйхенбаум, „Методологические вопросы“, у: *Мелодика русского лирического стиха*, 7–8;
<http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eixenbaum/mel/mel-001-.htm>; приступљено 19. 05. 2014.

модулација и већа изражајност напева.¹⁰⁶³ У том смислу, веома је важно подсетити на то да се његова, често цитирана класификација стихова на декламативне (ораторске), напевне (мелодијске) и говорне базира на интонационим карактеристикама стихова у лирици.¹⁰⁶⁴ У оквиру новијих проучавања мелодике стиха предложено је припајање декламативних стихова категорији говорних,¹⁰⁶⁵ што би класификацију svelo на опозицију „напевни – говорни“. Виктор Жирмунски је понудио противтезу по којој се не ради о развијеном синтаксичком систему интонирања, већ о начину интонирања који пре свега зависи од „опште смисаоне боје или емоционалног тона говора“.¹⁰⁶⁶ Ипак, и даље је значајан број оних који подржавају Ејхенбаумову тврдњу да неки ритмички облици „као да имају урођену интонациону схему независно од синтаксе, својеврстан априорни напев“, у коме је та схема само „основа за овај или онај мелодијски цртеж“.¹⁰⁶⁷

Део разлика у ставовима последица је различитости тумачења говорне интонације, која се крећу од њеног „свођења“ на варирање висине основног тона у оквиру реченице до комплексног значења које укључује и друге елементе звука – темпо, јачину, тембр, регистар.¹⁰⁶⁸ И сам Ејхенбаум је истакао да као теоретичар поезије, који поетски језик разматра у његовој специфичној функцији и на фону практичног језика, а не само као језичку појаву уопште, разликује интонацију од мелодије (у смислу низа високих и ниских тонова).¹⁰⁶⁹ Он интонацију третира као део стилстике, као један од основних фактора композиције поетских творевина (посебно код оних певаног типа), а мелодика је систем, низ одређених интонационих фигура реализован у синтакси.¹⁰⁷⁰ Према лингвистичким истраживањима у којима се интонација схвата као синергија свих аудитивно перцептибилних елемената, у основи говорне интонације су интонеме – типолошки модели према којима се формира конкретна говорна

¹⁰⁶³ По принципу опозитних карактеристика, он издваја и драмску и ораторску интонацију, у односу на које је лирска монотона или „обојенија“ (хроматичнија); исто, 7–8.

¹⁰⁶⁴ Чини се да је ово нарочито важно имати у виду када се ова теоријска поставка покуша применити у аналитичкој пракси, с обзиром на претходно промовисано разликовање лирског од епског стиха. Обазривост на којој се инсистира овом приликом последица је уочене слободе у преношењу Ејхенбаумове класификације на поље анализе музичке интонације епских стихова; уп. М. Перић, нав. дело, 39–40).

¹⁰⁶⁵ Према: Ž. Ružić, „Melodija stiha“, *Rečnik književnih termina*, 444.

¹⁰⁶⁶ Исто.

¹⁰⁶⁷ Исто.

¹⁰⁶⁸ Исти, „Intonacija“, *Rečnik književnih termina*, 292.

¹⁰⁶⁹ Б. М. Эйхенбаум, нав. дело, 14.

¹⁰⁷⁰ Исто, 16.

интонација.¹⁰⁷¹ Овакви интонациони модели су иманентне значењске категорије, које обезбеђују разликовање израза усхићење од туге, наредбе од молбе, сагласности од гнева.¹⁰⁷² Говорна интонација се поставља као један од „ванмузичких прототипова“ за интонацију музичкофолклорних жанрова, а на основу тога је у руској етномузикологији развијана идеја о општесловенском музичко-интонационом речнику.¹⁰⁷³ Ако се прихвати да интонационе типове стиха у основи одређује семантика текста,¹⁰⁷⁴ намеће се закључак да постоји само једна исправна интерпретација одређеног текста дефинисана семантиком. На основу тога отвара се читав круг питања, почев од тога која, каква интонација (у Ејхенбаумовом смислу), као доминантан „тон“, одговара стилистици традиционалних епских песама, па до интригантног питања какав је однос музичких интонационих модела са интонемама одговарајућег поетског садржаја, као и до оног кључног – како кореспондирају интонација жанра и интонација, односно мелодизација конкретних садржаја. Овако широк спектар питања подразумева посебан мултидисциплинарни истраживачки подухват, а овом приликом ће нека од њих бити методолошки отворена из перспективе етномузикологије.

У контексту расветљавања издвојене проблематике веома је интересантно неколико података. Још у време процвата тзв. „слуховне“ филологије (која је потиснула „визуелну“),¹⁰⁷⁵ у циљу објективног установљавања мелодије стиха, прибегавало се масовним експериментима у којима су читаоци дељени у две групе: они који су субјективно бојили своје читање и они који су настојали да репродукују замисао аутора (при чему је предност давана овима другима).¹⁰⁷⁶ У том правцу, веома је индикативан податак да већина сведочанстава о читању самих песника указују на њихову монотонно-напевну форму са истицањем ритма, а са занемаривањем смисаоног сенчења.¹⁰⁷⁷ Ова искуства из проучавања лирске, уметничке поезије апсолутно су применљива и у сфери проучавања епике, с обзиром на то да се данас можемо бавити, како је истицано, готово искључиво интерпретацијама дефинисаних поетских текстова од стране гуслара-музичара. Дакле, наша се проблематика креће на релацији: метрика стиха – семанти-

¹⁰⁷¹ Више у: Е. А. Ручьевская, *Функции музыкальной темы*, Ленинград 1977, 19–20.

¹⁰⁷² Исто.

¹⁰⁷³ Ову идеју је утемељила Зинаида Викторовна Евалд, а њоме се бавио и Земцовски; више у: И. И. Земцовский, *Общеславянские элементы в музыкальном фольклоре балканских народов, Народно стваралаштво – Folklor*, XIII, 49–52, 1974, 26; Е. А. Ручьевская, *нав. дело*, 16–20.

¹⁰⁷⁴ Ž. Ružić, „Sintaksičko-intonaciona struktura stiha“, 780.

¹⁰⁷⁵ Основна разлика је у томе да ухо, а не око, треба да буде инструмент онога који хоће да истражује уметничку форму поетског дела; према: Б. М. Эйхенбаум, *нав. дело*, 12.

¹⁰⁷⁶ Исто, 16.

¹⁰⁷⁷ Исто, 19.

ка стиха – музичка и / или казивана интерпретација стиха од стране гуслара. За саму интерпретацију варијабилна може бити (свесна или несвесна) намера гуслара да текст озвучи према претпостављеном доживљају скупа метричких и семантичких одредница „аутора“ текста, или по слободи да му се да сопствено тумачење. О овоме сведочи, с једне стране, подударност синтаксичко-интонационе структуре певане и казиване верзије од стране истог гуслара (Вујачића), где се разлике свде на ниво медија (видети примере за подударност кључних, артикулационих интонационих сигнала), а са друге стране, када се елиминише тај фактор – значајно различито интонирање (у ширем смислу овог појма, као звучног еквивалента укупног семантичког доживљаја) у музичким интерпретацијама исте песме од стране гуслара Лутовца и Вујачића. На основу одлика мелодике и нивоа силабичности, односно, мелизматичности, њихова се „тумачења“ карактеришу као опозитна, што ће у наредном делу бити илустровано анализом неких од важних момената у песми.

Почетну слику Вукове варијанте *Дијобе Јакишића* – дијалог Месеца и звезде Данице,¹⁰⁷⁸ којим се, према речима Хатице Диздаревић Крњевић, остварује космизација сижеа, размичу границе обзора, а сам се сиже повезивањем са горњим светом универзализује¹⁰⁷⁹ – Лутовац и Вујачић „боје“ на значајно различите начине. Лутовчев прегнантни стил карактерно одговара критици коју Месец, као заступник мушког принципа, упућује звезди Даници, док се, напротив, мелизматичним током Вујачићевог почетка „отупљује“ оштрица прекора (упоредити стихове 1–4 из примера 1 и 2). И у интерпретацији одговора опажа се различит доживљај: Лутовац преко интонационе равни јасно издваја управни говор, а затим градационо обликованим мелодијским током води ка истицању означавања догађаја деобе као чуда (у стиховима 8. и 9). Вујачић звездином одговору, задржавањем у наративној равни, даје лирску, готово бојажљиву ноту, интонациона кулминација је у стиху који лоцира догађај (*изнад... Биограда*), а стих којим завршава синтакса (стих 10) привлачи пажњу широким распевавањем, па је истицање квалификације догађаја као *чуда великога*, а нарочито кључног стиха – да се ради о де-

¹⁰⁷⁸ Најстарији песнички запис на српском / српскохрватском језичком подручју, у оквиру књижевности усменог постања, који обликује библијску легенду о братоубиству, преиначену и заступљену у различитим културним и етничким зонама, потиче из пера Хваранина Петра Хекторовића. Ради се о песми *Марко Краљевић и брат му Андријаш* из 16. века. У ужем варијантном кругу *Дијобе Јакишића* налазе се запис из *Ерлангенског рукописа* (почетак 18. века), бугаршtica из Богишићеве збирке (друга половина 18. века) и варијанта коју је Вук записао од свог оца Стефана (1815). Само у варијанти Стефана Караџића, иницијална ситуација је дијалог Месеца и звезде Данице; Х. Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила. Дело-творност традиције*, Београд 1997, 81.

¹⁰⁷⁹ Исто, 87–88.

оби очевине међу браћом (стих 9), у укупном утиску ипак скрајнуто (уп. стихове 5–10. из примера 2).

Синтаксе у Лутовчевом извођењу фокусираног одломка нису доследно артикулисане: у првој (стихови 1–4), истозначном информацијом коју носе певане каденце и интерлудијуми гуслар обједињује ток и своди га дискретно, стављајући се у службу наговештаја наставка колико и заустављања тока, док је у другој (стихови 5–10) сигнализирање неусаглашено – певане и инструменталне каденце су контрадикторне. Слична ситуација је и у Вујачићевом извођењу: већина стихова у овом делу каденцира „закључно“, па је ток испресецан, а додатно их раздвајају релативно дуги интерлудијуми. Прва реченица (стихови 1–4) је музичким средствима једва назначена, завршни сигнал последњег стиха у њој је редундантне природе, при чему је, за разлику од претходних стихова, овај отпеван на једном даху, па се, неочекивано, стиче утисак о покретању тока. Информативност другог завршног сигнала на синтаксичком нивоу потенцирана је значајно дужим трајањем, а претходи му сегментирано певан стих, што после низа стихова певаних на једном даху представља форму посебне информативности (стихови 5–10).

Друга слика која илуструје различитост интонирања као средства музичке драматизације јесте „фрагмент с молитвеном чашом у средини“, како га назива Х. Диздаревић Крњевић.¹⁰⁸⁰ Изразито субјективна раван дирљиве исповести Дмитрове жене Анђелије кључно одликује атмосферу овог фрагмента. Поменуто је да се Лутовчево извођење разликује од Вукове варијанте за више од 20 стихова, а неки од изостављених су управо из овог дела. Претпоставка је да је трајање снимка разлог што је гуслар посегао за скраћењем, али је таква верзија сиромашнија и не остварује пун ефекат, онакав каквом је стремио творац песме. Изостављањем пројекције чина тровања (стихови 42–44. и 48–49. из Вуковог записа) према богу и према људима, а затим и према сопственом будућем животу, хијерархије која је одјек уводне слике о *чуду великом* – гажењу божанских и људских закона, губи се та универзална димензија тровања као чина-метафоре потпуног људског и моралног пада.¹⁰⁸¹ Додатно осиромашење представља изостављање стихова којима се потврђује оданост и поштовање, посебно дубока веза снахе и девера, успостављена још на свадби (стихови 57. и 58), што утиче на укупан доживљај чина комуницирања Анђелије и Богдана и fine алузије¹⁰⁸² на цену и смисао геста одрицања

¹⁰⁸⁰ Исто, 90.

¹⁰⁸¹ Исто, 91.

¹⁰⁸² Алузија је фигура која остварује значење „упућујући на неки познат догађај или на неко дело, лик или ситуацију“, својерстан „метатекст“, чија употреба подразумева активирање

од тако значајног обредног предмета какав је чаша молитвена. Већ овако сажет поетски предложак представља хендикеп при саживљавању гуслара са етичко-емотивним набојем фрагмента. Осим тога, доминација силабичног испевавања текста код Лутовца погодује јасној нарацији, али је то сведена, готово оштра звучна слика суптилних нијанси поетског садржаја. Он настоји да артикулише сцене (стихови 24–29, 30–36, 37–41, 42–46, 47–48), али је садејство интонације половично – некада кооперативно, али и контрапродуктивно. Дмитрово обраћање Анђелији пред одлазак у лов, пуно драмског набоја, мелодизира талас чија се кулминација подудара са страшним императивом да мора отровати девера, а делу о судбини која јој предстоји уколико не изврши наређење додељена је таласаста интонациона линија, као слика немира, ужаса са којим се жена суочава (стихови 27. и 29). Комуникациони ефекат овог одломка из аналитичке перспективе може се проценити као велики, с обзиром на то да интонација, као основни носилац информације у овом стилу, спојем семантичке информативности (високог) регистра и нумеричке информативности интонационог модела (атипичне „изломљене“ линије), директно корелира са интонацијом поетске синтаксе. Међутим, већ у следећем делу ово не важи: за интонационо поентирање стихова 30. и 32. нема основе у њиховом драмском потенцијалу, насупротив. Доминација модела силазне интонације за управни говор (стихови 33–36) одговара жалобном етосу, али на тај начин стих који носи важну реч – *отрова* (стих 36) – постаје редундантан, па долази до неусаглашености нивоа нумеричке информативности, као у овом контексту основе музичке драматизације, и семантике поетске компоненте. На сличан начин изостаје и апострофирање чаше молитвене, кључне метафоре у овој песми, која у целини протиче интонационо маргинализована (наредна синтакса, стихови 38–41). Климакс који чини обраћање Анђелије деверу интонационо је пропраћен „половично“: миран дескриптивни део уводи у благу тензију на почетку управног говора, али је очекивање из стихова који асоцирају на однос (стихови 44, 45) апсолутно изневерено употребом ниског регистра за преклињање очајне жене (стих 46). Ионако кратак расплет, музички је реализован једноставним, може се рећи чак уобичајеним упаривањем хоризонталног и силазног тока у средњем регистру, што се из комуникационе перспективе може оценити као прихватљиво, али не и сасвим адекватно драматизовано.

одређеног фонда знања, заједничког за ствараоца и примаоца поруке; више у: С. Самарџија, Функција алузије у процесу стварања и прихватања епске песме, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Посвећено успомени на проф. др Јована Деретића*, Београд 2007, III, 213–237; такође в. Ј. М. Лотман, *Семиосфера*, 97.

Исти фрагмент у Вујачићевом извођењу звучи потпуно другачије. Пре свега, поетски текст је изведен доследно, што обезбеђује квалитетније комуницирање вербалним садржајем. Ефекат музичког обликовања у овом примеру долази до изражаја максимално. Већ у првој слици, доследним испевавањем стихова који се односе на Дмитрове припреме за лов, мирним тоном, у силабичном маниру, пружа се слушаоцу једноставна прича (предах у односу на претходни опис „чуда великога“), да би се дискретно динамизирала само у служби најаве дозивања, чиме се и засвођава наративни део (стихови 29–33). Сегмент у коме се жени издаје кобни налог презентован је високом интонацијом, потенцира се грешна заповест, а паузом на стиховној цезури драматизује се последица евентуалног одбијања извршења (стихови 35. и 37). Тензија је у Дмитровом обраћању појачана супротстављањем моделâ који започињу узлазно и силазно, па је читав ток обележен кретањем у музичком простору (уп. стихове 34–37). Вешто коришћење ритмичких и интонационих квалитета посебно је уочљиво у испевавању Анђелијиног монолога. Интонација јасно сугерише страхоту самог чина тровања (стих 42), однос божанског и људског прекора који такав чин заслужује (стихови 43, 44). Редунданца у музичкој димензији замагљује наступ „гласа јавности“ и његов претпостављени став (стихови 46, 47), али је зато промишљање успешно закључено истицањем тежине последице овог чина (стих 49). Уз интонацију, овом циљу су послужили и уметање екскламације и форма, а затим и дуги интерлудијум, којим се потврђује информација о посебној важности и обезбеђује њено меморисање као такве. Доследности ради може се прокоментарисати и остатак фрагмента, иако је то само потврда принципа. У овом извођењу је и улазак у фокус *чаше молитвене* потцртан информативношћу интонационе компоненте (стих 52), иако се на микронивоу може уочити одређено одступање од промовисаног система. Наиме, узлазни модели, који представљају једну од основних разлика музичког изражавања Вујачића и Лутовца, дају могућност да се интонационо јасно истакне реч или синтагма у другом делу стиха, што је практично немогуће, или бар не у истој мери, хоризонталним или силазним моделима (што је искоришћено, на пример, у стиховима 34. и 36, да се истакну сегменти *вјерна љубо* и *нећеш*). У том смислу, упечатљивост највишег ранга, пласирана на почетку стиха, умањује дејство интонације синтагме *чаша молитвена*, чак и у контексту искорака навише у сврху осветљавања придева који је есенцијално важан. Стихове потврде поштовања девера, изостављене у Лутовчевом извођењу, Вујачић је музички презентовао чак и снажније него што је њихова тежина у поетској равни (стихови 57, 58), чему посебно доприноси позиција пред управним говором. Сâмо обраћање започиње бојажљиво и уздржано,

интонационо сведено, да би у трећем стиху дошло до ерупције укупног дотадашњег набоја, кулминације емоција у преклињању истовремено очајне и јаке жене, осликане сада већ стандардизованом комбинацијом изражајних средстава (стих 61). На самом крају фокусираног фрагмента Вујачић ће још једном посегнути за екскламацијом да допринесе упечатљивости расплета; интонациону подређеност иницијалног дела управо отпеваној Анђелијиној молби тежи да надокнади значајнијим распевавањем претцезурног слога (в. стих 63).

Песму *Дијоба Јакушића* одликује баладни израз, а овај други анализирани фрагмент је његова есенција, што је неопходно имати у виду када се говори о комуникационој вештини гуслара. Избор репертоара према сопственом темпераменту, сензибилности, као и гласовним предиспозицијама, важан је део укупне комуникационе способности. Осим тога, основне одлике стила коме се гуслар приклонио већ су путоказ у овом процесу, али њихова освешћеност у том смислу често изостаје. Генерално се може рећи да метрички и ритмички стриктнији стилови боље кореспондирају са типичнијим епским садржајима, наративним, јуначки темпераментним, него са лиризованим, „смекшаним“ значајем емотивности. Гусларима који су „типични певачи“, са покретљивим гласом, па у знатној мери користе мелизматiku и орнаменте, филигранско дочаравање душевних стања је лако и блиско, те се у таквим садржајима експонирају на прави начин.

Ипак, не смеју се изгубити из вида све врсте дијахронијских промена функције епике и, последично, доминантне естетике. Као што је писао Н. Петковић, изгледа да је с почетка музичка мелодија обављала стабилизациону улогу, а касније је дошло до функционалне прерасподеле, те је примат преузела синтаксичка интонација, као што је, према његовом мишљењу, канонизовано гласовно понављање (рима) преузело на себе улогу коју је некада обављало музичко каденцирање.¹⁰⁸³ Интригантно питање односа синтаксичке интонације (казивања) и музичке интонације проблематика је која изискује експериментално истраживање идиолеката, релација различитих извођења – према начинима интерпретације, али и према свим критеријумима који преко особина личности на њу могу да утичу (старост, образовање, порекло – дијалекат и сл.). Како је комплетан звучни материјал којим се располаже новијег датума, посматрано из дијахронијске перспективе жанра, еволуциони процес могуће је расветљавати само обазривим ишчитавањем амалгама који чини данашња пракса. Иако се у старијим написима (Маретић, Волман, Мурко) чешће помињао „стари нагласак“, из контекста се схвата да се веза са интонацијом речи и

¹⁰⁸³ Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, 215. Аутор ове разлике види и као разлог што се тзв. музикалност усмено-фолклорног и новијег уметничког стиха знатно међусобно разликују.

реченица̂ подразумевала. Прво такмичење гуслара било је замишљено као „утакмица“ учесника̂ из четири области: сарајевске, мостарске, зетске и дубровачке, што индиректно сугерише одређене специфичности на нивоу музичких дијалеката тих области.¹⁰⁸⁴ Еволуциони ток, убрзан „модерним“ начином живота, образовањем, миграцијама, медијима масовне културе, одражавао се и на интонациону компоненту. Винавер је коментарисао да су се у модерним временима културне потребе измениле, да се мисли апстрактније и дела брже, а да су садржаји који се језички преносе – танаџији, ломџији, неухватљивији, због чега расте значај интонационих чинилаца, па је све то, по њему, утицало да се „превазиђу“ мали интонациони распони у говору Срба.¹⁰⁸⁵ Спој ерголошких одлика гусала и традиционалне свирачке технике били су основ за очување карактеристичног тонског система. Поступно губљење нарочите сензибилности за мале интервале, условљено низом фактора, утицало је на повећавање дистанци, што се још увек констатује претежно на основу слушног утиска, а услед недостатка адекватне техничке опреме, али је сасвим егзактно на нивоу интонационих, односно мелодијских модела. Вештина варијационог преобликовања мањег броја модела, чија је устаљеност узрочно-последично везана са њиховом семантичком информативношћу, није довољна за (задовољавајућу) комуникациону способност савременог гуслара. Променио се узорни тип музикалности: од способности да се сведеним музичким кодом издвоје и потцртају моменти који су носиоци семантике жанра стигло се до тежње ка артизму, вештини осмишљавања и коришћења музичких форми које широком палетом одговарају најдиректнијој приказивачкој функцији коју музика добија. Интерпретација записаног поетског текста епске песме репрезент је комбинације семантичке и естетичке, тј. семантичке и нумеричке информативности. Аналогно универзалном мерилу за перципирање облика, за које је кључан однос између „капацитета за информацију“ и „капацитета за сложеност“,¹⁰⁸⁶ постоји комплементарна веза ових врста информативности. Чини се да је однос поетске и музичке компоненте, након партнерског саучествовања у информисању аудиторijума о кључним идејама жанра, прошао кроз етапу високе информативности поетских текстова у песмама-хроникама (а редувантности, односно – још увек високе семантизованости музичке компоненте), да би ова последња етапа певања традиционалних десетераца уз гусле била обележена порастом информативности музике у односу на записане, па у том смислу и редувантне поетске садржаје.

¹⁰⁸⁴ М. Добричанин, *Сјај гусала*, 51.

¹⁰⁸⁵ Према: Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, 119.

¹⁰⁸⁶ А. А. Мол, нав. дело, 159.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Етномузиколошко проучавање традиције епског певања уз гусле из перспективе фактора и процеса њене динамизације указало је, пре свега, на континуитет промена, а онда и на њихов квалитет и квантитет. Почетна стрепња због лимитираности примарних, звучних сведочанстава у односу на историјску дубину жанра и грађу којом оперише наука о књижевности испоставила се безразложном. Наиме, анализа је показала да је ова грађа кондензовани одраз промена традиције у несумњиво најтурбулентнијем периоду, па је, у том смислу, високо репрезентативна. Осим тога, поређењима текстова, жанрова и епских традиција утврђено је да ова грађа има далеко дубљу историјску рефлексију у односу на датираност. Коначно, материјали обезбеђени личним теренским истраживањима омогућили су увек деликатно ишчитавање савремене праксе, али и сагледавање специфичних саодношења различитих утицаја на традицију у дијакронији.

Комплексни феномени, какво је вербално-музичко комуницирање, у овом случају – у форми певања уз гусле, за етномузиколога су интригантни пре свега у погледу начина функционисања музике као комуникационог система, што усмерава пажњу на (издвојен) музички текст. Ипак, тек кроз непосредну интеракцију са поетским системом и сложене релације са комплетним културним окружењем могуће је потпуније спознавање функционисања и комуникационе ефикасности музичког „језика“. Управо како је говорио Лотман, било који посебан „језик“ у култури функционише само на основу узајамног деловања са целокупним семиотичким простором дате културе – „семиосфером“, као резултатом и условом за њен развој.¹⁰⁸⁷ У складу са тим, студија ће бити закључена резимирањем примарно важног истраживања „језика“ музицирања гуслара, а потом његовим контекстуализовањем у сложен и јединствен чин извођења епске песме уз гусле као форме комуницирања, реализоване у одређеном тренутку културне и друштвене историје.

¹⁰⁸⁷ Лотман је у домен културе пренео и разрадио мисли В. И. Вернадског о „биосфери“ као укупности и органском јединству живе материје, али и ултимативном услову да живот настави да постоји; Ј. М. Лотман, *Семиосфера*, 185.

Анализом музичке компоненте обухваћене су форма, мелодика и слог. Излагање тока и резултата анализе било је условљено њиховим зајамним артикулацијом. Форма је, пре свега, дефинисана односом инструменталних и вокално-инструменталних сегмената, али и мелодијским и сазвучним сигнализирањем у оквиру каденци; мелодика је, по основу изражене тенденције ка усаглашавању инструменталне деонице са вокалном, разматрана преко певане компоненте, али и у односу на форму (односно, на ниво инструменталних разграничења), а слог је разматран на нивоу функција интерпункцијских сигнала форме и тембра мелодије. Овом приликом у оквиру етномузиколошке анализе мелодијске структуре потенцирана су искуства когнитивне психологије и психологије музике, па је текстуализација разматрана у светлости интеракције процесâ когнитивне обраде. Имајући у виду редно и паралелно функционисање процеса опажања и меморисања, (ре)конструисани су модели – од нивоа одлика тона до семантичких модела – кључни за процесе извођења и преношења музичког аспекта епског певања уз гусле. Основни резултат тако постављене анализе је спознаја начина функционисања временске и просторне димензије.

Разматрање елемената метричке, ритмичке и формалне организације, од важности за комуникабилност временске димензије, водило је закључку да је управо у овој димензији дошло до значајних промена. Елементи хрономијског кода гусларског стила коме се приписује већа старост сугеришу важност континуума, тежи се неутралисању сегментације тока, док се, на супрот томе, у идиому новог времена препознаје фокусирање на „тренутак“, исечак времена. Из аспекта хрономије, овај код је део укупне темпоралности комуницирања,¹⁰⁸⁸ што се и потврђује сагледавањем временске димензије музике у укупном контексту комуницирања епском песмом. „Емичко време“, културно одређено поимање континуума и његове арбитрарне поделе, разликује се од „етичког“, објективног времена. Утврђено је да у оквиру одређене културе време комуницира истом снагом као и језик.¹⁰⁸⁹ Код „старинског“ стила, ова димензија сугерише вредност времена као вечности, вишегенерацијске својине, док га гуслари „новог доба“ својатају, располажу њиме као приликом за самопредстављање аудиторијуму.

Следствено моделима који се везују за семантичку меморију, третман музичког простора је у комуницирању епском песмом подлегао

¹⁰⁸⁸ *Хрономија* или *хронемја* је семиотика времена, а наука која се њоме бави одређена је као „наука о људској темпоралности у њеном односу према људској комуникацији на интраперсоналном, интерперсоналном и социокултурном нивоу онтогенетске интеграције и интеракције“; према: J. Janićijević, нав. дело, 299–300.

¹⁰⁸⁹ E. Hol, према: J. Janićijević, нав. дело, 300.

мањим променама него време. Кључно оивичавање музичког простора песме остварено је спрегом присуства инструмента конзервираних ерголошких одлика и јачине канона традиције у погледу свирачке технике и сазвучне структуре. Утицаји промене културног контекста и модерном духу својствене естетике разноликости одразили су се тако само на нешто разноврсније обликовање мелодијских линија у датим оквирима, пре свега као балансирање праваца кретања у том простору, на „векторском нивоу“. Важност инструмента потврђује се и семантиком сазвучне структуре (пре свега, хетерофоним каденцирањима), као и композицијом песме као поруке.

Идеал унисоног слога, сазвучност тако доживљена и када није материјализована у звуку, потврђује тембр као изузетно важан елемент процеса комуницирања, а управо је инструмент тај који обезбеђује његову препознатљивост – он је *differentia specifica* звучне боје поруке. Анализа комуникационе форме указала је управо на звук гусала као пребацивач из сфере уобичајеног, вербалног комуницирања у сферу уметничке надреалности. Две су основне компоненте које дефинишу тембр гусала – материјал који трењем даје звук и флажолетна техника. На старијим инструментима коришћене су коњске длаке, које дају сразмерно слаб тон шуштавог квалитета, док је замена синтетичким нитима дала нешто оштрији и продорнији звук. Традиционална веровања у вези са натприродним моћима коња основ су претпоставке о некадашњој магијској конотацији звука гусала, о идеји да глас певача добија посебно значење и способности захваљујући примеси звучне боје којој је коњска длака директан извор. Моћ инструмента у комуницирању музиком Дорис Штокман пореди са ефектом маске у визуелном комуницирању.¹⁰⁹⁰ У гусларској пракси је ова функција инструмента директно предочена удвајањем певане мелодије. О есенцијалном значају инструменталне боје сведочи ирелевантност садржаја инструменталних партија (импровизациони карактер уводног и завршног дела), па и сразмерна конзервативност носилаца ове традиције у погледу инструменталне технике. Наиме, утицај естетике супротности са нивоа општег културног контекста препознаје се у унапређењу инструменталне технике, како би певане мелодијске линије добиле реализацију и у инструменталној равни. Оваква промена је у узрочно-последичној вези и са професионализацијом, а укупно сигнализира премештање тежишта са семантичке информативности звучне боје на нумеричку информативност садржаја. Ипак, промене у овом правцу заустављају се на граници опсега који се добија у једној позицији: апли-

¹⁰⁹⁰ D. Stockmann, „Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures“, у: B. Nettl, Ph. V. Bohlman (ур.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago 1991, 326.

катура, раније сведена на два прста, сада је „унапређена“ активирањем свих прстију, али се не посеже за променом позиције, као техничким елементом који омогућава даље проширење тонског низа.

Други правац утицаја професионализације гуслара одразио се преко усавршавања технике гудала на ритмички систем: једноставни, уједначени потези гудала код аматерске технике условљавали су приближно равномеран распоред акцената и парну метрику, устројену односом јачина „природних“ акцената на местима промене правца кретања, а вештије коришћење гудала каузално је везано са променом ритмичког система. Усавршавање технике гудала део је промене начина третирања инструмента у правцу „музикализације“ звучног ритуалног средства, што је сугерисало увећање димензија овог дела инструмента.¹⁰⁹¹ Истовремено, већа гудала су аналогија већим гулама, насталим као одговор на потребу за већом звучношћу у околностима певања уз гусле пред бројнијом публиком и / или у већим просторима, мада се она ипак најчешће задовољава применом електричних појачала. Тако се анализа музичког израза гуслара може резимирати указивањем на присуство, коришћење инструмента, на сразмерну постојаност његових ерголошких карактеристика и свирачке технике, као фактора који обезбеђују препознатљивост традиције. С друге стране, уочене промене последица су усложњавања функционалности певања уз гусле у контексту промене позиције ове традиције у култури и односа индивида и друштва.

Иако је спознавање музичког комуницирања гуслара вредност за себе, пуну вредност је добило као основ истраживања саодношења поетске и музичке компоненте. О историјату промена односа музике и речи у епском синкретизму сведоче понајпре разматране форме, које се тешко могу објаснити (само) у светлости наративне функције, с обзиром на жртвовање јасности саопштења у корист ублажавања унутрашњих конструктивних граница. Присуство оваквих решења у обредним музичкофолклорним жанровима, уз индикације на које скрећу пажњу фолклористи филолошке струке, учвршћује хипотезу о некадашњој магијској функцији епике. Указивање на важност саучествовања инструмента у оваквим формама и у звучном континуитету епске песме даје допринос спознавању суштине музичко-поетског синкретизма. Доминација форми у којима је вербална синтакса доследно пропраћена му-

¹⁰⁹¹ О овоме сведоче старија гудала у музејским збиркама (на пример, из збирке Етнографског музеја у Београду; за увид у ову збирку захвална сам колеги Мирославу Митровићу), а промена је освешћена и код градитеља гусала (према разговору са Драганом Кујунџићем, градитељем гусала из Зрењанина; снимак у архиви Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду).

зичким средствима интерпункције у савременој пракси – сведочанство је великих промена. Од сарадничког статуса музичке и поетске компоненте у периоду стварања при извођењу песме као синкретичног дела дошло се до „објективизације“ поетског текста, његовог третмана као предлошка који се публици предочава музичким средствима. Иако је стварање епских песама као поетских форми и данас присутно, њихово певање (уз гусле) најчешће следи тек када је текст комплетно уобличен и записан, а неретко су песник и певач-гуслар различите особе. Управо прелаз од потпуно усмене форме комуницирања ка (великом) учешћу културе писма и ка диференцирању гуслара-песника-и-музичара и гуслара-интерпретатора-записаних-текстова представља најзначајнију квалитативну промену српске традиције извођења епских песама уз гусле. Истраживање је показало да је ова промена у непосредној вези са померањем тежишта информативности са фиксираних, записаних поетског текста на импровизовани музички садржај, а у оквиру њега, као што је поменуто у вези са тембром, са семантичке на нумеричку врсту информативности. Све већа доступност техничких средстава за снимање и репродукцију звука „запретила“ је усменом квалитету музичке димензије песме-поруке, али је ипак опстала њена уникатност. Кључ опстанка тог квалитета је захтевност (дословног) меморисања велике форме – попут епске песме – од стране музичара-аматера, у условима потпуне неосвешћености „теорије епске музике“.¹⁰⁹² Тако се образовање гуслара показало као узрок најдрастичније промене традиције певања уз гусле у новијем периоду његове историје, а истраживањима праксе писмених гуслара дошло се до увида и у додатне факторе преобликовања традиције.

У околностима одређености за једну метричку структуру (неримовани десетерац), суочавање са значајно различитим музичким ритмизацијама отворило је низ питања, па и спектар могућих тумачења – од свирачке технике до различитих односа према говорној акцентуацији. Избором примера који су ушли у најужи аналитички фокус маргинализовани су фактори утицаја порекла (дијалекатски), образовања, музичких способности, па и генерацијске припадности. Компарацијом извођачког односа према истом поетском предлошку показано је да је, и поред бројних „заједничких именитеља“, могуће успостављање карактеристичних музичких мишљења, односно, особених гусларских идиолеката. Наиме, од времена када је образовање постало значајан фактор обликовања српског друштва, у погледу утицаја на традицију певања уз гусле, реално

¹⁰⁹² Спознавање меморије гуслара један је од важних задатака, који је још увек на нивоу пилот-истраживања; више у: D. Lajić-Mihajlović, „Ethnomusicological research of the guslars' memory: a pilot study“: 67–86.

великом значају придодан је и метафорични ефекат.¹⁰⁹³ Поређењем извођења високообразованих гуслара показало се да само познавање књижевног језика није пресудно за успостављање односа говорних и певаних акцената, с обзиром на то да само једна од анализираних песама недвосмислено одсликава образовање извођача, док се у другој оно пре назире но што се јасно види. Ова извођења, као и разматрани примери односа биографија и идиолеката, указали су на комплексност идентитета гусларâ и специфичност конгломерата утицаја који их преобликују. Установљено је да се певањем уз гусле изражавају интелектуални, образовни и емотивни капацитети гуслара за непосредно промишљање и доживљавање датог поетског текста, његове музичке способности, као специфична захтевност праксе, али и као однос према традицији. Како је поменуто, биолошки потенцијал у погледу музичких способности развија се и суштински обликује бројним срединским факторима; „тип музикалности“ обликује се под утицајима културног окружења, његових подстицаја, мотивација, афинитета. ’Мишљење у музици’ директно се обликује ’мишљењем о музици’, посебно у погледу односа према традицији, према третману наслеђа од стране претходника и савременика. Овај однос се у идиолекат „уграђује“ посредно, опредељењем за одређену естетику, као њена конотација. Тако обележеним изразом надаље се практично заговара „тврђи“ или „флексибилнији“ став према наслеђу, без обзира на ниво освешћености овог избора.¹⁰⁹⁴ Често је опредељење „полусвесно“, по некој врсти инерције, или са магловитом представом о разлозима. „Традиционалистички“ начин мишљења есенцијално подумевља тежњу ка очувању одређених модела из прошлости и регулативе њиховог коришћења.¹⁰⁹⁵ Настојање да се модели проследи у форми идентичној оној у којој су преузети може бити засновано на свести о важности њихове функције и о интересима колектива за очување пређашњег стања.¹⁰⁹⁶ Међутим, у процесу материјализације когнитивних модела, чак и са претензијом на дословну реализацију узорне вреднос-

¹⁰⁹³ Максимилијан Браун о овоме пише: „Код образованих – са знацима навода или без њих! – јуначка песма лако поприма нешто извештачено, као, например, када варошанин обуче народну ношњу. Образовани певач је увек у опасности да постане пуки епигон, који већ стилски добро изведено певање увежбане песме доживљава као леп успех. А може да оде и у другу крајност и да сасвим свесно пева, и то чак и с пером у руци; резултат више не могу бити праве јуначке песме него литерарне вежбе у народном тону“; М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд – Нови Сад 2004, 76.

¹⁰⁹⁴ Освешћеност избора може се разматрати посредно, из укупне делатности, а у појединим случајевима је и вербализован; уп. разговор са Б. Вујачићем, вођен 24. 11. 2009, снимак у личној архиви ауторке.

¹⁰⁹⁵ E. Shils, нав. дело, 12.

¹⁰⁹⁶ Социолог Макс Вебер традиционална друштва и дефинише преко рационалне калкулације за оптимално задовољење интереса, као критеријума у одабиру активности; према: исто, 9.

ти, долази до одређеног степена промена. Осим промена које се дешавају на „нежељеном“ нивоу, честе су пројектоване промене, иновације, са циљем да се традиција унапреди, побољша. Коначно, традиције се мењају и кроз реакције њихових носилаца везаних за друге традиције. О променама иницираним „изнутра“ и „споља“ говори се као о ендогеним и егзогеним променама,¹⁰⁹⁷ мада их је најчешће тешко јасно диференцирати, као и ниво свесности иновирања. Вредновање промена од стране савременика и наследника не мора се подударити са намером иноватора, па такве иницијативе остају на нивоу индивидуалних импулса. Научна виђења ауторитетâ у односу на традицију и доминације њеног свесног преобликовања преточена су у залагање за замену устаљеног термина „носиоци традиције“ адекватнијим – „градитељи традиције“.¹⁰⁹⁸

Вишевековно трајање традиције певања епских песама уз гусле стоји у узрочно-последичној вези са амалгамом промена ендогене и егзогене врсте. Као солистичка усмена традиција, сваким актом свог извођења, сваком идиолекатски обележеном презентацијом епске песме, ова традиција је добијала нови импулс. Колико ће је и у ком правцу тај импулс (пре)усмерити зависи од специфичности идиолекта, али и од традиционалности контекста извођења. Као што констатује Едвард Шилс, индивидуалност лежи у потенцијалу који тражи прилике за реализацију, а оне су условљене правилима, веровањима и улогама које друштво поставља.¹⁰⁹⁹ Либерализам је традицију и индивидуалност постављао као антипode: традиција је сматрана лимитом слобода, па је „раскид“ са њом представљан као услов за изражавање личних афинитета. Традиције, свакако, „обрубљују“ индивидуе, постављају услове за њихово испољавање, али је несумњиво да начин и степен интеракције индивидуалног и традиције такође зависе од профила, креативне снаге индивидуа. Непобитно је да су нека људска бића по природи инвентивнија, а друга су у том смислу инфериорнија, што важи и у традицијама које постављају стриктније оквире индивидуалности. Тако се и у „класичном“ патријархалном друштву знало за „добре гусларе“. Осим тога, од важности за испољавање креативности је и темперамент особе. У неким случајевима управо је недостатак унутрашњег импулса, својеврсна инертност, разлог приклањања устаљеним решењима као „довољно добрим“. Либерализација друштва отворила је могућности за значајније промене у кратком времену, а важним предусловом за овакво деловање сматра се харизма-

¹⁰⁹⁷ Исто, 213, 240.

¹⁰⁹⁸ J. Frykman, O. Löfgren, према: N. Ceribašić, *Izazovi tradicije: tradicijska glazba i hrvatska etnomuzikologija*, у: N. Gligo i dr. (ур.), *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb 2009, 77.

¹⁰⁹⁹ E. Shils, нав. дело, 11.

тичност носилаца промена. Иако се харизма, по виђењу Вебера, везује за „специфично креативне револуционарне снаге у историји“,¹¹⁰⁰ тај потенцијал не мора бити ангажован на револуционаран начин. Наиме, у свакој категорији активности или веровања испољавају се елементи културне прошлости, на различите начине utkани у потенцијал индивидуе. И „велики реформатор“, каквим је сматран гуслар Перуновић, поред значајних иновативних решења, баштинио је мноштво елемената израза претходника. Иновативност се може кретати од идеје унапређења наслеђеног до претендовања на оригиналност у смислу потпуног негирања утицаја прошлости. Према Перуновићевим изјавама, његов мотив је био „усавршавање традиције“, (само) прилагођавање „новом“ времену. Ипак, његово музичко мишљење је, кроз живот у културно различитим срединама и процес образовања, достигло степен индивидуалности далеко изнад просека за време у коме је био активан. Посебно је важно било то што је релативно брзо „освестио“ своје посебности, па је са великим самопоуздањем задовољавао, очигледно велику, потребу за личним експонирањем. У ери растућег индивидуализма формирала се читава струја оних који су потребу за издвајањем из мноштва („традиционалних“ гуслара) реализовали приклањајући се Перуновићевом „модернизму“. Вероватно је да су неки у том стилу препознали сопствене афинитете и мишљења, али је несумњиво и да су многи подлегли утицају ауторитета.¹¹⁰¹ Перуновићев реноме био је индиректно средство афирмације таквих идиолеката у гусларском свету. С друге стране, чак и када извођачке способности тих гуслара нису биле на посебном нивоу, они су доприносили Перуновићевом публицитету и утврђивању новина које је промовисао. Тек „рутинизацијом“ иновативне идеје, она добија прагматичну вредност у традицији. Како је копирање „крајње индивидуалног“ стила мање-више осуђено на неуспех, суштински ефекат било је формирање „традиције индивидуализма“, скупа идиолеката који су имали одређене заједничке карактеристике, али их је пре свега обједињавала изразитија тежња ка оригиналности, него што је до тада било уобичајено.

Подстицај „традицији индивидуализма“ дала је комерцијализација гусларске праксе, због које је изразита особеност постала императив. У непосредној вези са тим је растућа важност гусларских такмичења, комерцијалних културних догађаја, који имају далекосежне последице услед промовисања узорних вредности у погледу гусларских стилова. Нови бардови-јунаци гусларског света издвајају се, пре свега, према критеријумима организатора и дародаваца, а онда се на то надовезује механизам хероизације, уобичајен када је реч о биографијама славних

¹¹⁰⁰ Према: исто, 228.

¹¹⁰¹ О значају ауторитета за динамизам традиција више у: исто, 225.

стваралаца.¹¹⁰² Као реакција на „императивни“ индивидуализам формира се „традиција традиционалности“¹¹⁰³ – струја „ретрадиционализације“, коју одликује потенцирање потребе доследног чувања традиције. Са њом се може довести у везу активност гуслара Лутовца. Управо вољност и наглашена сврховитост, које су помињане као основне одлике групног комуницирања, разликују овакво учешће у традицији у односу на „носиоце-чуваре“, који немају (сасвим) освешћен ефекат сопственог учешћа у традицији. Иако је ефекат по динамику промена сличан – успоравајући, „ретрадиционалистички“ идиолекти често су уочљивији, као део концепта учесника у традицији.

Дијалогски однос према савремености, у опозицији према монолошком гласу прошлости, који С. Ђорђевић Белић констатује у вези са стваралаштвом у поетској димензији, чак и када је у питању „канонизовани класик“ као што је Радован Бећировић Требјешки,¹¹⁰⁴ још је израженији у односу на музичко „стварање-извођење“. О различитом вредновању гуслара изразитих индивидуалности и оних свесно или несвесно оријентисаних ка „чувању традиције“ сведоче коментари из емске перспективе, који најчешће прве вреднују више, а њихов стил описују преко мелодија одређених личним именом (нпр. „Бошкова мелодија / Бошков напјев“), док су други често потцењени, говори се о њиховим „скромним (извођачким) могућностима“, а опис да (је) неко пева(о) „мелодијом свог краја“ добија негативну конотацију. У таквим околностима намеће се питање мотива „традиционалистичке“ оријентације способних гуслара. Суштина одговора је у њиховом односу према идентитету. Наиме, у основи „традиције традиционалности“ је идеја да се само доследним чувањем традиционалних форми обезбеђује опстанак идентитета друштва. Управо супротна аргументација представника „традиције индивидуалности“ илуструје распон поимања флексибилности традиције и њених релација са идентитетима. У том смислу, опстајање прошлости у садашњости, које резултира делимичним задржавањем идентитета друштва, Шилс описује као консензус међу живим и мртвим генерацијама.¹¹⁰⁵ Марија Тодорова скреће пажњу да се о наслеђу може говорити са становишта континуитета и са становишта његове перцепције.¹¹⁰⁶ Овим се поентира разлика између стварне, номиналне културне прошлости и

¹¹⁰² С. Ђорђевић, Епски певач као јунак – механизми хероизације, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2009, 38/2: *Место приповетке у српској књижевности – Доситеј Обрадовић и Европа*, 57–70.

¹¹⁰³ Овај израз Шилс користи за суштинску, супстанцијалну традиционалност; Е. Shils, нав. дело, 4.

¹¹⁰⁴ С. Ђорђевић, Епски певач као јунак – механизми хероизације, 65–70.

¹¹⁰⁵ Е. Shils, нав. дело, 168.

¹¹⁰⁶ М. Todorova, *Imaginary Balkan*, Beograd 1999, 289–315.

представе о њој, коју различити појединци и групе артикулишу у различитим периодима. О ретроспективно конструисаним традицијама често се говори као о продуктима структура моћи,¹¹⁰⁷ посебно у домену политика конструисања идентитета и политика заштите наслеђа. Међу актерима гусларске праксе здушно се воде дискусије о епској традицији, у којима се позива на гусларе-ауторитете из ранијих генерација, од којих многе нису слушали ни посредно, са носача звука (услед ексклузивности првих снимака). Представе о традицији обликују се комбинацијом личних сећања и сећања генерација-претходника. У вези са тим важно је имати у виду, како из социолошке перспективе указује Тодор Куљић, да друштвено памћење није само складиштење искустава из прошлости, већ склапање селекције садржаја из прошлости у смисаони поредак, дакле – не само чување него и заборављање одређених садржаја, а све зарад склада у прихватању и тумачењу света.¹¹⁰⁸ Он наглашава да се колективно памћење, као интеграција различитих личних прошлости у једну заједничку прошлост, конституише у напетости између приватних сећања и службене политике сећања.¹¹⁰⁹ Ово је нарочито важно у традицијама дугог трајања и, сходно томе, велике друштвене важности, попут епике, где се небројени појединачни моменти њеног живљења вековима амалгамишу под утицајем различитих идеологија. Разматрани конкретни примери управо потврђују присуство селективности у рецепцији наслеђа (како и илуструје Перуновићево објашњење да је „сковао“ своје певање од различитих „гуђења и пјевања од најстаријих времена“), потом вредносног опредељења гуслара у односу на тако реконструисану референцу (са последичном потребом да се унапреди или конзервира), а онда и различитих ступњева преобликовања током „преношења“ наредној генерацији, кроз сваки идиолект, па и кроз еволуцију свакога од њих.

Према искуствима модерне „мнемонологије“, колективно памћење је низ практичних образаца и културних садржаја које људи уче да би их декодирали и конвертовали у властити идентитет.¹¹¹⁰ Другим речима, то је визија прошлости коју појединци на различит, али ипак сличан начин тумаче, мењају и саображавају виђењу себе и властите групе. Однос индивидуалног и колективног је кључна тачка разилажења концепата идентитета, оних који потенцирају важност друштва као оквира интеракција током којих се производи и репродукује идентитет, и њима супротних, чија је парадигма став да „друштвени свет, у првом и последњем реду,

¹¹⁰⁷ О различитим виђењима конструисања традиција више у: R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977; E. Hobsbom, T. Rejndžer (yp.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd 2011.

¹¹⁰⁸ T. Kuljić, *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd 2006, 8.

¹¹⁰⁹ Исто, 9.

¹¹¹⁰ Исто.

настајују отеловљени појединци¹¹¹¹. Ипак, већина концепата је између ових крајности, заступајући тезу 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“.¹¹¹² Вербални искази о односу према колективу на располагању су само када су у питању савремени гуслари,¹¹¹³ али је овај однос могуће ишчитавати посредно, из начина комуницирања. Наиме, према Лотману, основни типови комуницирања у култури могу се метафорички назвати „ја – ја“ и „ја – он“ комуницирањем.¹¹¹⁴ Под „ја – ја“ комуницирањем у овој типологији не подразумевају се случајеви када текст врши мнемоничку функцију (аутокомуникација), него ситуације када се у комуникационој стратегији друго „ја“ изједначава са примаоцем поруке кога пошљалац процењује као блиског, односно – истог или сличног по начину функционисања у конкретној култури. Лотман закључује да је комуницирање типа „ја–он“ карактеристично за преношење информација у простору, док се „ја–ја“ варијантама обезбеђује преношење информација у времену.¹¹¹⁵ У гусларској традицији, комуницирање у коме доминира семантичка информативност одговара „ја – ја“ опцији, док се оно где нумеричка информативност има пресудан квалитет препознаје као „ја – он“ комуницирање. Како уметничка продукција масовне културе не рачуна на трајност него на универзалност, као што истиче Зорица Томић,¹¹¹⁶ гусларско „ја – ја“ комуницирање својом временском пројекцијом потврђује „традицијску“ функцију, док „ја – он“ комуницирање претендује на ефикасност, рецепцију и у мултикултурном контексту.

Лотман је, такође, скренуо пажњу на то да се текст, осим на релацији обележеној поларитетом језик – говор, односно знаковни систем – стваралачки поступак, који су заговарали Сосир и Јакобсон, може разматрати и као кондензатор културног памћења.¹¹¹⁷ Ово нарочито има методолошку вредност у истраживачким ситуацијама када се на основу документа реконструише његов језик.¹¹¹⁸ Дакле, већ сама структура поруке сугерише принцип комуницирања у коме она има ефективну ко-

¹¹¹¹ R. Dženkins, *Etnicitet u novom ključu. Argumenti i ispitivanja*, Beograd 2001, 99, 111.

¹¹¹² Исто, 126.

¹¹¹³ У прошлости су подаци ове врсте бележени спорадично и не омогућавају поуздане и системске реконструкције идентитетског односа индивидуалности и колективности.

¹¹¹⁴ J. M. Lotman, *Семiosфера*, 29–30.

¹¹¹⁵ Исто, 30.

¹¹¹⁶ Z. Tomić, нав. дело, 105.

¹¹¹⁷ J. M. Lotman, *Семiosфера*, 26.

¹¹¹⁸ Исто, 23.

муникациону вредност. У таквом приступу текст није само генератор новог смисла, већ и метонимија интегралног значења које се реконструираше, или – како Лотман каже – „дискретни знак недискретног бића“.¹¹¹⁹ Сви контексти у којима је дати текст преосмишљаван и који су на неки начин инкорпорирани у њега чине „памћење текста“. У том смислу, певање Танасија Вућића коментарисано је као метонимијско сведочанство мреже утицаја који су обликовали тај текст. Смисаони простор, који текст ствара око себе, ступа у интеракцију са традицијом, као памћењем културе аудиторијума, што тексту даје нови семиотички живот, а култури – динамику. На тај начин, комуникациони процес преко песме-поруке истовремено одсликава однос гуслара према прошлости, али и према тренутку у коме се сâм чин дешава, као што у структури фидбека учествује комбинована реакција на традицију и на конкретну поруку. Другим речима, сваки комуникациони чин омогућава преиспитивање и реконструисање идентитета актера, посебно у погледу осећаја заједништва у синхронији и дијахронији.

У вези са улогом наслеђа у конструисању идентитета, Ричард Џенкинс наглашава да етницитет, као и култура, није нешто што људи „имају“ или чему „припадају“, већ комплексни репертоари које људи доживљавају, усвајају и користе у свакодневном животу, омогућавајући тако спознају себе и ближњих.¹¹²⁰ Према социјално-антрополошком моделу етницитета, он је – као друштвени идентитет – и колективан и индивидуалан, екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у личној самоидентификацији.¹¹²¹ За етницитет је, како Волмен коментарише, потребно „двоје“, при чему се „њихова“ различитост користи да се појача осећај за „нас“ у циљу организације или идентификације.¹¹²² Као ’колективно памћење прошлости рода’, епика се често повезује са етничким идентитетом. Традиционалисти фаворизују њено обједињујуће, „ојачујуће“ дејство на „колективно биће“, а индивидуалност, односно „биће личности“, у том се контексту одређује првенствено преко социјално важних кодова.¹¹²³ Потенцирање информативности семантичког типа део је комуникационе стратегије у оквиру културно хомогених група, али су поруке такве структуре присутне и у наглашено конативном комуницирању савремених гуслара: неки од њих инсистира-

¹¹¹⁹ Исто, 27.

¹¹²⁰ R. Dženkins, нав. дело, 28.

¹¹²¹ Исто, 26.

¹¹²² Према: исто, 38. О дефинисању идентитета етничке групе дистинкцијом у односу на неприпаднике групе, пре свега по емском принципу (као емска аскриптивна категорија), пише и Ериксен; Т. Н. Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, Beograd 2004, 28–30.

¹¹²³ J. M. Lotman, *Семносфера*, 31.

рају на идеји едуковања, на идеолошком утицају на публику, али и на колеге. У контексту односа традиције и идентитета заједнице, кључно је питање ауторитета заједница над традицијом, односно, удела индивидуалних актера, институција заједница актера и структура (политичке) моћи у рецепцијском и фактичком преобликовању традиције.

Процене да „модернизација“ угрожава традицију постоје и у односу на поетску димензију (где је читав спектар мера заштите „канонизованих вредности“ – од подстицаја извођења традиционалних народних песама на такмичењима до заговарања стриктног презентовања штампаних верзија текстова), мада се такве процене чешће односе на њен музички аспект. Међутим, корпус музичких вредности базиран на економији израза није препознат као део традиције која се заговара. Индивидуалне хијерархије функција епике, првенствено процене доприноса епике кохерентности друштва, зависе од непосредне мотивације. Бројни ратни сукоби на Балкану одржавали су потребу за сигурношћу актуелном готово непрекидно до половине 20. века, па онда поново у његовој последњој деценији, а то је ниво мотивације који се јавља одмах након базичних, физиолошких потреба.¹¹²⁴ У том смислу, јачање осећаја припадности (етничкој, националној) групи, дефинисаној дистинкцијом према непријатељима-агресорима као Другом, сматрало се не само оправданим него и неопходним. Извођење епских песама се у емском поимању кодирало као културна пракса од егзистенцијалне важности. С друге стране је амбивалентан третман гусларске традиције у конструисању модерног националног идентитета и кокетирање са гулама као материјалним симболом традиционалне културе, реконцептуализовање традиције као продукт деловања система моћи. Поврх тога, у светлости третмана културе као импликације или последице дуготрајних друштвених односа,¹¹²⁵ а имајући у виду чињеницу да се гусле користе у музичкој пракси више балканских народа, отвара се велико проблемско поље односа епских традиција и њихових партиципирања у конструисањима идентитета. Ова тема је већ била предмет пажње научника других профила, пре свега етнолога-антрополога,¹¹²⁶ док су за њено озбиљно проучавање из етномузиколошке перспективе неопходне студије музике гусларске епике из читавог региона, какве још увек нису урађене.

¹¹²⁴ Уп. А. Х. Маслов, *Мотивација и личност*, Београд 1982, 95.

¹¹²⁵ Неке струје студија о етничкостима третирају културу као импликацију или последицу дуготрајних друштвених односа, а не као примордијалну одлику групе; више у: Т. Н. Eriksen, нав. дело, 71.

¹¹²⁶ I. Žanić, *Prevarena povijest. Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990–1995. godine*, Zagreb 1998; I. Čolović, *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*, Београд 2006; исти, *Bordel ratnika. Folklor, politika i rat*, Београд 2007.

Приклањање естетици разноликости у оквиру музичке информативности песме-поруке коју изводи гуслар представља последицу усаглашавања, па и подређивања публици која је продукт глокализације, призму која прелама утицаје масовне културе кроз афинитет за (локални) традиционални музички фолклор. Овакав комплекс односа одражава утицај тржишног функционисања у сфери културе, обележеног борбом за наклоност потенцијалних купаца носача звука и посетилаца концерата. Гуслари су заузимали различите позиције у друштвеној хијерархији: поштовани у традиционалном друштву, уважени од елите и двора у време формирања националне свести, али скрајнути када су у питању гуслари-просјаци, па и као репрезенти „анахроне“ културе у савременом друштву. Наиме, професионализација и тржишна конкуренција условиле су да се код неких савремених гуслара запажа својеврсна фрустрација изазвана конфликтом самореспектовања, својственог традиционалном профилу гуслара и релативне маргинализованости у јавној културној пракси. Ова врста незадовољства може се повезати и са одликама доминанте естетике, о чему ће још бити речи.

Веома је индикативно да је релативно велики број епских догађаја, „гусларских вечери“, на којима учешће узима више гуслара. Подела одговорности за успешност догађаја комбинована је са претпоставком да ће разноврсност идиолеката обезбедити потпуније задовољство публике. Осим тога, певање је и велики физички напор, нарочито када се претендује на вишу интонацију и јачину, па се сразмерно ретко организују солистички концерти гуслара. Естетика разноликости препознаје се и у програмима концерата. Констелација ненавикнутости савремених гуслара да певају песме у целини и нестрпљивости просечне епске публике, краткорочност њихове пажње, утицала је да програме оваквих догађаја чине низови одломака песама. Међутим, чак и пажљиво одабран и упечатљиво изведен одломак није довољан да се изгради посебна атмосфера, да се гуслар и сам уживи у причу, а нарочито да публику пренесе у „другу реалност“. Временски ограничено комуницирање налаже избор поетски упечатљивог сегмента и ефектно извођење које ће импресионирати слушаоце, па је атмосфера сваког од тих комуникационих чинова и читавог комуникационог догађаја динамичнија од начина третирања темпоралности у некадашњој пракси. Додатно обезбеђивање разноврсности програма укључивањем других извођача – музичара, играча, песника, ствара услове за безрезервно ангажовање потенцијала гуслара и „тренутни бљесак“ као извођачку стратегију.

Тенденција ка максималном специфизирању идиолекта за већину савремених гуслара не представља контрадикцију у односу на њихо-

во вербално (само)декларисање као „следбеникâ традиције“. Без двоумљења се изјашњавају као заговорници потребе „очувања традиције“, „културног и / или етничког идентитета“, дакле, о појмовима који подразумевају колективност, али о артистичкој индивидуалности већина говори афирмативно. Што се публике тиче, комуникацијска вредност песме на нивоу групе зависи, наравно, од њеног профила. Према представницима „шире“, неспецијализоване публике, певање уз гусле је махом (неспецифични) симбол прошлости, традиционалне (музичке) културе, етничког и / или националног идентитета и епике као жанра. Символисање етничитета је више асоцијативно, без нарочитог ефекта његовог јачања. Међутим, за публику коју одликује комуникационо искуство у овом жанру, извођење епске песме уз гусле има слојевита значења и моћне импликације – од индикације извођачке форме и инспирисаности гуслара до рехабилитовања заједништва различитих нивоа. Посебну вредност има у приватном амбијенту или „приватизованом“ јавном простору, кроз комуницирање у оквиру мале групе. Насупрот томе, у масовном комуницирању, недовољно познавање знаковних система на којима се традиционално певање епских песама уз гусле заснива представља разлог подстицања комуникабилности другим невербалним знаковним системима, предметним (инсистирање на костиму, „народној ношњи“) и акционим (у великим просторима, гестовна експресивност доминира у односу на мимику). Иако је распон интензитета реакција субјеката сразмерно велики, оне указују на (опстајући) емоционални капацитет традиције певања уз гусле. Регина Бендикс овај квалитет традиције доводи у везу са реакцијом на демитологизацију, детрадиционализацију и разочарења модернизма.¹¹²⁷

Промене традиције певања епских песама уз гусле о којима је било речи односе се махом на промене основних чинилаца ове форме комуницирања – субјеката, контекста и процеса комуницирања, али се додатна, сасвим специфична слика добија сагледавањем промена у генерацијској предаји као есенцији традиционалности, у педагошком сегменту. Традицијски аутодидактички принципи усвајања гусларских вештина у породичном окружењу, у приватној средини, и данас су присутни, али је веома заступљена и предаја међу особама које нису у сродничким односима, нити су блиске по пореклу. Ову новину су подстакли живот у градским срединама, институционализација гусларске јавне праксе, потом и њихових заједница, као и медији масовног комуницирања. Иако се сâм процес учења није изменио, оснивање гусларских друштава донело је као посебно искуство и учење од других чланова. Почетник

¹¹²⁷ R. Bendix, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, Madison 1997, 7–8, 17.

је усвајао стил који није морао бити део његовог матерњег музичког дијалекта,¹¹²⁸ а дешава се и да се идиолекат младог гуслара формира као амалгам утицаја гуслара пореклом из различитих крајева, окупљених у друштву, што је случај у већим градовима.¹¹²⁹ Нови, 21. век донео је и сасвим нову ситуацију – могућност учења певања уз гусле у државним музичким школама. Држава је прихватила идеју о потреби да се деци омогући упознавање матерњег музичког кода, али, у пракси, ова идеја још чека праву разраду. Наиме, усмена природа саме традиције, па и музичка необразованост гуслара, захтевају специфичне методе рада, а институционални оквир у коме се процес одвија претпоставља музичко описмењавање полазника. Ова опозиција отвара, пре свега, питања потребе и могућности повезивања учења свирања гусала и певања уз њих са музичким писмом, питање опредељења за једну од могућих стратегија обликовања младих гуслара у односу на традицију, тј. у односу на певање уз гусле као извођачку праксу, као и многа друга питања. У осмишљавању образовања будућих гуслара несумњива је потреба за тзв. „културно информисаним приступом“,¹¹³⁰ па се сврсисходност може очекивати само кроз сарадњу креатора политике музичког образовања, са једне стране, и гуслара, етномузиколога, музичких педагога и психолога, са друге стране.¹¹³¹ Поврх тога, с обзиром на снагу утицаја генерацијског окружења на развој афинитета понетих из породице, намеће се закључак да се одрживост ове праксе може обезбедити само понудом одговарајућих културних садржаја за млађи узраст и осмишљенијим програмом општег образовања у овом домену. Сагласно елаборацији да се гусларској традицији својствена комуникативна функција остварује тек кроз резонанцу аудиторијума, и младим гусларима је неопходна заинтересована и сразмерно компетентна публика, подстицајно дељење спознајног и емотивног „поља искуства“.

¹¹²⁸ Илустративан је пример Љубомира Павловића из Куле, који је пореклом из Крајине, али се као гуслар развијао у средини у којој доминира црногорски стил, и као свој узор наводи гуслара Стојана Шипчића из Црне Горе; уп. разговор са Љ. Павловићем, вођеним у Кули, 29. 11. 2009, мини-диск у архиви Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду.

¹¹²⁹ Више о овој врсти искуства чланова Друштва гуслара „Свети Никола“ из Новог Сада у: Д. Лајић-Михајловић, Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку, 124–126.

¹¹³⁰ M. Swijghuisen Reigersberg, „Applied Ethnomusicology, Music Therapy and Ethnographically Informed Choral Education: The Merging of Disciplines during a Case Study in Hopevale, Northern Queensland“ у: Н. Klisala, Е. Mackinlay, S. Petan (уп.), *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, Cambridge 2010: 53.

¹¹³¹ О озбиљности рада на очувању епских традиција у другим срединама, као, нпр. у Русији, сведоче докторске дисертације посвећене методама учења епског певања; <http://www.dissercat.com/content/vospitanie-narodnogo-pevtsa-v-protsesse-osvoeniya-severnorussoi-epicheskoj-traditsii>; приступљено 27. 03. 2014.

Иако су родни односи били део засебних разматрања субјеката комуницирања – гуслара и публике, за сагледавање традиције певања епских песама уз гусле, као дијалектике опстајања и промена, корисним се чини још један осврт на родне односе, сада на нивоу ауторитета у традицији. У оквиру трансформације публике, као одраза промена социјалног аспекта контекста гусларске праксе, поменута је целина публике као група која је временом постајала бројнија и хетерогенија, али су мушкарци били привилеговани „правом гласа“ у комуницирању са гусларом, дакле – директним учешћем у профилисању традиције. Назнаке о томе везане за ранију приватну праксу, кафане и дворове, добијају конкретизацију у бирању искључиво мушкараца у чланове „оцењивачких одбора“ на такмичењима гуслара.¹¹³² Испоставља се, дакле, да је епска публика родно и старосно мешовитог састава, али да је њен ауторитативни део био и остао круг мушкараца у зрелим годинама. Опстајање овакве хијерархије компетенција слушалаца и у наше време сведочи о повезаности традиције певања уз гусле са комплексом патријархалне културе у свести њених носилаца, укључујући и саживљеност са родним односима које она претпоставља.¹¹³³

О стручном профилу ауторитета који су као чланови жирија утицали на ток ове традиције у периоду између два светска рата сведоче подаци да су то били носиоци академских титула из различитих области науке и уметности, као и истакнуте личности политичког живота, међу којима и композитори Милоје Милојевић и Коста Манојловић.¹¹³⁴ У другој половини 20. века, професијама чланова жирија практично се „заговарало“ оцењивање квалитета текстова, потпуно занемарујући да је код извођења већ познатих текстова, посебно оних који припадају традиционалном корпусу, овај приступ потпуно ирационалан. Како је организација припадала сфери аматеризма, доминирао је дискурс о епској поезији, као последица упознавања епске традиције кроз предмет *Језик и књижевност* у оквиру општег образовања, те је превиђана или игнорисана чињеница да вредновању првенствено треба да подлежу различити аспекти музичке интерпретације. Политика удружења гуслара, као организатора такмичења, уз политику музичке ин-

¹¹³² Мишљење жена уважавало се само кроз „гласање публике“, које је уведено још на првим такмичењима, а у историјату ових такмичења свега је неколико изузетака од правила да су чланови жирија искључиво мушкарци.

¹¹³³ Примат мушког принципа је као стереотип уграђен и у сам етнички идентитет; више у: G. Đerić, Polni stereotip u etničkom – prilog srpskoj imagologiji, *Antropologija*, 3, 2007, 49–69.

¹¹³⁴ Ови композитори су били веома заинтересовани за традиционалну народну музику, и то не само као за инспирацију, већ и као веома ангажовани истраживачи. Манојловићева анализа шест „гусларских“ песама, забележених у црногорским Брдима, открива да се он интересовао за њихову метрику, тонски низ и музичку форму; уп. K. Manojlović, *Zvuci zemlje Raške*, *Zvuk*, Beograd 1934, 3, 95.

дустрије, била је од пресудног утицаја не само на живот традиције певања уз гусле у градовима, већ је, преко све присутнијих медија, утицала и на промене традиције у сеоским срединама. Последњих година је интензивирано дискутовање о пропозицијама такмичења као о нормативу, те је, након неколико деценија примене пропозиција готово идентичних по одредницама које се тичу самог извођења, дошло и до одређених промена. Нажалост, и даље се не уочава јасна стратегија, нити као збир импулса чланства, „изнутра“ нити као концепт очувања, сугерисан „споља“. Ово је посебно проблематично у светлости званичног уписа певања уз гусле у регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије, што (би требало да) подразумева и спровођење мера заштите од стране надлежних државних институција.¹¹³⁵ Одговорност о којој је говорио један од чланова „оцењивачког одбора“ на такмичењу у Београду 1927, објашњавајући да је тежина задатка који је пред њима у томе што гусле припадају народу,¹¹³⁶ данас звучи идеалистички. Ипак, она би морала бити оријентир професионалцима у домену заштите традиционалне културе и подстрек за директно учешће истраживача у примени резултата до којих долазе, као апликативни домен науке. Конгломерат сеоског и градског, аматерског и професионалног, који чини савремено певање епских песама уз гусле, позиционирано (или диспозиционирано) у широком простору између традиционалне народне музике и професионалне извођачке делатности у домену музике, непресушна је и подједнако привлачна проблематика за истраживаче, без обзира на то да ли ће јој се приступити из перспективе „интеракциј[е] процеса традиције и ретрадиционализације у формирању многоструких аспеката културног идентитета“,¹¹³⁷ или пак из перспективе сећања, баштине и глокализације, као појмова „који се можда уланчавају у простор који је некоћ припадао традицији“, како размишља Наила Церibaшић.¹¹³⁸ С друге стране, процеси заштите културног наслеђа базирају се на његовој вредности за човечанство, те је неизбежно успостављање вредносних критеријума. Агресивност комерцијалне културне индустрије у односу на традиционалну културу и права људи који је доживљавају као део свог идентитета представља разлог више да се истраживачи у области хуманистичких и друштвених наука укључе у пројекте посвећене омогућавању веће видљивости и комплексног представљања ове сфере културе.

¹¹³⁵ О концепту заштите нематеријалног културног наслеђа према Конвенцији Унеска, чија је потписница и Република Србија, и о упису певања уз гусле у национални инвентар као репрезентативног елемента наслеђа више у: Д. Лајић-Михајловић, Певање уз гусле као репрезентативно културно наслеђе Србије, *Гусле. Историја, традиција, култура, уметност*, Београд 2013, 25, 54–59.

¹¹³⁶ Према: М. Добричанин, *Сјај гусала*, 55.

¹¹³⁷ I. Lozica, према: N. Ceribašić, нав. дело, 73.

¹¹³⁸ Исто.

Иако се помиње при крају ових завршних разматрања, није мање важно од претходног осврнути се и на сасвим специфичан вид комуницирања епском песмом, а то је онај који се остварује када је адресат – истраживач. У таквој ситуацији, извођење је индуковано, а очекивање слушаоца може бити директно представљено или само назначено. Гуслар обично има нарочиту врсту мотивисаности, мада се она понекад испоставља и као контрапродуктивна, умањујући спонтаност укупног комуницирања. Деликатност ове врсте контакта потврђују различита искуства истраживача, али је посебно упечатљиво оно у вези са избором начина самопредстављања према процени ситуације и слушалаца од стране гуслара. Испоставило се да се (и) истраживач доживљава као ауторитет коме се треба представити лично и упечатљиво. Ни гуслари који у свом фонду знања имају архаичније елементе израза не посежу за њима, процењујући да су изгубили комуникациону вредност. Тако су се истраживачком потребом обележена ситуација и подстрек показали веома важним за спознавање еволуције жанра. С друге стране, овакви примери сведоче о референтној вредности контекста – изоловано ишчитавање текста до кога се дошло подстицајем сећања може довести до погрешних закључака у вези са еволуцијом жанра.

Проучавање гусларске праксе као солистичке има парадигматску вредност за тежину истраживања у хуманистичким наукама: успостављање личних односа истраживача и актера везаних за ту праксу показује се потребним колико и неизбежним, али је из одређених аспеката опструктивно. Ниво поверења, блискости, довољан пре свега да само присуство истраживача не буде спутавајуће за креативност и изражајност извођача, а затим и да се у разговорима дође до неких сасвим личних, утолико важнијих импресија и мишљења, не осваја се ни лако ни брзо. Поред ове врсте контаката, усмерених на проучавање савремене праксе, гуслари и љубитељи ове уметности изузетно су важни сарадници у прикупљању звучне грађе из ранијих времена. Успостављање сарадничко-пријатељских односа, с друге стране, свакако утиче на визуру и доживљаје истраживача. У том смислу, резултат бављења материјом која носи јак префикс индивидуалних идентитета неминовно представља збир интеракција личности истраживача не само са сваким разматраним музичким идиолектом, већ и са комплетним личностима носилаца традиције доживљеним кроз ове контакте. Као што је Земцовски истицао, присуство „аналитичара у анализираном“ је незаобилазно,¹¹³⁹ па се и у

¹¹³⁹ Став о незаобилазности субјективности, одразу аналитичара (и научне традиције којој припада) у предмету анализе бива на трагу идеје науке као истраживања, чиме се дозвољавају и друге истине; И. Земцовский, „Жизнь фольклорной традиции, преувеличения и парадоксы“, у: Н. Н. Абубакирова-Глазунова, Н. Ю. Альмеева, А. Ромодин (ур.), *Механизм передачи фольклорной традиции*, Санкт-Петербург 2004, 17, 21–23.

овом разматрању традиције певања епских песама уз гусле практично нуди један од профила њене комплексне слике. Већ сâм избор теме, па и приступ њеном проучавању, одраз су поштовања према епским песама као делу српског културног идентитета и заинтересованости не само за њихову прошлост и садашњост, него и за њихову будућност. У том смислу, потпуно је „освешћена“ одговорност коју кроз апликативни домен истраживања имају коментари савремене праксе певања уз гусле. Недостатак фундаменталних етномузиколошких истраживања ове области појачао је потребу за објективизацијом, утемељењем истраживања, посебно у домену реконструкције историјске димензије музичког израза и анализе музичке компоненте песама. Ипак, од самог почетка, идеал објективности био је рационализован кроз промишљање сваког предузетог избора.

Понуђено виђење у целини претендује на третман платформе која позива на даља истраживања. Методолошки избор „заговара“ класичну вредност сагледавања музике као комуникационог средства, имајући у виду да се на тај начин отвара могућност (компаративног) проучавања факторâ музичког комуницирања релевантних на нивоу појединачних жанрова и читавог жанровског система, као и процесуалних закономерности ове врсте комуницирања. По том основу, могућа и потребна су даља истраживања певања епских песама уз гусле, посебно оних у римованим стиховима, као и певања без инструменталне пратње, са циљем да се употпуни спознаја типова и форми комуницирања на нивоу жанра. Одатле су небројене могућности усмеравања истраживања жанрова који се препознају као функционално и стилски блиски или опозитни епици. Коначно, велика је нада да ће овај рад бити подстицајан и за даља проучавања трансформација традиционалне музичке културе у Србији, посебно у светлу актуелне политике промовисања вредности нематеријалног културног наслеђа.

ПРИЛОЗИ

1. Дијоба Јакшића

Гуслар: Момчило Лутовац
Текст: (према) В. С. Караџић,
Српске народне пјесме, II (98)
Транскрипција: Д. Лајић Михајловић

♩ = 94

Глас

Гусле

♩ = 70

1. Мје - сец ка - ра зви - је - зду Да - ни - цу:

♩ = 78

2. "Ђе си би - ла, зви - је - здо Да - ни - це,

3. ђе си би - ла, ђе си дан - гу - би - ла,

4. дан - гу - би - ла три би - је - ла да - на?"

♩ = 80

5. А Да - ни - ца ње - му од - го - ва - ра:

♩ = 78

6. "Ја сам би - ла, ја сам дан - гу - би - ла,

7. ви - ше бје - ла гра - да Би - о - гра - да,

♩ = 80

8. гле - да - ју - ћи чу - да ве - ли - ко - га,

♩ = 84

9. ђе ди - је - ле бра - ћа о - че - ви - ну,

♩ = 80

10. Ja - kshiћ Dmi - tar i Ja - kshiћ Bo - gda - ne.

♩ = 86

11. Li - je - po se bra - ћa по - го - ди - ше,

♩ = 80

12. уо - че - ви - ну сво - ју по - дје - ли - ше.

♩ = 82

13. Dmi - tar у - зе зе - мљу Ка - ра - вла - шку,

♩ = 84

14. Ка - ра - вла - шку и Ка - ра - бог - дан - ску

♩ = 88

15. и сав Ба - нат до во - де Ду - на - ва.

16. Бо - гдан у - зе Сри - јем зе - мљу ра - вну,

♩ = 92

17. Сри - јем зе - мљу и ра - вно По - сав - ље

♩ = 84

18. и Ср - би - ју до У - жи - ца гра - да.

19. О ма - ло се бра - ћа за - ва - ди - ше,

♩ = 88

20. о - ко вра - на ко - њах и со - ко - ла.

21. Дми - тар и - ште ко - ња ста - рје - шин - ског,

♩ = 84 (♩ = 63)

22. вра - на ко - ња и си - ва со - ко - ла.

♩ = 76

23. Бог - дан ње - му не да ни - јед - но - га.

♩ = 84

24. Кад у - ју - тру ју - тро о - сва - ну - ло,

25. Дми - тар и - де у лов у пла - ни - ну,

♩ = 100

26. а до - зи - ва љу - бу Ан - ђе - ли - ју:

♩ = 92

27. "О - труј ме - ни мог бра - та Бог - да - на!

♩ = 104

28. А - ко ли га о - тро - ва - ти не - ћеш,

♩ = 100 ♩ = 66

29. не че - кај ме у би - је - лу дво - ру!"

30. $\text{♩} = 88$
 Ка - д то за - чу љу - ба Ан - ђе - ли - ја,

31. $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 69$
 о - на сје - де бри - жна, не - ве - се - ла,

32. $\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 76$)
 са - ма ми - сли, а са - ма го - во - ри:

33. $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 72$
 "Што ће о - ва си - ња ку - ка - ви - ца?"

34. $\text{♩} = 86$
 Ре - ђи ће ми ма - ло и ве - ли - ко:

♩ = 82

35. "Ви - ди - те ли о - не не - срећ - ни - це

♩ = 84 (♩ = 69)

36. ђе о - тро - ва сво - је - га ђе - ве - ра!"

♩ = 94 (♩ = 72)

37. Све ми - сли - ла, на је - дно сми - сли - ла!

♩ = 92

38. О - на о - де у по - дру - ме до - ње,

♩ = 96 (♩ = 84)

39. па у - зи - ма ча - шу мо - ли - тве - ну,

♩ = 96 (♩ = 84)

40. са - ко - ва - ну од су - во - га зла - та

♩ = 96 (♩ = 84) (♩ = 74)

41. што је о - на од о - ца до - не - ла.

(♩ = 76) ♩ = 92 (♩ = 72)

42. Пу - ну ру - јна на - то - чи - ла ви - на,

♩ = 92 (♩ = 72)

43. пак је но - си сво - је - му ђе - ве - ру.

♩ = 72

44. "На част те - би, мој ми - ли ђе - ве - ре,

♩ = 72

45. на част те - би и ча - ша и ви - но,

♩ = 84

46. по - кло - ни ми ко - ња и со - ко - ла!"

♩ = 96

47. Бог - да - ну се на то ра - жа - ли - ло,

♩ = 92 ♩ = 76

48. по - кло - ни јој ко - ња и со - ко - ла.

♩ = 84

49. Дми - тар ло - ви ци - јел` дан до по - дне

♩ = 100

50. и не мо - же ни - шта у - ло - ви - ти

♩ = 116

♩ = 92

51. На - мје - ра га пред ве - че на - не - се

♩ = 116

(♩ = 84)

(♩ = 76)

52. на зе - ле - но у го - ри је - зе - ро,

♩ = 88

(♩ = 76)

53. у је - зе - ру у - тва зла - то - кри - ла.

♩ = 88

(♩ = 80)

54. Дми - тар пу - сти си - во - га со - ко - ла

♩ = 92

60. бр - же свла - чи го - спод - ско о - дје - ло,

♩ = 92

61. пак за - пли - ва у ти - хо је - зе - ро

♩ = 104

62. и и - зва - ди си - во - га со - ко - ла,

♩ = 88

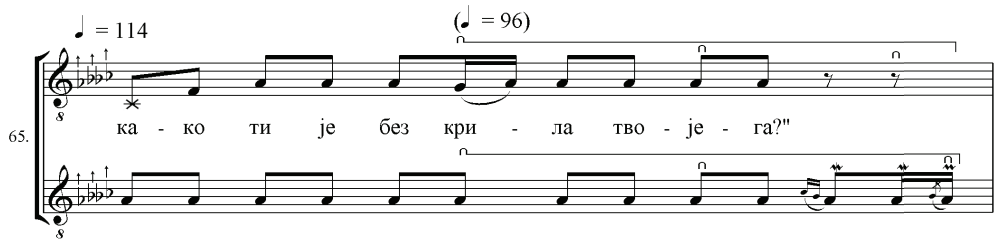
63. па он пи - та си - во - га со - ко - ла:

♩ = 104 ♩ = 88

64. "Ка - ко ти је, мој си - ви со - ко - ле,

♩ = 114 (♩ = 96)

65. ка - ко ти је без кри - ла тво - је - га?"



♩ = 108 (♩ = 76)

66. Со - ко ње - му пи - ском од - го - ва - ра:



♩ = 88 (♩ = 76)

67. "Ме - ни је - сте без кри - ла мо - је - га



♩ = 96 (♩ = 84)

68. ка - о бра - ту је - дном без дру - го - га!"



♩ = 80

69. Сад се Дми - тар бје - ше до - сје - ти - о



70. $\text{♩} = 108$ $(\text{♩} = 92)$ $(\text{♩} = 80)$
 да ће љу - ба бра - та о - тро - ва - ти.

71. $\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 80$
 Бр - же тр - чи гра - ду Би - о - гра - ду,

72. $\text{♩} = 108$ $(\text{♩} = 96)$ $(\text{♩} = 80)$
 не бил' бра - та жи - ва за - те - ка - о.

73. $\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 88$
 Кад је би - о на *rit.* Чек - мек ћу - при - ји,

74. $\text{♩} = 100$
 сло - ми вра - нац о - бје но - ге пр - ве.

♩ = 106

75. Ка - ко Дми - тар Би - о - гра - ду до - ње,

♩ = 76

♩ = 84

76. уон до - зи - ва љу - бу Ан - ње - ли - ју:

♩ = 120

77. "Је - си ли ми бра - та от - ро - ва - ла?"

♩ = 116

78. Ан - ње - ли - ја ње - му од - го - ва - ра:

♩ = 92

79. "Ни - је - сам ти бра - та о - тро - ва - ла,

♩ = 72

80. ве - ђе сам те с бра - том по - ми - ри - ла

♩ = 66

♩ = 56

О. Ф.

Мјесец кара звијезду Даницу:
 „Ђе си била, звијездо Данице?
 „Ђе си била, ђе си дангубила,
 „дангубила три бијела дана?“
 А Даница њему одговара:
 „Ја сам била, ја сам дангубила,
 више бјела града Биограда,
 гледајући чуда великога,
 ђе дијеле браћа очевину,
 Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане.
 Лијепо се браћа погодише,
 (у)очевину своју подјелише:
 Дмитар узе земљу Каравлашку,
 Каравлашку и Карабогданску,
 и сав Банат до воде Дунава;
 Богдан узе Сријем земљу равну,
 Сријем земљу и равно Посавље
 и Србију до Ужица града.
 О мало се браћа завадише,
 око врана коњах и сокола.
 Дмитар иште коња старјешинског,
 врана коња и сива сокола.
 Богдан њему не да ни једнога.
 Кад ујутру јутро освануло,
 Дмитар иде у лов у планину,
 а дозива љубу Анђелију:
 „Отруј мени мог брата Богдана!
 Ако ли га отровати нећеш,
 не чекај ме у бијелу двору!“
 Кад то зачу љуба Анђелија,
 она сједе брижна, невесела,
 сама мисли, а сама говори:
 „Што ће ова сиња кукавица?
 Рећи ће ми мало и велико:
 „Видите ли оне несрећнице,
 ђе отрова својега ђевера!“
 Све мислила, на једно` смислила!
 Она оде у подруме доње,
 па узима чашу молитвену,
 саковану од сувога злата,
 што је она од оца донела.
 Пуну рујна наточила вина,
 пак је носи својему ђеверу.
 „На част теби, мој мили ђевере,
 на част теби и чаша и вино,

поклони ми коња и сокола!“
 Богдану се на то ражалило,
 поклони јој коња и сокола.
 Дмитар лови цијел` дан до подне
 и не може ништа уловити.
 Намјера га предвече нанесе
 на зелено у гори језеро,
 у језеру утва златокрила.
 Дмитар пусти сивога сокола,
 да у`вати утву златокрилу,
 (у)она му се ни гледати не да,
 него шчепав сивога сокола
 и сломи му оно десно крило.
 Кад то виђе Јакшић Димитрије,
 брже свлачи господско одјело,
 пак заплива у тихо језеро,
 и извади сивога сокола,
 па он пита сивога сокола:
 „Како ти је, мој сиви соколе,
 како ти је без крила твојега?“
 Соко њему писком одговара:
 „Мени јесте без крила мојега
 као брату једном без другога!“
 Сад се Дмитар бјеше досјетио
 да ће љуба брата отровати.
 Брже трчи граду Биограду,
 не би л` брата жива затекао.
 Кад је био на Чекмек-ћуприји,
 сломи вранац обје ноге прве.
 Како Дмитар Биограду дође,
 (у)он дозива љубу Анђелију:
 „Јеси ли ми брата отровала?“
 Анђелија њему одговара:
 „Нијесам ти брата отровала,
 веће сам те с братом помирила!“

2. Дијоба Јакшића

Гуслар: Бишко Вујачић

Текст: (према) В. С. Карацић,

Српске народне пјесме, II (98)

Транскрипција: Д. Лајић Михајловић

♩ = 60

Глас

Гусле

♩ = 72

♩ = 88

♩ = 92

♩ = 104

♩ = 76

♩ = 60

♩ = 92

1.

Еј, мје - сец ка - (р)а

♩ = 84

♩ = 78

зви - јез - ду Да ни - цу:

♩ = 96

2.

„Ђеси би - ла, зви - јез - до Да - ни - це,

♩ = 64

3.

ђе си би - - ла,

♩ = 66

ђе си дан - гу - би - ла,

♩ = 56

4. дан - гу - би - ла три би - је - ла да - на?"

♩ = 64

5. Да - ни - ца се ње - му од - го - ва - ра:

♩ = 58

6. "Ја сам би - ла, ја сам дан - гу - би - ла,

♩ = 72

7. и - знад стољ - на гра - да Би - о - гра - да,

♩ = 80

8. гле - да - ју - ћи чу - да
розо гит.
ве - ли - ко - га,
розо гит.

♩ = 88 ♩ = 63

9. ђе ди - је - ле бра - ћа о - че - ви - ну,

♩ = 72

10. (И)Јак - шић Дми - тар

и Јак - шић Бог - да - не.

♩ = 72

11. Ли - је - по се бра - ћа по - го - ди - ше,

♩ = 80

12. о - че - ви - ну сво - ју по - дје - ли - ше.

13. $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 80$

Дми-тар у - зе зе - мљу Ка - ра - вла - шку,

14. $\text{♩} = 96$

Ка - ра - вла - шку и Ка - ра - бог - дан - ску

15. $\text{♩} = 88$

и сав Ба - наг до во - де Ду - на - ва.

16. $\text{♩} = 66$

Бог-дан у - зе Сри - јем зем - љу рав - ну,

17. $\text{♩} = 66$

Сри - јем зем - љу и рав - но По - сав - ље

18. $\text{♩} = 76$
и Ср - би - ју до У - жи - ца гра - да.

19. Дми - тар у - зе до - њи крај од гра - да

20. и Не - бој - шу на Ду - на - ву ку - лу.

21. $\text{♩} = 72$
Бог - дан у - зе гор - њи крај од гра - да

22. $\text{♩} = 66$
и Ру - жинцу цр - кву на сред гра - да.

♩ = 66

23. О ма-ло се бра - ћа за - ва - ди - ше,

24. да о - ко шта, ве - ће ни о - ко шта,

25. о - ко вра - на ко - ња и со - ко - ла.

♩ = 84

26. Дми - тар иш - те ко - ња стар - је шин - ство,

27. вра - (на) ко - ња и си - ва со - ко - ла,

♯ продукцијска грешка

♩ = 84 (♩ = 69)

28. Бог - да - н ње-му не да ни јед - но - га.

♩ = 88

29. Кад у - ју - тру ју - тро о - сва - ну - ло,

♩ = 84

30. Дми - тар уз - ја' вра - нца ве - ли - ко - га,

♩ = 88

31. и он у - зе си - во - га со - ко - ла,

♩ = 96

32. па по - ла - зи у лов у пла - ни - ну,

♩ = 84

33. а до - зи - ва љу - бу Ан - ђе - ли - ју:

♩ = 90

34. „А - н - ђе - ли - јо, мо - ја вје - рна љу - бо,

♩ = 92 ♩ = 80

35. о - труј ме - ни мог бра - та Бог - да - на!

♩ = 69

36. А - ко ли га о - тро - ва - ти не - - - ћеш,

♩ = 66 ♩ = 72

37. еј, не че - кај ме у би - је - лу дво - ру!"

♩ = 100 ♩ = 76

43. од Бо - га је ве - ли - ка гри - јо - та,

♩ = 72 ♩ = 88

44. а од љу - ди по - кор и сра - мо - та,

45. ре - ћи - ће ми ма - ло и ве - ли - ко:

♩ = 80

46. "а Ви - ди о - не Бо - жје не - срет - ни - це

♩ = 80

47. ће о - тро - ва сво - је - га ће - ве - ра!"

48. $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 100$

А - ко ли га о - тро - ва - ти не - - њу,

49. $\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 96$

еј, не смјем вој - на у дво - ру че - ка - ти!"

50. $\text{♩} = 63$

Све ми - сли - ла, на - је - дно' сми - сли - ла:'

51. $\text{♩} = 60$

о - на о - де у по - дру - ме до - ње,'

52. $\text{♩} = 76$

те у - зи - ма ча - шу мо - ли - тве - ну,'

♩ = 84

53. са - ко - ва - ну од су - во - га зла - та,

♩ = 88

54. што је о - на од о - ца до - не - ла.

♩ = 76

55. Пу - ну руј - на на - то - чи - ла ви - на,

♩ = 80

56. па је но - си сво - је - му ђе - ве - ру,

♩ = 76 ♩ = 66

57. љу - би ње - га у скут и у ру - ку

♩ = 66 (♩ = 80)

58. и пред њим се до зем-љи-це кла - ња:

♩ = 76

59. "На част те - би, мој ми - ли ђе - ве - ре,

♩ = 63

60. на част те - би и ча - ша и ви - но,

♩ = 63 ♩ = 58

61. по-кло-ни ми ко - ња и со - ко - ла!?"

♩ = 76

62. Бог-да - ну се на то ра - жа - ли - ло,

♩ = 76

68. у је - зе - ру у - тва зла - то - кри - ла.

♩ = 80

69. Пу - сти Дми - тар си - во - га со - ко - ла

♩ = 100 (♩ = 108)

70. да у - ва - ти у - тву зла - то - кри - лу.

71. О - на му се не да ни гле - да - ти,

♩ = 84 (♩ = 100)

72. не - го шче - па си - во - га со - ко - ла

♩ = 72 ♩ = 63 ♩ = 80

73. и сло - ми му о - но де - сно кри - ло.

♩ = 80 ♩ = 72 ♩ = 84

74. Кад то ви - ђе Јак-шић Ди-ми-три-је,

♩ = 80

75. бр-же свла - чи го - спод-ско о - дје - ло,

♩ = 66

76. пак за - пли - ва у ти - хо је - зе - ро,

♩ = 80

77. те и - зва - ди си - во - га со - ко - ла,

♩ = 76

78. па он пи - та си - во - га со - ко - ла:

79. „Ка - ко ти је, мој си - ви со - ко - ле,

♩ = 69

80. ка - ко ти је без кри - ла тво - је - га?"

♩ = 66

81. Со - ко ње - му пис - ком од - го - ва - ра:

♩ = 100

82. „Ме - ни је - сте без кри - ла мо - је - га

♩ = 60 ♩ = 54

83. еј, ка-о бра-ту је-дном без дру-го- га!"

♩ = 92

84. Та - да се је Дми - тар о - сје - ти - јо

♩ = 88 ♩ = 80

85. ђе ђе љу - ба бра - та о - тро - ва - ти,

86. па он у - зја' вран - ца ве - ли - ко - га,

♩ = 72

87. бр - же тр - чи гра - ду Би - о - гра - ду

♩ = 80

88. не бил` бра - та жи - ва за - те - ка - о

♩ = 84 (♩ = 72)

89. Кад је би о на Чек - мек ћу - при - ју,

♩ = 56 ♩ = 88

90. на - гна вран - ца да пре - ко ње пре - ђе.

♩ = 90

91. Про - па - до - ше но - ге у ћу - при - ју,

♩ = 70 ♩ = 66 ♩ = 56

92. сло - ми вра - нац о - бје но - ге пр - ве.

♩ = 84

93. Кад се Дми - та - р ви - ђе на не - во - љи,

94. ски - де се - дло свран - ца ве - ли - ко - га,

95. пак за - вр - же на буз - до - ван пе - рни,

♩ = 72

96. бр - же до - ђе гра - ду Би - јо - гра - ду.

♩ = 82

97. Ка - ко до - ђе, он љу - бу до - зи - ва:

♩ = 80

98. "Ан - ђе - ли - јо, мо - ја вјер - на љу - - - бо,

♩ = 66

99. да ми ни - си бра - та о - тро - ва - ла?"

♩ = 76 ♩ = 69

100. Ан - ђе - ли - ја ње - му од - го - ва - ра:

♩ = 76

101. "Ни - је - сам ти бра - та о - тро - ва - ла,

♩ = 54

102. еј, ве - ће сам те с бра - том по - ми - ри - ла!"

$\text{♩} = 50$

Musical notation for the first system, measures 1-4. The top staff is empty. The bottom staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth-note runs. Fingerings '5' and '6' are indicated above the sixteenth-note passages.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The top staff is empty. The bottom staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. Fingerings '5' and '6' are indicated above the notes.

$\text{♩} = 66$

Musical notation for the third system, measures 9-12. The top staff is empty. The bottom staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The system ends with a double bar line.

О. Ф.

A small musical staff with a treble clef and a single note on the middle line, ending with a double bar line.

Еј, Мјесец кара звијезду Даницу:
„Ђе си била, звијездо Данице,
ђе си била, ђе си дангубила,
дангубила три бијела дана?“
Даница се њему одговара:
„Ја сам била, ја сам дангубила
изнад стољна града Биограда,
гледајући чуда великога,
ђе дијеле браћа очевину,
Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане.
Лијепо се браћа погодише,
очевину своју подјелише:
Дмитар узе земљу Каравлашку,
Каравлашку и Карабогданску,
и сав Банат до воде Дунава;
Богдан узе Сријем земљу равну,
Сријем земљу и равно Посавље
и Србију до Ужица града.
Дмитар узе доњи крај од града
и Небојшу на Дунаву кулу;
Богдан узе горњи крај од града
и Ружицу цркву на сред града.
О мало се браћа завадише,
да око шта, веће ни око шта:
око врана коња и сокола.
Дмитар иште коња старјешинство,
врана коња и сива сокола,
Богдан њему не да ни једнога.
Кад ујутру јутро освануло,
Дмитар узја` вранца великога
и он узе сивога сокола,
па полази у лов у планину,
а дозива љубу Анђелију:
„Анђелијо, моја вјерна љубо!
отруј мени мог брата Богдана!
Ако ли га отровати нећеш,
еј, не чекај ме у бијелу двору!“
Кад то зачу љуба Анђелија,
она сједе брижна, невесела,
сама мисли, а сама говори:
„Шта ће ова сиња кукавица?
Да отрујем мојега ђевера,
од Бога је велика гријота,
а од људи покор и срамота;
рећиће ми мало и велико:

„Види оне Божје несретнице,
ђе отрова својега ђевера!“
Ако ли га отровати нећу,
еј, не смјем војна у двору чекати!“
Све мислила, наједно` смислила:
она оде у подруме доње,
те узима чашу молитвену,
саковану од сувога злата,
што је она од оца донела.
Пуну рујна наточила вина,
па је носи својему ђеверу,
љуби њега у скут и у руку
и пред њим се до земљице клања:
„На част теби, мој мили ђевере,
на част теби и чаша и вино,
поклони ми коња и сокола!“
Богдану се на то ражалило,
еј, поклони јој коња и сокола!
Дмитар лови цијел` дан по гори,
и не може ништа уловити.
Намјера га пред вече нанесе
на зелено у гори језеро,
у језеру утва златокрила.
Пусти Дмитар сивога сокола
да у`вати утву златокрилу,
Она му се не да ни гледати,
него шчепа сивога сокола
и сломи му оно десно крило.
Кад то виђе Јакшић Димитрије,
брже свлачи господско одјело,
пак заплива у тихо језеро,
те извади сивога сокола,
па он пита сивога сокола:
„Како ти је, мој сиви соколе,
како ти је без крила твојега?“
Соко њему писком одговара:
„Мени јесте без крила мојега,
еј, као брату једном без другога.“
Тада се је Дмитар осјетио
ђе ће љуба брата отровати,
па он узја` вранца великога,
брже трчи граду Биограду,
не би л` брата жива затекао.
Кад је био на Чекмек-ћуприју,
Нагна вранца, да преко ње пређе.

Пропадоше ноге у ђуприју,
сломи вранац обје ноге прве.
Кад се Дмитар виђе на невољи,
скиде седло с вранца великога,
пак заврже на буздован перни,
брже дође граду Бијограду.
Како дође, он љубу дозива:
„Анђелијо, моја вјерна љубо,
да ми ниси брата отровала?“
Анђелија њему одговара:
„Нијесам ти брата отровала,
еј, веће сам те с братом помирила.“

Запис 2а
Читао: Бошко Вујачић
Текст: В. С. Караџић,
Српске народне пјесме, II (98)
Транскрипција: Јованка Радић

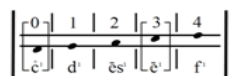
Дијџоба Јакшића.

Мјџсец карџ звијџзду Дџаницу:
„Ђџ си била, звијџздо Дџанице?
Ђџ си била, џџ си дангубила,
Дангубила трџ бијџла дана?“
Дџаница се њџму одгџвара:
„Јџ сам била, јџ сам дангубила
Више бјџла гџада Бијџграда,
Глџдајући чџда вџликога,
Ђџ дијџелџ брађа очевину,
Јакшић Дмџтар и Јакшић Бџгдане.
Лџјџпо се брађа погџдише,
Очевину свџју подјџелише:
Дмџтар џзе зџмљу Карџвлашку,
Карџвлашку и Карџбџгданску,
И сџв Банат до вџде Дџнџава;
Бџгдан џзе Срџјџем зџмљу рџвну,
Срџјџем зџмљу и рџвнџ Пџсавље,
И Срџбију до Ёжица гџада;
Дмџтар џзе дџнџ крај од гџада
И Нџбојшу, на Дџнаву кџлу;
Бџгдан џзе гџрњџ крај од гџада
И Рџжицу цџркву насрџд гџада.
О мало се брађа завадише,
Да џкџ шта, веђе нџ око шта:
Око вџрана кџња и сокџла.
Дмџтар џштџ кџња, старџџешџнство,
Вџрана кџња и сџва сокџла,
Бџгдан њџму нџ да нџ јџднџга.
Кад џјутру јџтро освџнуло,
Дмџтар џзјџ вџранца вџликога,
И џн џзе сџвога сокџла,
Паџ пџлази у лџв у плџнину,
А дозива љџбу Анђџелију:
„Анђџелија, мџја вџџрнџ љџбо!
Отруј мџни мџг брађа Бџгдџна;
Ако ли га отровати нџћеш,

Нè чекāј ме у бијелу двору.“
 Кад тò зачу љуба Анђелија,
 Она сјède брйжна, нèвесела,
 Сāма мисли, а сāма говори:
 „Штò ће ова сйња кўкавица!
 Да отрујем мòјега хёвера,
 Од Бòга је вёлика гријòта,
 А од људи пòкòр и срамòта;
 Рёћи ће ми малò и вёликò:
 Видите ли онё нёсретнице,
 Ђе отрòва свòјега хёвера.
 Ако ли га отрòвати нећу,
 Нè смјём војна удвору чёкати.“
 Све мислила, на једно смислила:
 Она óде упòдруме донё,
 Те узимā чāшу молитвену,
 Сāковану од сýвога злāта,
 Штò је она од оца донёла.
 Пуну рўјнā натòчила вина,
 Па је нòсй свòјему хёверу,
 Љубй нёга у скўт и у рўку,
 И прёд њйм се до зёмљицё клāња:
 „Нā чāст теби, мòј милй хёвере,
 Нā чāст теби и чāша и вино,
 Поклòни ми – кòња и сокòла!“
 Бòгдану [Богдāну] се нā то
 рāжалило,
 Пòклонйјòј кòња и сокòла.
 Дмйтар лóви цйјел дāн по гòри,
 Ал не мòже нйшта улòвити.
 Нāмјера га прёд вечё нāнесе
 На зёленò у гòри јёзеро,
 У јёзеру ўтва златòкрила.
 Пўсти Дмйтар сйвога сокòла
 Да ўвати ўтву златòкрилу,
 Она му се не дā ни глёдāти,
 Него шчёпа сйвога сокòла
 И слòми му óно дёснò крило.
 Кад тò видё Јāкшић Димйтрије
 Брже свлāчй гòсподско одјёло,
 Пак зāплива у тйхò јёзеро,
 Те йзвади сйвога сокòла,
 Па он пйтā сйвога сокòла:
 „Кāко ти је, мòј сйвй сòколе,
 Кāко ти је без крила твòјега?“
 Сòко нёму пйскòм одгòвара:

„Мёни јёсте без крила мòјёга,
 Као брāту једнòм без дрўгòга.“
 Тāд се Дмйтар бйёше óсјетио,
 Ђе ће љуба брāта отрòвати,
 Па он ўзйā врāнца вёликога,
 Брже трчй грāду Бијòграду,
 Нè би л` брāта жйва зāтекао;
 Кад је бйо на Чёкмек-ћуприју,
 Нāгна врāнца, да прёко ње прёћё,
 Прòпадоше нòге у ћуприју,
 Слòми врāнац óбје нòге првё.
 Кад се Дмйтар виће на нёвољи,
 Скйде сёдло с врāнца вёликòга,
 Пак зāврждā [он] буздòван пёрнй,
 Брже дóђе грāду Бијòграду,
 Кāко дóђе, он љубу дòзйвā:
 „Анђелија, мòја вйёрна љубò!
 Да ми нйси брāта отрòвала?“
 Анђелија нёму одгòвара:
 „Нйјесāмти брāта отрòвала,
 Веће сам те с брāтом помйрила.“

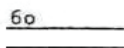
Легенда знакова коришћених у транскрипцији Валтера Винша
(према методи Густава Бекинга)



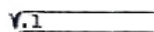
Прст
Нотација
Висина

L.A. 1005-L.A.1010

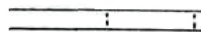
Инвентарски бројеви плоча Института за фонетику Универзитета у Берлину које садрже фрагменте Вућићевог епа *Женидба Бановић Мијајла*



Метрономска ознака - темпо слоговне групе



Редни број стиха



Тактне црте према слоговним групама



Инструментална деоница, када се разликује од вокалне



Повишење или снижење интонације за приближно четвртину степена



Вибрато



Глисандо



Акцент



Назални глас



Глас „са средине језика“



Звучни завршни глас



Издржано, али не продужено (тенуто)



Продужен тон



Двоструко дужи тон



Подрхтавање на истој висини



Звук нејасне висине

3. Женидба Бановић Мијајла

Гуслар: Танасије Вућић

Текст: Танасије Вућић

Транскрипција: Валтер Винш

58
V.1

Da p(1)je - va - mo da se ve - se - li - mo
Lasst uns singen, damit wir uns erheitern

60
V.2

Bog(2) nas mi - o vaz - de ve - se - li - o
Der liebe Gott möge uns immer erheitern

80
V.3

Ve - se - li - o i raz - go - vo - ri - o
Erheitern und unterhalten

88
V.4

A po to - me pje - snu da pje - va - mo
Und darnach lasst uns ein Lied singen

88
V.5

Što je pri - je u ze - ma - nu bi - lo
Was früher in der alten Zeit geschah

54
V.6

Još ni zo - re ni bi - je - la(u) da - na
Noch nicht Morgenröte, noch nicht weisser Tag



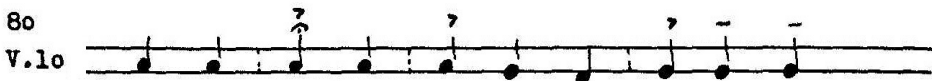
Pod - ra - ni - la turs - ka po - tu - ri - ca
Aufwachte der türkische Renegat



U Ud - bi - ni u turs - koj kraj - i - ni
In Udbine, in der türkischen Grenzmark



E u pe - tak u o - čí bar - ja - ma
Am Freitag, zu Beginn des Barjam



To bi - ja - še Go - je - ni A - li - le
Das war der Gojeni Alil



U - mi - o se i av - des u - ze - o
Wusch sich, und nahm die Waschung vor



Na sa - ba - hu Pro - ro - ku klan - ja - o
In der Morgenröte verbeugte er sich vor dem Propheten



Ča - še Tur - čin na ze - le - nu lond - žu
Es wollte der Türke auf die grüne Ratswiese

72
V.14

Da sve(het) - ku - je sve(he) - ca za Tur - ci - ma
Zu feiern den Heiligen mit den Türken

80
V.15

Pa s'A - li - lu ra - no u - či - ni - lo
Und es erschien dem Alil früh

80
V.16

Pa še - ta se po bi - je - loj ku - li
Und er wandelte durch den weissen Turm

80
V.17

Do - kle do - đe ka - fa - zu na vra - ta
Bis er kam an die Türe des Harems

84
V.18

Ďe mu spa - va Aj - ku - na đe - voj - ka
Wo ihm Ajkuna, das Mädchen schläft

80
V.19

Mi - la ses - tra Mu - ja i A - li - la
Die liebe Schwester Mujos und Alils

80
V.20

Na mu pa - de za ses - tru Aj - ku - nu
Es fiel ihm die Schwester Ajkuna ein

84
V.21

Od ka - va - za vra - ta ot - vo - ri - o
Vom Harem öffnete er die Türe

80
V.22

Kad u ka - vaz ču - do u - gle - da - o
Da erblickte er im Harem eine merkwürdige Sache

69
V.23

Da Aj - ku - na pri - je u - ra - ni - la
Dass Ajkuna früher aufgestanden ist

80
V.24

I pre - da se der - dev do - va - ti - la
Und vor sich hat sie den Strickrahmen ergriffen

80
V.25

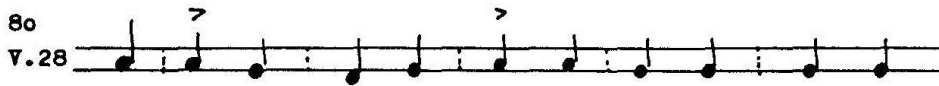
A Ź na der - dev ma - ra - mu sa - vi - la
Und auf den Strickrahmen ein Tuch gespannt

84
V.26

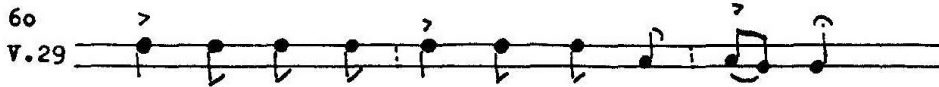
U der - dev je i - glu u - tu - ri - la
In den Rahmen die Nadel gebohrt

69
V.27

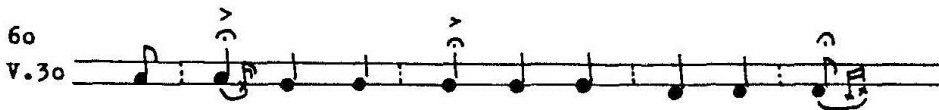
A proz i - glu zla - to pro - ba - ci - la
Und durch die Nadel einen Goldfaden gezogen



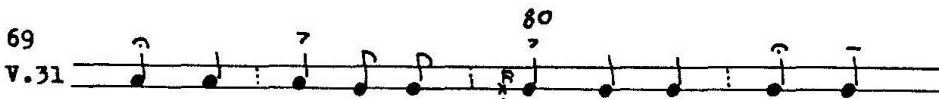
(nge) Tr - pa zla - to po bi - je - lu plat - nu
Sie häuft das Gold auf die weisse Leinwand



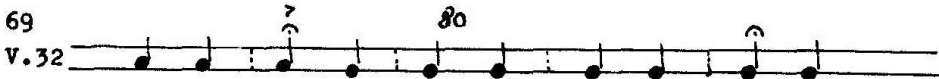
Re - ka - o bi ne - će - mu se na - da
Man möchte sagen, sie erwartet etwas



Kad A - li - ja to ču - do vi - di - o (ul)
Als Alija diese merkwürdige Sache sah



Đe Aj - ku - na da svet - ku - je ne - će
Dass Ajkuna den Feiertag nicht heiligen will



To A - li - lu vr - lo muč - no bi - lo
Da war es dem All sehr schwer ums Herz



Pa Aj - ku - ni ti - o pro - go - va - ra
Und zu Ajkuna spricht er leise



O Aj - ku - no ses - tro mo - ja mi - la
O, Ajkuna, meine liebe Schwester



I u - ze - ti o - ću Ka - u ri - na
Und nehmen werde ich den Gjaur



Če - sto Ka - ur na Ud - bi - nu do - de
Häufig kommt der Gjaur nach Udbine

Ende von L.A.1005

L.A. 1006



đer - đev ma pla - tnu



Lju - to pi - snu Haj - ku - na de - voj - ka
Laut schrie auf Ajkuna, das Mädchen



I A - li - lu bra - tu be - si - da - še
Und zu Alil, dem Bruder, sprach sie:



A - j A - li - ja gr - di od de - voj - ke
Ach Alija, verächtlicher als ein Mädchen!



Pa - (a) se Ha - lil na - trag po - vra - ti - o
Und Alil ging wieder zurück

60
V.5

A de - voj - ka su - se pro - pu - sti - la
Und das Mädchen vergoss Tränen

60
V.6

Sa der - de - va (hi) - ja - gluk pri - va - ti - la
Vom Strickrahmen nahm sie das Tuch

72
V.7

Pa u ja - gluk su - ze po - ku - pi - la
Und in dem Tuche sammelte sie die Tränen

72
V.8

A ka - da se ou - ra na - pla - ka - la
Und als sich das Mädchen aus geweint hatte

72
V.9

Se - de mla - da na ši - kli o - da - ju
Setzte sich die Junge in das geschmückte Gemach

60
V.10

E - to A - lil proz bi - je - lu ku - lu
Siehe, da geht Alil durch den weissen Turm

92
V.11

Do - kle do - de pred o - da - ju Mu - ju
Bis er kam vor das Zimmer Mujos



Pa - sr - di - to vra - ta ot - vo - ri - o
Und wütend öffnete er die Tür



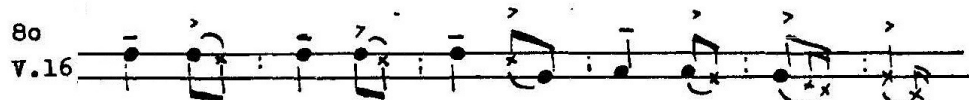
Bra - tu Mu - ju turs - ki se - lam da - va
Dem Bruder Mujo bietet er den türkischen Gruss



Mu - jo mu je se - lam pri - va - ti - o
Mujo erwiderte seinen Gruss



I A - li - li - u o - vo go - vo - ri - o
Und zu Alil sprach er so:



Se - di Bra - te ka - vu da pi - je - mo
Setz dich, Bruder, dass wir Kaffee trinken!



A Ha - lil mu be - si - di - ti za - će
Aber Alil begann zu sprechen:



O Mu - ja - ga moj bra - te od maj - ke
O Mujago! mein Bruder von der Mutter!

92
V.19

Nit óu se - sti nit óu ka - vu pi - ti
Ich will weder sitzen, noch Kaffee trinken

92
V.20

Da ti ču - do za Haj - ku - nu ka - žem
Dass ich dir eine sonderbare Sache von Ajkuna berichte:

92
V.21

Aj - ku - na se na - ša pre - vje - ri - la
Unsere Ajkuna hat ihren Glauben abgelegt

88
V.22

I Ka - u - ru zor - nu o - be - ća - la
Und sich einem tüchtigen Gjaur versprochen

69
V.23

Od Pri - mor - ja Ba - no - vić Mi - jaj - lu(1)
Vom Küstenlande, dem Banović Michael

69
V.24

Ka - ur joj je ob - lju - bi - o li - ce
Der Gjaur hat sie besessen

88
V.25

Go - to - vo se će - do na - ói ma - lo(1)
Bald wird sich ein kleines Kind einfinden

88
V.26

Moj Mu - ja - ga na na - šoj Ud - bi - ni
Mein Mujaga, in unserem Udbina

88
V.27

Pa još da ti vi - še ja - da ka - šem
Und dass ich dir noch mehr Unglück berichte:

104
V.28

Što se Aj - ka ha - si u - či - ni - la
Dass Ajka abtrünnig geworden ist

60
V.29

Proz aj - ta - ra mr - ka Ka - u - ri - na
Dem verdammten Gjaur zuliebe

72
V.30

Pa na sve - ca psu - je Mu - a - me - da
Und auf den heiligen Muhamed flucht

80
V.31

Sve no što je ka - sa i ka - ko je
Alles erzählte er ihm, wie es war

96
V.32

E kad Mu - jo sa - slu - ša (h)A - li - la
Und als Muja den Alil zu Ende gehört hatte

92

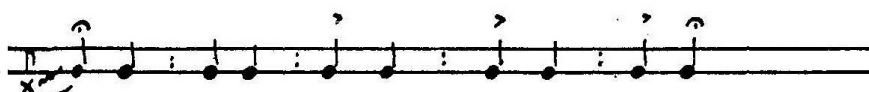
V.33



Pa o - va - ko bes - je - di - ti za - če
Da begann er also zu sprechen:

106

V.34



O Ha - li - le gr - di od de - voj - ke
O Alil! verächtlicher als ein Mädchen!

106

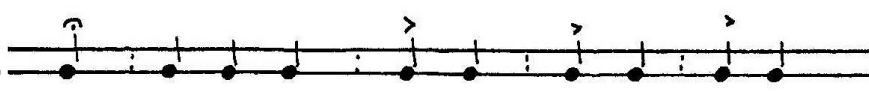
V.35



Ra - šta se - stru ne pre - se - če Aj - ku
Warum hast du Schwester Ajka nicht niedergehauen?

106

V.36



Ka što će je pre - si - je - ćí Mu - jo
Wie sie jetzt Mujo niederhauen wird

100

V.37



To iz - re - če na no - ge sko - či - o
Das sprach er, auf die Füße sprang er:

106

V.38



Zor - no Tur - čin vri - snu na ka - va - zu
Gewaltig schrie der Türke im Harem

100

V.39



Pa do - va - ti os - tru po - se - kli - cu(1)
Und ergriff einen scharfen Säbel

100
V.40

To ču sta - ra u o - da - ju maj - ka
Das vernahm im Gemach die alte Mutter

100
V.41

Sko - či Dže - va na no - ge la - ga - ne
Auf sprang Dževa auf die leichten Füße

76
V.42

Pa ve - li - ku po - ba - ci ve - re - džū(1)
Und warf den grossen Schleier weg

88
V.43

A u ru - ke ga - će po - ku - pi - la
Und in den Händen raffte sie die Hosen

100
V.44

Pa po - le - će pre - ko tan - ke ku - le
Und flog durch den schlanken Turm

80
V.45

Pri - je Mu - ja ka - fa - zu na vra - ta
Vor Mujo kam sie an die Haremstür

86
V.46

Iz nje - da - ra do - je iz - va - di - la
Aus dem Busen hob sie die Brüste hervor



I o - va - ko Mu - ju be - si - di - la
Und also sprach sie zu Mujo:



O moj si - ne Bul - ja - pa - ša Mu - jo
O! mein Sohn, Buljapascha Mujo!



Ne-moj se - ku pre - si - je - ói Aj - ku
Wolle deine Schwester nicht niederhauen!



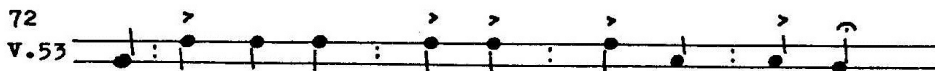
Pa ne - ka je i ka - ko joj dra - go
Und lass sie zufrieden, wie es ihr lieb ist!



To je bi - lo i to bi - ti mo - ra
Das ist schon passiert, und das muss sein



Mla - da bi - la pa se pre - va - ri - la
Jung war sie, und sie hat sich betören lassen



I va - ma je mla - dost do - la - zi - la
Auch ihr seid einmal jung gewesen



Aj - de si - ne na ze - le - nu lon - džu
Gehe, Sohn! auf die grüne Ratswiese



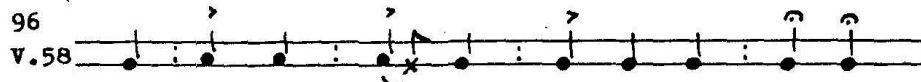
Na - cí - će - te i u - ja - ka Ra - ma
Ihr werdet dort auch den Oheim Ramo finden



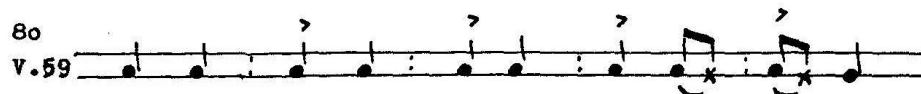
Pa s'Tur - ci - ma ka - ko u - čí - ni - te
Und(beratet dann) mit den Türken, was ihr tun sollt



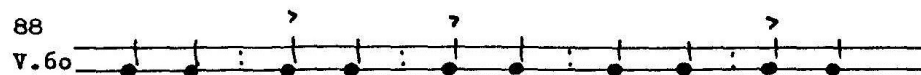
Las - no vi je pre - si - je - cí Aj - ku - nu(1)
Leicht ist es euch, Ajkuna niederzuhauen



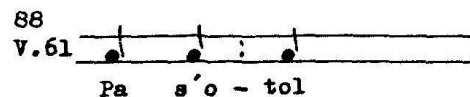
No po - gle - daj bul - ju - pa - še Mu - ja
Aber schau, den Buljapascha Mujo



U tur - sko - me ne pod - no - si di - nu
Im türkischen Gesetz wird es nicht geduldet



O - sta - ra - lu maj - ku pre - ga - zi - ti
Über die alte Mutter hinwegzuschreiten



Pa s'o - tol

Л. А. 1005¹¹⁴⁰

Да п(и)јевамо да се веселимо
Бог(ə) нас мио вазде веселио
Веселио и разговорио
А по томе пјесну да пјевамо
Што је прије у земану било
Још ни зоре ни бијела(у) дана
Подранила турска потурица
У Удбини у турској крајини
Е у петак у очи барјама
То бијаше Гојени Алиле
Умио се и авдес узео
На сабаху Пророку клањао
Ћаше Турчин на зелену лонджу
Да све(хет)кује све(хе)ца за Турцима
Па с`Алилу рано учинио
Па шета се по бијелој кули
Докле дође кафазу на врата
Ће му спава Ајкуна ђевојка
Мила сестра Муја и Алила
На му паде за сестру Ајкуну
Од каваза врата отворио
Кад у каваз чудо угледао
Да Ајкуна прије у ранила
И преда се ђерђев доватила
А(ə) на ђерђев мараму савила
У ђерђев је иглу утурила
А проз иглу злато пробацила
(нге) Трпа злато по бијелу платну
Рекао би нечему се нада
Кад Алија то чудо видио(ул)
Ће Ајкуна да светкује неће
То Алилу врло мучно било
Па Ајкуни тио проговара
О Ајкуно сестро моја мила
Јеси ли се Ајко помамила
Јал(ə) те бистра памет оставила
Знаш данас је петак турски света (ће)
С(е)веткују га Удбињани Турци
Што не двориш свеца Мухамеда

¹¹⁴⁰ Текст је пренет доследно према транскрипцији, па недостају интерпункцијски знаци, а приликом конвертовања у ћирилично писмо испоштовано је и записивање гласа љ као сугласничке групе *лј*, како је то сугерисано слоговним раздвајањем у оригиналу.

Који нам је славу поклониио
Оће ли ј(ə) светац помамити
Доцкан Ајка поче говорити
О Алиле мој брате од мајке
Нијесам се млада помамила
Нит ме бистра памет оставила
Него сам се брате похрстила
Кауру се добру обећала
Од Приморја Бановић Мијајлу(л)
И узети оћу Каурина
Често Каур на Удбину дође

Л. А. 1006

...ђерђев ма платну
Љуто писну Хајкуна ђевојка
И Алилу брату бесиђаше
Ај Алија грђи од ђевојке
Па(а) се Халил натраг повратио
А ђевојка сузе пропустила
Са ђерђева (хи)јагрук приватила
Па у јагрук сузе покупила
А када се цура наплакала
Седе млада на шикли одају
Ето Алил проз бијелу кулу
Докле дође пред одају Мују
Па срдито врата отворио
Брату Мују турски селам дава
Мујо му је селам приватио
И Алилу ово говорио
Седи Брате каву да пијемо
А халил му бесидити заче
О Мујага мој брате од мајке
Ниту ће сести нит ћу каву пити
Да ти чудо за Хајкуну кажем
Ајкуна се наша превјерила
И Кауру зорну обећала
Од Приморја Бановић Мијајлу(л)
Каур јој је обљубио лице
Готово се чедо наћи мало(л)
Мој Мујага на нашој Удбини
Па још да ти више јада кажем
Што се Ајка хаси учинила
Проз ајтара мрка Каурина
Па на свеца псује Муамеда
Све но што је каза и како је
Е кад Мујо саслуша (х)Алила

Па овако бесједити заче
 О Халиле грђи од ђевојке
 Рашта сестру не пресече Ајку
 Ка што ће је пресијећи Мујо
 То изрече на ноге скочио
 Зорно Турчин врисну на кавазу
 Па довати остру посеклицу(л)
 То чу стара у одају мајка
 Скочи Цева на ноге лагане
 Па велику побаци верецу(л)
 А у руке гаће покупила
 Па полеће преко танке куле
 Прије Муја кафазу на врата
 Из њедара дојке извадила
 И овако Мују бесидила
 О мој сине Булјапаша Мујо
 Немој секу пресијећи Ајку
 Па нека је и како јој драго
 То је било и то бити мора
 Млада била па се преварила
 И вама је младост долазила
 Ајде сине на зелену лонцу
 Наћићете и ујака Рама
 Па с`Турцима како учините
 Ласно ви је пресијећи Ајкуну(л)
 Но погледај Булјупаше Муја
 У турскоме не подноси дину
 Остаралу мајку прегазити
 Па с`отол...

Л.А. 1007

Све им каза што је и како је
 А кад Турци Муја разумише
 Сви од земље на ноге скочише
 Руке шире а танко се криве
 Авај је л(и) ово икад било
 Почеше се насуљати Турци
 Којом ће је смрти уморити
 Неки веле низ греде бацити
 Неки веле у воду турити
 Немогу се Турци насулити
 Каквом ће је смрти уморити
 Шути Рамо ништа не говори
 Но подоцкан Рамо проговара
 Удбињани браћо моја Турци
 Док је Раму на рамена глава

Што мислит`од Ајкуне неће
 Нећете(је) у воду турити
 Риба није да по води плије
 Тица није да лети низ гређе
 Но (х)Ајкуна лијепа ђевојка
 Што узети море Каурина
 А зашто је Каур обљубио
 Млада била па се преварила
 И нама је младост долазила
 А што свеца псује Мухамеда
 Каурску је вјеру приватила
 А нашу је вјер(у) одбацила
 И ако се није похрстила
 То јој вјери поднијети море
 Да нам псује свеца Мухамеда
 Но напиште лист књиге сичане(ә)
 Каурина у н(и)јој поздравите
 Нек покупи свата неколико
 Нек је води аран(суз) и било
 Па_ако вас је породила мајка
 Ви радите д(ә) је осветите
 Јали за њу роба заробите
 Јали добре главе откините
 Није даље доћи из Котара
 Турци браће у Турску Удбину
 Но овдоле у Котаре поћи
 А кад Ајка дође у Каура
 Нека дође бранити је нећу
 А јунаштва никакога нема
 Једну женску удавити главу
 Још која је међу наше руке
 А кад Турци Рама саслушаше
 Нико ништа да говори неће
 Доцкан поче говорити Мујо
 Ја ћу Влау књигу накитити
 Но то зачу Гојени Алиле
 Па од земље на ноге скочио
 И Мујаги брату говорио
 Брате Мујо за нашега дина
 Дај ти мене дивит и артију
 Да ја Влау ситну карту пишем(ә)
 Пред вама ћу књигу прочитати
 Па кад ви се не би допанула
 Књигу моју под ноге турите
 Па поново другу накитите
 А што ћеш ми брате дозволити

Да ја Влау ситну карту пишем(ə)
С(ə)лушаћу те ка(н)о родитеља
Ну то види Булјапаше Мујо
(х)Алилу је перо при у потурио
У зе...

Л.А.1008

Е ти без њега но пута нема
А кад тако књигу прочитао
Сви рекоше да је дивна карта
Кад Каурин са сватима дође
Дућанције младе и страшиве
Они неће затурити кавгу
Чинићемо што је нама драго
Отети им коње седленике
А поробит(ə) каурске ђевојке
Сњима женит Удбињане Турке
Нек се деца мећу на ујаке
Ето нама ћара и шићара
Па нек Власи поведу Ајкуну
Тако рекли па се послушаше
И Мијајлу карту оправеше
Кад Мијајлу така карта дође
Те видио што му Турци пишу(л)
Бога ми му мило небијаше
Па на руку наслонио главу
А тури се у замишљеније
А код њега није нико нема
Младо момче ко би сјетовао
Но његове остарале мајке
А кад вије замишљена сина
Овако му заче говорити
О Мијајло мој милостан сине
Окле ти је књига допанула
Јали ти је књига од дивана
Јал је наша преминула својта
Мијајло јој поче говорити
Послушај ме моја мама стара
Да је мене књига од дивана
Ја биг(х) знао диванити дивно(л)
Да је наша преминула својта
Својту бисмо нашу ожалили
Но ми ево књига из Удбине
Све јој што је каза и како је
Још овако мајци проговара
Скупио бих свата пет стотина

Мајко моја младих дућанција
Који седе на нове дућане
Кахве ишту Турци Удбињани
А поша(о) бих у влашке Котаре
Саставио котарске сердаре
Сваки би ми посла по ђевојку
Велико бих потрошио благо
Но ево ти јада великога
О лијепе Зорича (х)Андусе
Цура поћи неће у Удбину
Е је цура наслонила наду
Да је узем за вјерену љубу
У ријечи у којој бијаху(л)
Дође им се нешто погледати
Кад се полјем приватила тама
А та тама не бијаше сама
Но из таме изије ђевојка
Јал је Вила јали је родила
Јали јој је на бабина била
Ал од тога није ни једнога
Но лијепа Зорића Андуса
Ништа грђа но бијела вила
А на њојзи и злато и свила
Утегла се свиленијем пасом(ə)
А пониско попустила ресе
Под њоме се црна земља тресе
Како иде како...

Л.А.1009

...Бановић Мијајло
Замисли се и неволја мује
Па на руку главу натурао
Не зна момче што ће говорити
А гледа га Зорича Андуша
Па овако бесиди Мијајлу(л)
А што си болан замислио
Да се цуром оженити нећене
А видиш ли сњима не гледао
Варају те Турци Удбињани
Што ти ишту младе дућанције
Тебе тамо сњима пута нема
Та нијесу момци за мегдана
Ти ако ћеш мене послушати
Ти не води тама ни једнога
Но ти купи оближње селјаке
Који носе на ноге опанке

А за пасом пушке двије мале
 Међу њима сребрна анцара
 А на рамо бистра цеввердана
 А на друго струку сингавицу(л)
 Па не купи свата пет стотина
 Но покупи хиљаду сватова
 Од добријех кућа и оцака
 Што за брата жели погинути
 Турци кавгу неће загурити
 Што ти ишту ђевојака тридесет
 Ти ако ћеш мене послушати
 Ти неводи ниједне ђевојке
 Да их љубе (х)Удбињани Турци
 Каури их (г)оставити неће
 Штога ћете тамо изгинути
 Но ти имаш твојега рођака
 У планини Ћелебију Лаза
 Момче нема још двадес година
 Двадесет је добио мегдана
 По томе га зову Ћелебија
 Момче браде нема ни бркова
 Најлепши је од многе ђевојке
 Напиши ми лист књиге сићане
 Нек избере тридесет хајдука
 Који нема ни брка ни браде
 Па нек тебе у Приморје дођу
 А ја ћу тиж с` ђевојкама доћи
 Донијети нашу деисију(л)
 Што ранима д` удаје младе
 Нек се тридес(ет) хајдука пресвуче
 Па нек наше (х)ођело обуче
 Нек понесу своје у потаји
 И у њему свијетло оружје
 Пако бити до невоље било
 Нека наше одијело свуку
 Наше свуку а њ(и)ино обуку
 Нек припашу свијетло оружје
 Могли би ти бити (х)у не вољу(л)
 Кад ти не би до невоље било
 Довеше ти була свакојако
 Кад то зачу Бановић Мијајло
 Само му се учинило дивно
 Па ни сједе нити дангубио(л)
 Но довати дивит и хартију
 Па шарену књигу начинио(л)
 Па је гори и планини спреми

На колјено своје му рођаку
 У књизи га поздравља Мијајло
 Брате мио Ћелебијо...

Л.А.1010

...се љубе
 Питали се за мир и за здравље
 А кад рекли да су здрави били
 Ето ми их (г)уз бијелу кулу
 Посједаше на шикли одају(л)
 Додаше им пива и јестива
 А када се напојише пива
 Проговара Ћелебија Лазо(л)
 Мио брате Бановић Мијајло
 Ти се жениш и веселје гради(ше)
 Па и мене у сватове тражи(ше)
 Брате мио и с(э)ретно нам било
 Ма не кажеш да ћеш ни окле ћеш(э)
 Онда поче бесидит Мијајло(л)
 Од земље је на ноге скочио
 Донесе му књигу из Уд(э)бине
 А уз књигу тако проговара
 Ето види мој брате Лазаре
 Па не смијем водит дућанције
 Скупио сам оближње сељаке
 Скупио сам хилјаду сватова
 Од добријех кућа и оцака
 Па не смијем да водим ђевојке
 (н)Но сам звао ових тридесет ајдука
 Да обуче женску деисију
 Да будете у јендилук Цејци
 (Кад(э)ми) Кад је Лазар књигу
 разумио
 А кад чуо Бановић Мијајла
 На Мијајла оком пресијече
 И тако му говорити поче
 Мио брате Бановић Мијајло
 Што помисли кад ми књигу писа(о)
 Обућ женско нећу одијело(л)
 За мојијех тридесет Ајдука
 Ни срамоту на се натурити
 Никад кад се не би оженио
 ...

4. Мали Радојица

Гуслар: Светислав Јаћимовић
Текст: (према) В. С. Карацић,
Српске народне пјесме, III (51)
Транскрипција: Д. Лајић Михајловић

♩ = 87

Глас

Гусле



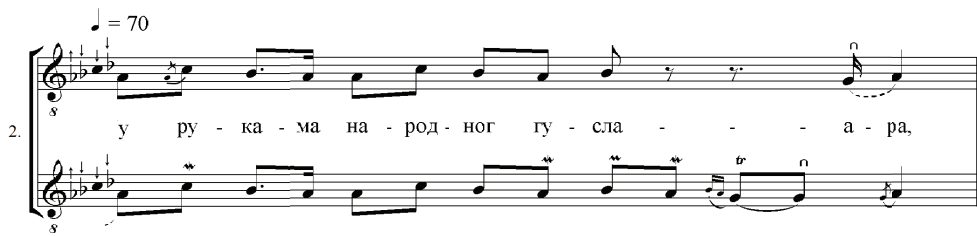
♩ = 60

1. Гу - сле мо - је, ис - то - ри - јо ста - - - а - ра,



♩ = 70

2. у ру - ка - ма на - род - ног гу - сла - - - а - ра,



♩ = 71

3. за - гу - ди - те, те(ј) ме про - бу - ди - - - те!



4. $\text{♩} = 76$

У - мо - рно ми ср - це за - дре - ма - - а - лои,

5.

(j)ал' га бу - де гу - сле и гу - да - - а - ло.

6. $\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 76$

Да ли гр - ми, дал' се зе - мља тре - - сеј,

7. $\text{♩} = 69$

(j)а ли ви - ју вет - ро - ви (с)пла - ни - - а - на?

8.

Све трог то - га, ни - је ни је - дно - а - га

9.

већ пу - ца - ју ју - бој - ни то - по - - а - ви,

♩ = 88

10.

шен - лук чи - ни а - га Бе - ћир - а - - а - га

♩ = 76

11.

јер је до - брод ро - ба за - ро - би - - и - о,

♩ = 80

12.

(ј)у - хва - ти - о ма - лог Ра - до - ји - - цу,

♩ = 88

13.

ба - ци - о га на дно у там - ни - цу!

♩ = 84

14. ♩ = 66

У там - ни - ци два - де - сет ро - бо - - - а - ва,

15. сви ку - ка - ју, а Ра - де за - пје - - - а - ва,

16. ♩ = 76

те ве - се - ли се - бе и дру - жи - - - а - нуи

17. и о - ва - ко хај - дук про - го - ва - - - а - ра:

♩ = 92 (♩ = 84)

18. "Не ку - кај - те, бра - ћо и дру - го - - - а - ви,

♩ = 80

19. но ту тав - ну ноћ - цу пре - но - ћи - - - те,

20. да у - ју - тру ра - но под - ра - ни - - - те,

21. по - ви - чи - те ал - ком на вра - ти - - - а - ма,

22. про - кли - њи - те а - гу Бе - ћир - а - - - а - гу.

♩ = 88

23. "Бог' у - би - о, а - га Бе - ћир - а - - га,

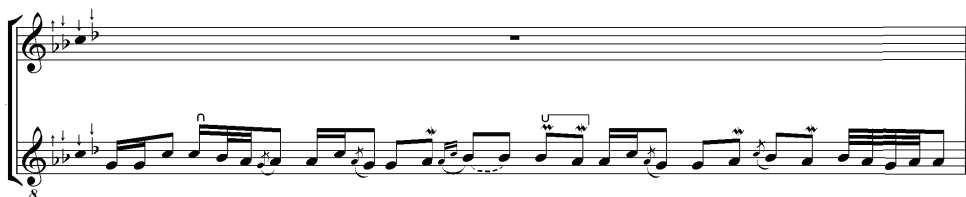
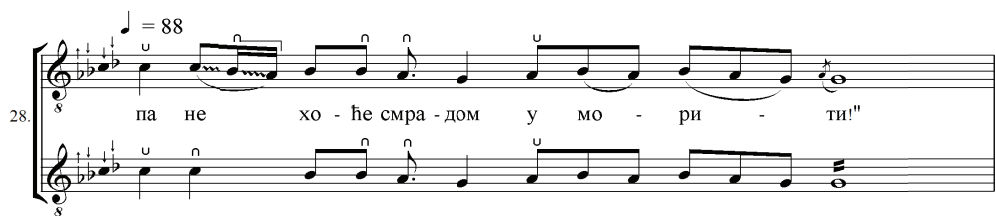
24. кад за - ро - би Ма - лог Ра - до - ји - - цу,

25. што га код нас ба - ци у та - м - ни - - - цу,


26. те га ју - чер ни - си о - бе - си - - и - јо(н)!

27. Но - ђас нам се Ра - де пре - ста - ви - - а - (ј)о,

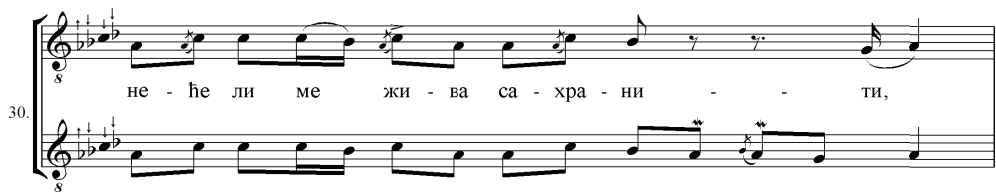
28. $\text{♩} = 88$
па не хо - ће смра - дом у мо - ри - ти!"




29. Не - ће ли се а - га пре - ва - ри - - ти,



30. не - ће ли ме жи - ва са - хра - ни - - ти,



31. ја ћу, бра - ћо, све вас из - ба - ви - - ти!"



32. Ех, ка - д чу - ше Ма - лог Ра - до - ји - - - - цу,

33. да је и он па - о у там - ни - - - - цу,

34. сви из јед - ног гла - са по - ви - ка - - - - ше:

35. "Бог т' у - би - о, Ма - ли Ра - до - ји - - - - ца,

36. у те - би смо на - ду по - ла - га - - - - ли,

37. да нас пу - стиш из там - ни - це кле - - - те,

38. па и те - бе е - во ме - њу на - - - а - ма,

39. па не би - је за - јед - ни - чка та - ма!"

40. ка - ко тав - ну ноћ - цу пре - но - ћи - - - ше,

о. ф.

Гусле моје, историјо стара,
 у рукама народног гуслара,
 загудите, те(ј) ме пробудите!
 Уморно ми срце задремало,
 (ј)ал` га буде гусле и гудало.
 Да ли грми, дал` се земља тресе,
 ја ли вију ветрови (с) планина?
 Све то трога није ни једнога,
 већ пуцају (ј)убојни топови,
 шенлук чини ага Бећир-ага,
 јер је доброг роба заробију,
 (ј)ухватио малог Радојицу,
 бацио га на дно у тамницу!
 У тамници двадесет робова,
 сви кукају, а Раде запјева,
 те весели себе и дружину
 и овако хајдук проговара:
 „Не кукајте браћо и другови,
 но ту тавну ноћу преноћите,
 ја ујутру рано подраните,
 повичите алком на вратима,
 проклињите агу Бећир-агу:
 „Бог т` убио ага Бећир-ага,
 кад зароби малог Радојицу,
 што га код нас баци у тамницу,
 те га ниси јучер обесио!
 Ноћас нам се Раде преставио,
 па не хоће смрадом уморити!“
 Неће ли се ага преварити,
 неће ли ме живог сахранити,
 ја ћу браћо све вас избавити!“
 Ех, кад чуше малог Радојицу
 да је и он пао у тамницу,
 сви из једног гласа повикаше:
 „Бог т` убио, мали Радојица,
 у теби смо наду полагали,
 да нас пустиш из тамнице клете
 па и тебе ево међу нама,
 да не бије заједничка тама!“
 Како тавну ноћу преноћише,
 ја ујутру рано подранише,
 закуцаше алком на капије,
 повикаше из грла бијела:
 „Бог т` убио, ага Бећир-ага,
 кад зароби малог Радојицу,
 што га баци код нас у тамницу!

Ноћас нам је Раде преставио,
 ајд` носите, те га сахраните!“
 Проговара ага Бећир-ага:
 „Хајде, Турци, моја браћо драга,
 однесите, па га сахраните!“
 (Ј)ал` говори Бећир-агиница:
 „Није умро мали Радојица,
 није умро, но се (ј)укурвио,
 не носите, нит` га сахраните,
 на груди му огањ наложите,
 не бил` мако, не бил` се помако,
 јел` знак дао да је у животу!“
 И три Турци дрва прибавише,
 на груди му огањ наложише.
 Челично је срце у хајдука:
 нит` се маче, нити се помаче,
 знак не даде да је у животу!
 Опет виче Бећир-агиница:
 „Није умро мали Радојица,
 није умро, но се (ј)укурвио,
 (ј)ухватите змију присојкињу
 метните је Раду (ј)у недарца,
 неће ли се хајдук уплашити
 да знак даде да је у животу!“
 Ухватише змију присојкињу,
 метнуше је Раду (ј)у недарца.
 Слободно је срце у Србина,
 нити маче, нити се помаче,
 знак не даде да је у животу!
 Опет виче Бећир-агиница:
 „Није умро мали Радојица,
 није умро, но се ућутао!
 Направите двадесет клинаца,
 под нокте му клинце (ј)ударите,
 неће ли му мука додијати
 да знак даде да је у животу!“
 Направише двадесет клинаца,
 под нокте му клинце ударише.
 Јуначко је срце у хајдука:
 нити маче, нити се помаче,
 знак не даде да је у животу!
 Онда рече ага Бећир-ага:
 „Однесите, па га сахраните!
 (Ј)ал` говори Бећир-агиница:
 „Јадни Турци, кукава вам мајка,
 није умро мали Радојица,

није умро, већ се укурвио!
 Сакупите коло ђевојака
 и у колу лијепу Хајкуну,
 нек` поведе коло наоколо,
 нек` прескаче малог Радојицу,
 неће ли је јунак погледати,
 погледати, јал` се насмијати,
 ех, знак дати да је у животу!“
 Сакупише коло ђевојака
 и у колу Хајкуну ђевојку.
 Ех, каква је Хајкуна ђевојка:
 од свију и виша и лепша,
 једно грло, четири ђердана,
 просуо се бисер по прсима
 и дукати жути на грудима,
 на ногама гаће сандалије,
 била згодна за српске делије!
 Кад поведе коло наоколо,
 кад прескочи малог Радојицу,
 кад је(ј) виде мали Радојица,
 прољетна га (ј)ухвати грозница,
 заигра му срце у грудима,
 задрхташе токе на прсима,
 па `е левим оком погледао,
 ех, са десним брком насмијао!
 А кад виде лијепа Хајкуна,
 скиде млада свилена јаглука
 покри лице малог Радојице
 да не виде њене другарице,
 па говори аге Бећир-аге:
 „(Ј)о, мој бабо, ага Бећир-ага,
 немој стару душу гријешити
 и јунака мртвога мучити,
 збиља мртав мали Радојица,
 однесите, те га сахраните!“
 Ал` се(ј) дере Бећир-агиница:
 „Није умро мали Радојица,
 није умро, но се (ј)укурвио!
 Носите га у море баците,
 Нек` на`рани рибе приморкиње
 лијепијем месом `ајдучкијем!“
 Однесоше малог Радојицу,
 бацише га у море дебело,
 (ј)ал` је Раде чудан пловац био,
 на обалу морску испливао!
 Седе хајдук док се одморију,

па повика из грла бијела,
 „Јаој мене, моји ситни зуби,
 повад`те ми клинце под ноктима!“
 Са зубима клинце повадио,
 свеза клинце у јагрук свилени,
 (ј)а меће и` себе (ј)у недарца.
 Опет неће хајдук да мирује,
 оде куле аге Бећир-аге!
 Таман ага на вечеру био
 и са својом кадом говорио:
 „Да пјевамо, да се веселимо,
 нисмо смели сербез вечерати,
 ево има већ девет година,
 од како је Раде отишао,
 (ј)отишао у горске хајдуке!
 Бог нам да, те га ухватимо,
 погубимо, у море бацимо!
 Да се барем ноћас веселимо!“
 (Ј)у том добу мали Радојица
 улетео аге у одају.
 (Ј)ухвати га за врат до рамена,
 ишчупа му главу из рамена!
 Па ухвати Бећир-агиницу,
 и повади клинце из недара:
 „Стани, кучко, Бећир-агиница,
 да те мучи мали Радојица!“
 Па јој стаде клинце (ј)ударати.
 Ех, ни један није издржала,
 већ је мртва на земљицу пала.
 Раде зове Хајкуну ђевојку
 да донесе кључе од ризнице,
 од ризнице и страшне тамнице,
 те се добра блага накупише,
 из тамнице робље испустише,
 до добри се коња до`итише,
 одведе је за дичну Србију,
 покрсти је прозва ј` Анђелију,
 лијепи су пород ородили!
 Помало је таквије` јунака
 к`о што беше мали Радојица!
 То је било и песма нам каже!
 Тамо расте клење и јасење,
 еј, међ` нама здравље и веселје!

5. Стари Вујадин

Гуслар: Душан Добричанин

Текст: (према) В. С. Караџић,

Српске народне пјесме, III (50)

Транскрипција: Мирослава Радета

Гусле

$\text{♩} = 71$
 $g^1 = \overset{1}{a}$

mf *accel.*

piu mosso

tr

6. а) Стари Вујадин

Гуслар: Саво Контић
Текст: (према) В. С. Карацић,
Српске народне пјесме, III (50)
Транскрипција: Јована Папан

Гусле

$\text{♩} = 102$

mf

8

8

8

8

8

8

8

8

8

8

6. б)

♩ = 80

Гусле

The musical score for exercise 6. б) is written on two staves in a 6/8 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as ♩ = 80. The first staff contains a series of eighth notes with accents, starting with a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a final half note.

7. а) Стари Вујадин

Гуслар: Неђељко Рончевић
Текст: (према) В. С. Караџић,
Српске народне пјесме, III (50)
Транскрипција: Јована Папан

♩ = 85

Гусле

The musical score for exercise 7. а) is written on a single staff in a 6/8 time signature. The key signature has three flats. The tempo is marked as ♩ = 85. The melody features eighth notes, quarter notes, and a triplet of eighth notes. There are various ornaments and accents throughout the piece.

7. б)

♩ = 75

Гусле

The musical score for exercise 7. б) is written on a single staff in a 6/8 time signature. The key signature has three flats. The tempo is marked as ♩ = 75. The melody consists of eighth notes and quarter notes with various ornaments and accents.

8. а) Смрт мајке Југовића

Гуслар: Саво Контић
Текст: (према) В. С. Карацић,
Српске народне пјесме, II (48)
Транскрипција: Јована Папан

Гусле

$\text{♩} = 70$

$\text{♩} = 100$

accell.

453

8. б)

Гусле

Musical notation for exercise 8. б) in G major, 2/4 time. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a dynamic marking of *mf* and a breath mark. The melody is a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4, F#4-G4-A4-B4-A4-G4. The piece ends with a double bar line.

9. Витешка схватања

Гуслар: Саво Контић
Текст: Радован Бећировић Требјешки,
Стабљике српства, 248–251.
Транскрипција: Јована Папан

♩ = 100
parlando rubato

Гусле

Musical notation for exercise 9, first system in G major, 2/4 time. It starts with a dynamic marking of *mf* and a breath mark. The tempo is marked as ♩ = 100. The piece is marked *parlando rubato*. The melody features eighth-note patterns with triplets and accents. The first measure is G4-A4-B4-A4-G4. The second measure has a triplet of G4-A4-B4. The third measure has a triplet of A4-B4-G4. The fourth measure has a triplet of B4-A4-G4. The fifth measure is G4-A4-B4-A4-G4. The sixth measure has a triplet of G4-A4-B4. The seventh measure has a triplet of A4-B4-G4. The eighth measure has a triplet of B4-A4-G4. The ninth measure is G4-A4-B4-A4-G4. The tenth measure has a triplet of G4-A4-B4. The eleventh measure has a triplet of A4-B4-G4. The twelfth measure has a triplet of B4-A4-G4. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 9, second system in G major, 2/4 time. It continues the eighth-note melody from the first system. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 9, third system in G major, 2/4 time. It continues the eighth-note melody from the first system. The piece ends with a double bar line.

♩ = 120

Musical notation for exercise 9, fourth system in G major, 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 120. It continues the eighth-note melody from the first system. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 9, fifth system in G major, 2/4 time. It continues the eighth-note melody from the first system. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for exercise 9, sixth system in G major, 2/4 time. It continues the eighth-note melody from the first system. The piece ends with a double bar line.

ИЗАБРАНА ЛИТЕРАТУРА

Коришћене скраћенице:

ANU BiH – Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

BIGZ – Beogradski izdavačko-grafički zavod

ЗУНС, ZUNS – Завод за уџбенике и наставна средства

ИКУ, IKU – Институт за књижевност и уметност

МС, MS – Матица српска

САН(У), SANU – Српска академија наука (и уметности)

ФМУ, FMU – Факултет музичке уметности

Адоньева, С[ветлана] Б[орисовна]

- „Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики“, у: Б[орис] Н[иколаевич] Путилов, А. Н. Анфертьев (ур.), *Фольклор и народная культура. In memoriam*, Российская Академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Санкт-Петербург 2003, 239–251.

Алексеев, Э[дуард] Е[фимович]

- *Проблемы формирования лада*, Музыка, Москва 1976.
- *Раннефольклорное интонирование. Звуковисотный аспект*, Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Москва 1986.
- *Фольклор в контексте современной культуры*, Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Москва 1988.
- „К построению типологии музыкального эпоса“, у: Изалий Иосифович Земцовский (ур.), *Музыка эпоса. Статьи и материалы*, Всесоюзная комиссия народного музыкального творчества, Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, Йошкар-Ола 1989, 24–27.

Antović, Mihailo

- *Muzika i jezik u ljudskom umu*, Niški kulturni centar (Библиотека „Вертикала“, ур. Z. Ćirić), Niš 2004.

Antonijević, Dragoslav

- Milija Šundrić guslar Aleksinačke Morave, *Zbornik za narodni život i običaje*, JAZU, Zagreb 1962, 40, 7–12.

Argyle, Michael, Janet Dean

- „Eye Contact, Distance and Affiliation“, у: Michael Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Penguin Books („Penguin Modern Psychology Readings“), Middlesex 1976, 173–188.

Aristotel

- *O pesničkoj umetnosti*, прев. Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd 2002.

Arnham, Rudolf

- „Teorija informacije“, у: Umerto Eko (ур.), *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd 1977, 75–81.
- *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Studentski kulturni centar, Beograd 1998.

Асафьев, Борис Владимирович

- *Музыкальная форма как процесс*, I–II, Государственное музыкальное издательство, Ленинград 1963.
- *О народной музыке*, Музыка, Ленинград 1987. („О народном музицировании Югославии“, 45–72; „Импровизация. Попевки. Орнамент. Мелодические и речитативные образования“, 162–172).

Байгаскина, Асия Есимовна

- *Ритмика казахской традиционной песни*, ТОО „Казстатинфо“, Алматы 2003².

Bartók, Bela

- *Yugoslav Folk Music*, 1, State University of New York Press, Albany 1978.

Baumann, Max Peter

- Preface: Hearing and listening in Cultural Context, *The World of Music*, Bamberg 1997, 39, 2: 3–8.

Bezić, Jerko

- Muzički folklor Sinjske krajine, *Narodna umjetnost*, Zagreb 1967–68, 5–6, 175–273.

Beissinger, Margaret H.

- „Why Does Epic Survive?“, у: Philip V. Bohlman, Nada Petković (ур.), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Scarecrow Press, Lanham 2011, 48–69.

Bendix, Regina

- *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison 1997.

Becking, G[ustav]

- Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos, *Archives Neerlandaises de Phonétique experimentale*, La Hage 1933, VIII–IX, 144–153.

Birdwhistell, Ray L.

- „Kinesics“, у: Michael Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Penguin Books („Penguin Modern Psychology Readings“), Middlesex 1976, 93–102.

Blandel, Džon

- *Fiziološka psihologija*, Nolit („Psihološka biblioteka“), Beograd 1979.

Blacking, John

- „The Biology of Music-Making“, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology. An Introduction*, W. W. Norton & Company, New York–London 1992, 301–314.

Bohlman, Philip V.

- „Ethnomusicology and Music Sociology“, у: David Greer (ур.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*, Oxford University press, London 1997, 288–298.

Bohlman, Philip V., Nada Petković (ур.)

- *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Scarecrow Press, Lanham, 2011.

Bogunović, Blanka

- *Muzički talenat i uspešnost*, Institut za pedagoška istraživanja (Biblioteka „Istraživački radovi“, 93), Beograd 2008.

Bošković-Stulli, Maja

- „O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima“, *Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta (Biblioteka „XX vek“, 56), Beograd 1983, 5–114.

Brajović, Tihomir

- *Poetika žanra*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd 1995.

Браун, Максимилијан

- *Српскохрватска јуначка песма*, прев. са немачког Томислав Бекић, ЗУНС – Вукова задужбина – МС („Студије о Србима“), Београд – Нови Сад 2004.

Брик, Осип М.

- „Ритмическая семантика“, *Ритм и синтаксис*;
www.ruthenia.ru/sovlit/j/3232.html.

Валенцова, Марина Михайловна

- „*Мужской / женский* в кругу бинарных противопоставлений: связи, ситуативность, оценка“, у: И. А. Морозов (ур.), *Мужской сборник, 2 – „Мужское“ в традиционном и современном обществе*, Институт этнологии и антропологии РАН, Российский этнографический музей, Москва 2004, 89–93.

Васильевић, Миодраг

- *Југословенски музички фолклор I: Народне мелодије које се певају на Космету*, Просвета, Београд 1950.

Васић, Оливера, Димитрије Големовић

- *Таково у игри и песми*, Типопластика, Горњи Милановац 1994.

Видаковић-Петров, Кринка

- *Огледи о усменој књижевности*, ИКУ, Београд 1990.

Винавер, Станислав

- Језичне могућности, *Мисао*, Београд 1923, XII, 2, 3, 778–785, 860–871.
- Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1939, VI, 1–2, 194–244.
- *Језик наш насушни. Прилог проучавању наше говорне мелодије и промена које су у њој настале*, МС, Нови Сад 1952.

Влаховић, Митар С.

- О слепим гусларима у Јужној Србији, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд 1931, 6, 100–106.
- О гусларима око Моравице и Скрапежа, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд 1938, 13, 101–116.

Влаховић, Петар

- „Село у Црној Гори“, у: Петар Влаховић (ур.), *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа, Подгорица, 18–20. децембар 2002*, Црногорска академија наука и умјетности – Универзитет Црне Горе, 66, Подгорица 2004, 13–27.

Вујовић, Сретен

- „Црногорско село у транзицији“, у: Петар Влаховић (ур.), *Село у Црној Гори. Радови са научног скупа, Подгорица, 18–20. децембар 2002*, Црногорска академија наука и умјетности – Универзитет Црне Горе, 66, Подгорица 2004, 91–109.

Вукмановић, Саво

- Гусле на црногорском двору, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1968, VII, 25, 76–79.

Вуковић, Јован

- Ка даљем проучавању версификације у нашем народном десетерцу, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд (јануар) 1962, 1, 9–14.

Вуксановић, Миро

- Јакобсон, Геземан и Грета Сикора о Танасију Вућићу, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад 2001, 49, 3, 367–375.

Вучковић, Борислава Ч.

- „Српски реп, нови медији и интернет“, у: Валерија Каначки, Сања Пајић (ур.), *Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26–27. X 2012)*, књ. III, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2013, 37–45.

Watson, Michael O., Theodore D. Graves

- „Quantitative Research in Proxemic Behavior“, у: Michael Argyle (ур.),

Social Encounters. Readings in Social Interaction, Penguin Books („Penguin Modern Psychology Readings“), Middlesex 1976, 34–46.

Williams, Raymond

- *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977.

Wollner, Wilhelm

- Untersuchungen über den Versbau südslavischen Volksliedes, *Archiv für slavische Philologie*, Berlin 1886, IX, 177–281.

Wünsch, Walther / Винш, Валтер

- *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1934 (Kraus Reprint, New York 1975²).
- Музички и језички облик гусларске епске рецитације, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1938, V, 1–2, 97–101.
- Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1938, V, 2, 186–190.
- *Der Brautzug des Banović Michael. Ein episches Fragment, Zum Vortrag des serbokroatischen Volksepos*, Ichthys Verlag, Stuttgart [1958].

Гайнуллина, Н[аиля] Г[алимовна]

- „Эпические напевы ногайских татар Астраханской области. К проблеме ритмической и ладомелодической организации“, у: Наталья Николаевна Гилярова (ур.), *Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой*, Московская консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48), Москва 2004, 140–148.

Gahagen, Džudi

- *Interpersonalno i grupno ponašanje*, Nolit („Psihološka biblioteka“, ур. Ivan Ivić), Beograd 1978.

Геземан, Герхард / Gezeman, Gerhard

- *Студије о јужнословенској народној епизи*, избор, превод и поговор Томислав Бекић, ЗУНС – Вукова задужбина – МС, Београд – Нови Сад 2002 („Српскохрватска јуначка песма“, 43–51; „Композициона схема и херојско-епска стилизација. Прилог техници импровизације епског певача“, 121–162; „У спомен једног мртвог песника. Спомен говор у част Филипа Вишњића пред прашким немачким славистима одржан 16. марта 1934“, 187–196).
- Nova istraživanja o narodnom epu, *Glasnik Skopskog naučnog društva*, Skoplje 1932, XI, 191–198.

Giro, Pjer

- *Semiologija*, Plato–XX vek, Beograd 2001.

Goleman, Daniel

- *Emocionalna inteligencija*, Geopoetika (edicija *Krug*), Beograd 1999.

Golemović, Dimitrije O. / Големовић, Димитрије О.:

- Pesnik i guslar Rajko Tomović, *Muzika i reč*, Beograd 1978, 10, 43–60.
- „Narodno pevanje izmedju improvizacije i postojanosti“, у: V. Peričić i drugi (ур.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog od 24–26. X 1991*, FMU, Beograd 1991, 95–102.
- „Од гусала до дебеле жице“, у: Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп (зборник радова)*, Академија умјетности, Бања Лука 2002, 5–21.
- *Пјевање уз гусле*, Српски генеалогски центар, Београд 2008.
- „Contemporary Singing to Gusle Accompaniment in Serbia and Montenegro“, у: Philip V. Bohlman, Nada Petković (ур.), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Scarecrow Press, Lanham, 2011, 124–132.

Graf, Walter

- Murko's phonogramme bosnischer epenlieder aus dem jahre 1912, *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Graz 1975, 1: *Beiträge zur Musikkultur des Balkans*, I – Herausgegeben von R. Flotzinger, 41–76.

Грица, Софја Иосифовна

- *Мелос украинской народной эпки*, Наукова думка, Киев 1979.
- *Украинская песенная эпка*, Академия наук Украинской ССР, Институт искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского, Москва 1990.

Гура, Александр Викторович

- *Символика животных в словянской народной традиции*, Индрик, Москва 1997.

Дворниковић, Владимир

- Психогенеза епског десетерца, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1936, III, 2, 161–177.

Девих, Драгослав

- *Народна музика Драгачева*, ФМУ, Београд 1986.

Dedić, Nikola

- Estetika, komunikacija i teorije recepcije, *Kultura*, Beograd 2011, 131, 23–39.

Delić, Lidija

- Poetic grounds of Epic Formulae, *Balkanica*, Belgrade 2013, XLIV, 51–78.

Детелић, Мирјана / Detelić, Mirjana

- *Митски простор и епка*, САНУ (Посебна издања, књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности, књ. 46, ур. П. Палавестра), Београд 1992.
- *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, САНУ, Балканолошки институт (Посебна издања књ. 64, ур. Н. Тасић), Универзитет у Крагујевцу, Центар за научна истраживања), Београд 1996.
- The function and significance of formula in Serbian decasyllabic epic poetry, *Balkanica*, Belgrade 1996, XXVII, 217–249.

Джуджев, Стоян

- *Теория на Българската народна музика, III – Морфология и прозодия*, Българска държавна консерватория, Катедра по музикално-научни дисциплини, София 1956.

Диздаревић-Крњевић, Хатица

- *Утва златокрила. Дело-творност традиције*, Филип Вишњић (Библиотека „Албатрос“), Београд 1997.

Добричанин, Мирко

- *Гуслар Перун*, Interpress (Библиотека „Искре времена“), Београд 2002³.

Добричанин, Мирко, Славко Алексић

- *Народни гуслар Душан Добричанин у песми и причи*, Друштво гуслара „Вук Караџић“ Београд – Чигоја штампа, Београд 2004.

Дробњаковић, Боривоје

- О гулама и гусларима у златиборским Рудинама, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд 1938, 13, 138–140.
- Неколико података о гулама и гусларима на Луштици у Боки Которској, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд 1938, 13, 142–144.

Дубравин, В[алентин] В[ладимирович]

- „Истоки народног музикалног епоса“, у: В. Черкасов (ур.), *Народная песня. Проблемы изучения, Сборник научных трудов*, Министерство культуры РСФСР, Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград 1983, 94–102.

Dukat, Zdeslav

- *Homersko pitanje*, Globus, Zagreb 1985.

Dundes, Alan

- „Metafolklore and Folklor Literary Criticism“, у: Simon J. Bronner (ур.), *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes*, Utah State University Press, Logan 2007, 80–87.

Ђенић, Љубиша

- Гуслари на Златибору, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, Београд 1938, 13, 140–141.

Ђерић, Gordana

- Polni stereotip u etničkom – prilog srpskoj imagologiji, *Antropologija*, Beograd 2007, 3, 49–69.

Ђордано, Kristijan

- *Ogledi o interkulturnoj komunikaciji*, прев. Tomislav Bekić, Vladislava Gordić, Biblioteka XX vek (knj. 121, ур. Ivan Čolović), Beograd 2001.

Ђорђевић / Ђорђевић Белић, Смиљана

- Између носталгије и ироније: фигура гуслара и извођачка ситуација у усменом наративу, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2008, 37/2: *Књижевност и стварност*, 109–121.
- Епски певач као јунак – механизми хероизације, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2009, 38/2: *Место приповетке у српској књижевности – Доситеј обрадовић и Европа*, 57–70.
- *Савремено епско певање – текст и контекст*, докторска дисертација, рукопис, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Београд 2010.
- „Нека је женско, али биће гуслар“ – идеологија једног инструмента, *Музикологија*, Београд 2014, 14, 159–187.

Ђурић, Мина М.

- „Зашто певач није песник? Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини двадесетог века“, у: Милан Радуловић (ур.), *Српска књижевна критика друге половине XX века. Типолошка проучавања*, ИКУ, Београд 2013, 319–348.

Ekman, Paul, Wallace V. Friesen

- „Non-Verbal Leakage and Clues to Deception“, у: Michael Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Penguin Books („Penguin Modern Psychology Readings“), Middlesex 1976, 132–148.

Еко, Umberto

- *Kultura, informacija, komunikacija*, прев. Миљана Дрндарски, Nolit (Библиотека „Књижевност и цивилизација“, ур. Јован Христић), Београд 1973.

Елатов, Виктор Иванович

- *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Министерства культуры БССР, Минск 1966.

Eriksen, Tomas Hilan

- *Etnicitet i nacionalizam*, превод са енглеског: Aleksandra Bajazetov Vučen, Библиотека XX век (књ. 143, ур. Иван Џоловић), Београд 2004.

Эйхенбаум, Борис Михайлович

- „Методологические вопросы“, *Мелодика русского лирического стиха*; <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eixenbaum/mel/mel-001-.htm>.

Џганец, Vinko

- *Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca*, *Narodna umjetnost*, Zagreb 1963, 2, 3–35.

Џивковић, Драгиша (ур.)

- *Rečnik književnih termina*, ИКУ, Београд 1992².

Закић, Мирјана

- „Функције комуникативног чина у српском музичком фолклору“, у: Драгана Јеремић-Молнар, Ивана Стаматовић (ур.), *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*, ФМУ, Београд 2006, 32–41.
- „Контекст – констигуација – текст“, у: Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића. Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008, Зборник радова*, Бања Лука 2008, 215–227.
- *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*, ФМУ (*Етномузиколошке студије – Дисертације*, 1/2009), Београд 2009.

Захаријева, Светлана

- *Формообразоването в българската народна песен*, Българска академия на науките, Институт за музикознание, София 1979.
- *Свирачът във фолклорната култура*, Издателство на Българската Академия на науките, София 1987.

Земцовский, Изалий Иосифович / Zemtsovsky, Izalij

- Жанр, функција, система, *Советская музыка*, Москва 1971, 1, 24–32.
- „Проблема варианта в свете музыкальной типологии. Опыт этномузыковедческой постановки вопроса“, у: Виктор Евгеньевич Гусев (ур.), *Актуальные проблемы музыкальной фольклористики*, Музыка, Ленинград 1980, 36–50.
- „The ethnography of performance: playing – intonig – articulating music“, у: Dragoslav Dević (ур.), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29–31. X 1987*, FMU, Beograd 1987, 7–20.
- „Артикуляция фольклора как знак этнической культуры“, у: Юлиан Владимирович Бромлей (ур.), *Этнознаковые функции культуры*, Наука, Москва 1991, 152–189.
- „Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий“, у: [Лариса Николаевна Березовчук, (ур.)], *Музыкальная коммуникация*, Министерство культуры Российской федерации, Российская академия наук, Российски институт истории искусств (*Проблемы музыкознания*, 8), Санкт-Петербург 1996, 97–104;
- „Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы“, у: Наиля Нигматовна Абубакирова-Глазунова, Н[аиля] Ю[нисовна] Альмеева Альмеева, Александр Ромодин (ур.), *Механизм передачи фольклорной традиции*, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2004, 5–25.
- „О началах и концах, или песня как исполнительский процесс (Памяти Миодрага Васильевича)“, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васильевић (ур.), *Миодраг А. Васильевић. Живот и дело, Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године*, ИКУ, Удружење грађана „Миодраг А. Васильевић“, Београд 2006, 18–38.
- Ещё одна эпическая универсалия?;
<http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/508.html>
- An attempt at a Synthetic Paradigm, *Ethnomusicology*, Champaign 1997, 41, 2, 185–205.

Земцовский, Изалий Иосифович – Алма Б. Кунанбаева

- „Эпические универсалии“, у: Borivoj Ćović (ур.), *Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana*, ANU BiH (Posebna izdanja, LXXVII, Odjeljenje društvenih nauka, 16), Sarajevo 1986, 71–80.
- „Музыкальный эпос – феномен и категория“, у: Изалий Иосифович Земцовский (ур.), *Музыка эпоса. Статьи и материалы*, Всесоюзная комиссия народного музыкального творчества, Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, Йошкар-Ола 1989, 6–23.

Zima, Luka

- Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slovena, *Rad JAZU*, Zagreb 1879, XLVIII, XLIX, 170–221, 1–64.

Златановић, Момчило

- Епске песме и гуслари у врањском крају, *Врањски гласник*, Врање 1975, XI, 509–521.

Зуковић, Љубомир

- *Вукови певачи из Црне Горе*, Вуков сабор – Издавачка радна организација „Рад“, Лозница – Београд 1988.

Ikonomova, Vera

- Motivacija i ličnost, *Kultura*, Beograd 1971, 15, 217–229.

Jakobson, Roman

- *Lingvistika i poetika*, Nolit (Biblioteka „Sazveždja“, 16), Beograd 1966 („O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova“, 146–156; „Lingvistika i teorija komunikacije“, 182–194; „Lingvistika i poetika“, 285–326).
- Slovenski epski stih, *Treći program*, Beograd (leto) 1981, 50, 317–359.

Janićijević, Jasna

- *Komunikacija i kultura. Sa uvodom u semiotička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2006.

Јовановић, Јагош

- *Историја Црне Горе*, ЦИД – Издавачки центар, Подгорица – Цетиње 1995².

Јовановић, Јелена

- Тројица гуслара у Горњој Јасеници – корени и наслеђе, *Сабор народног стваралаштва Србије*, Топола 1996, X, 1, 11–13.
- Све сам га редила, *Лицеум*, Крагујевац 2004, 8 – *Избегличко Косово*, 71–75.

Јокић, Јасмина

- „Савремена проучавања епског (гусларског) стваралаштва“, у: Зоја Карановић, Јасмина Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика*, I, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Центар за истраживање српског фолклора, Нови Сад 2013, 251–260.

Јунг, Карл Густав

- *Динамика несвесног*, прев. с немачког Десанка Милекић, Павле Милекић, Матица српска (Библиотека „Imago“), Нови Сад 1996.

Јосфин, А[брам] Г[ригорьевич]

- „Некоторые нерешенные вопросы изучения музыки эпоса“, у: Изалий Иосифович Земцовский (ур.), *Музыка эпоса. Статьи и материалы*, Всесоюзная комиссия народного музыкального творчества, Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, Йошкар-Ола 1989, 34–43.

Kaden, Christian

- „Music and Sociology: Perspectives, Horizons“, у: David Greer (ур.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*, Oxford University press, London 1997, 273–274.

Kalisch, Volker

- „Music from an Anthropological Perspective“, у: David Greer (ур.) *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*, Oxford University press, London 1997, 309–319.

Kanerton, Pol

- *Kako društva pamte*, Samizdat B92 (Edicija „Reč“, 16), Beograd 2002.

Караџић, Вук Стефановић

- „Предговор („Предговор уз Народне српске пјесме, књ. I, у Липисци, 1824.“)“, *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме*, Владан Неђић (прир.), Просвета – Нолит (*Дела Вука Караџића*, ур. Милорад Павић), Београд 1985, 523–553.
- *Српске народне пјесме*, II, III, IV, Владан Неђић (прир.), Просвета – Нолит (*Дела Вука Караџића*, ур. Милорад Павић), Београд 1985.
- „Црна Гора и Црногорци. Прилог познавању европске Турске и српског народа“, Миленко Филиповић, Голуб Добрашиновић (прир.), *Етнографски списи. О Црној Гори*, Просвета – Нолит (*Дела Вука Караџића*, ур. Милорад Павић), Београд 1985, 266–354.

Каракашевић, Владимир

- Гусле и гуслари. Прилог уз културно-историјску расправу „Музичка уметност у Срба“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1898, 195, III, 1–38.

Karin Monsen, Nina

- *Čovek koji voli. Osoba i etika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka „Elementi“, 65), Sremski Karlovci – Novi Sad 2006.

Кастров, Александр Юрьевич

- К изучению музыкальной стилистики русского эпоса Обонежья, *Русский фольклор*, Наука, Санктпетербург 2001, 31, 179–229.

Којен, Леон

- *Студије о српском стиху*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића (Библиотека „Theoria“), Сремски Карловци – Нови Сад 1996.

Колесса, Філарет Михайлович

- *Мелодії українських народних дум*, Академия наук Української РСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського, Київ 1969.

Кољевић, Светозар

- *Постање епа*, прев. са енглеског Јадранка Милановић, САНУ, Огранак у Новом Саду („Радови“), Нови Сад 1998.

Кондратьев, М[ихаил] Г[ригорьевич]

- О типологии ритмической вариантности/формульности в песенных традициях народов Поволжья и Приуралья, у: Н[аиля] Ю[нисовна] Альмеева (ур.), *Искусство устной традиции. Историческая морфология*: Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского, Министерство культуры Российской Федерации, Российская Академия наук, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2002, 204–215.

Konstantinović, Zoran

- *Preobražaji rodovskih struktura, Teorijska istraživanja*, Beograd 1985, 3: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, I, 22–36.

Костић, Александар

- *Когнитивна психологија*, ЗУНС, Београд 2006.

Костић, Ђорђе

- *Реченичка мелодија у српскохрватском језику*, Вуков сабор – Рад, Тршић – Београд 1983.

Kuba, Ćudevit

- *Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Po stručnom svom putovaњу iz g. 1890. i 1892. (Nastavak.)*, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, Zagreb 1899, IV, I, 1–33.

Кузбакова, Гульнара

- *Казахская песенная ритмика в аспекте речевой ударности (к постановке проблемы)*, у: С[ауле] И[схаковна] Утегалиева (ур.), *Традиционная музыка Азии. Проблемы и материалы*, ТОО Дайк-Пресс, Алматы 1996, 90–96.

Kuljić, Todor

- *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Ćigoja štampa, Beograd 2006.

Кунанбаева, Алма Б[ектурсыновна]

- „Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования“, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка эпоса*. Статьи и материалы, Всесоюзная

комиссия народного музыкального творчества, Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, Йошкар-Ола 1989, 82–112.

Lajić-Mihajlović, Danka / Лајић-Михајловић, Данка

- „Epic in the Network of Ethnomusicology“, у: Tatjana Marković, Vesna Mikić (ур.), *Music & Networking. The Seventh International Conference, Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade*, IP „Signature“ – Faculty of Music, Belgrade 2005, 273–282.
- Временска димензија епских песама, *Музикологија*, Београд 2006, 6, 343–346.
- „Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената“, у: Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.), *Историја и мистерија музике. У част Роксанде Пејовић*, ФМУ (*Музиколошке студије – Монографије*, 2), Београд 2006, 123–134.
- „Херцеговачки епски дијалекат“, у: Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп, Бања Лука, 24–25. април 2007*, Академија умјетности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2007, 57–73.
- „Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike“, у: Petr Kaleta, Lubomir Tyllner (ур.), *Slovanský svět očima badatelů 19. a 20. století. K 50. výročí umrtí Ludvika Kuby*, Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2007, 81–88.
- „Serbian epic practice in communicology discourse – a contribution to methodology of ethnomusicology“, у: Dimitrije O. Golemović (ур.), *Research of dance and music on the Balkans. International Symposium Brčko, December 6–9. 2007*, International Musicological Society – Musicological Society of RS – Musicological Society FBiH – Association for Fostering of the Serb Cultural-Historical Heritage Vaštinari, Brčko 2007, 25–36.
- Гуслар: индивидуални идентитет и традиција, *Музикологија*, Београд 2007, 7, 135–156.
- „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле“, у: Димитрије О. Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића, Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008*, Зборник радова, Академија умјетности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2008, 197–214.
- Етномузиколошки „портрет“ народног музичара: Гуслар, *Музикологија*, Београд 2008, 8, 225–240.
- „Ethnomusicological biographies of folk musicians: Biographies of gusle players“, у: Tatjana Marković, Vesna Mikić (ур.), *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Faculty of Music, Departments of Musicology (*Musicological studies: Collections of papers*, 3), Belgrade 2010, 419–425.
- Такмичења као облик јавне гусларске праксе, *Музикологија*, Београд 2011, 11, 183–200.
- Учење певања уз гусле у Србији у XXI, *Музикологија*, Београд 2012, 12, 121–139.
- „Ethnomusicological research of the guslars’ memory: a pilot study“, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (ур.), *Musical Practices*

- in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, SASA – Institute of Musicology of SASA, Belgrade 2012: 67–86.
- Певање уз гусле као репрезентативно културно наслеђе Србије, *Гусле. Историја, традиција, култура, уметност*, Београд 2013, 25, 54–59.
- Лалевић, Миодраг С.
- За песмом по Васојевићима, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1935, II, 2, 241–260.
- Латковић, Видо
- О певачима српскохрватских народних епских песама до краја XVIII века, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд 1954, XX, 3–4, 184–202.
 - *Народна књижевност*, I, Научна књига, Београд 1982.
- Lee Ruyter, Nancy
- „Autobiographical Memory and Fieldwork“, у: Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felfoldi (ур.), *Dance and Society. Dancer as a cultural performer*, European Folklore Institute, Budapest, 146–153.
- Liotar, Žan Fransoa
- *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad 1988.
- Lissa, Zofia
- *Estetika glazbe /ogledi/*, прев. Stanislav Tuksar, Naprijed (Biblioteka „Naprijed“), Ljubljana 1977.
- Lič, Edmund
- *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola, Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, прев. с енглеског Boris Hlebec, Biblioteka XX vek (књ. 58, ур. Ivan Čolović), Beograd 2002.²
- Лорд, Алберт Б. / Lord, Albert B[ejts] / Lord, Albert Bates
- Епски певач, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1962, 3–4, 174–178.
 - *Певач прича* (1 – теорија; 2 – примена), прев. Slobodanka Glišić, Idea (Biblioteka XX vek, 71/1, 71/2, ур. Ivan Čolović,), Beograd 1990.
 - *The Singer of Tales*, Stephen Mitchell, Gregory Nagy (ур.), Cambridge, Mass – Harvard University Press, Harvard 2000.²
- Lotman, J[urij] M[ihajlovič] / Лотман, Јуриј Михајлович
- *Predavanja iz strukturalne poetika (uvod, teorija stiha)*, превод и предговор Novica Petković, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo 1970.
 - *Struktura umetničkog teksta*, превод и предговор Novica Petković, Nolit (Biblioteka „Književnost i civilizacija“, ур. Jovan Hristić), Beograd 1976.
 - *Семіосфера. У свету мишљења. Човек – текст – семіосфера – историја*, прев. с руског Веселка Сантини, Светови, Нови Сад 2004.
- Лутовац, Милисав
- Ибарски Колашин, *Српски етнографски зборник*, Београд 1954, LXVII,

Љубинковић, Ненад

- „Губитници Старца Милије“, у: *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора*, I, ИКУ (Библиотека *Српско усмено стваралаштво*, 5, ур. Снежана Самарџија), Београд 2010, 373–466.

Љушић, Радош

- *Историја српске државности*, II: *Србија и Црна Гора – нововековне српске државе*, САНУ, Огранак у Новом Саду – „Беседа“, издавачка установа Православне епархије бачке – Друштво историчара јужнобачког и сремског округа, Нови Сад 2001.

Mandić, Tijana

- *Komunikologija. Psihologija komunikacije*, Clio, Beograd 2003⁴.

Манојловић, Коста П.

- Гусле и гуслари, *Музика*. Часопис за музичку културу, Београд 1928, I, 1, 12–13.
- *Zvuci zemlje Raške*, *Zvuk*, Beograd (januar) 1934, II, 3, 88–96.

Maretić, Tomo

- *Metrika narodnih naših pjesama*, *Rad JAZU*, Zagreb 1907, 168, 170, 1–112, 76–200.
- *Naša narodna epika*, Nolit (Biblioteka „Znamen“, ур. Jovan Hristić), Beograd 1966.

Маслов, Абрахам [Харолд]

- *Мотивација и личност*, Нолит, Београд 1982.

Матицки, Миодраг

- *Српскохрватска граничарска епика*, ИКУ (Библиотека „Студије и расправе“, XI), Београд 1974.

Мациевская, Виктория Игоревна

- *Исполнительское искусство гуцульских скрипачей*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург 2003, 1–24 (сепарат).

Мациевский, И[горь] В[ладимирович]

- О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке, у: Н[аиля] Ю[нисовна] Альмеева (ур.), *Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского*, Министерство культуры Российской Федерации, Российская Академия наук, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2002, 12–27.

Меденица, Радосав

- *Наша народна епика и њени творци. Црногорско-херцеговачка планинска област постојбина патријархалне културе и епске песме Динараца*, Обод, Цетиње – Београд 1975 („Увод“, 5–17; „Старац Милија Колаши-

нац“, 46–68; „Тешан Подруговић“, 69–87; „Гуслар Танасије Вућић“, 366–375; „Гуслар Петар Перуновић“, 376–385).

- *Неколико најистакнутијих проблема из наше усмене (народне) епике*, НИО „Универзитетска ријеч“ (Библиотека „Студије“, ур. Ново Вуковић), Титоград 1986. („Гуслар и његови слушаоци“, 81–92; „Друштвена функција народне епске песме. Освета косовска (Максима Шобајића)“, 93–100; „Фонографско снимање наших народних песама“, 101–110)

Mejer, Leonard B.

- *Етосија и значење у музички*, прев. Simo Vulinović-Zlatan, ред. Vlastimir Peričić, Nolit (Библиотека „Музика, ур. Ivan V. Lalić), Beograd 1986.

Merriam, Alan P[arkhurst]

- *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

Mehrabian, Albert

- „Inference of Attitudes from the Posture, Orientation and Distance of a Communicator“, у: Michael Argyle (ур.), *Social Encounters. Readings in Social Interaction*, Penguin Books („Penguin Modern Psychology Readings“), Middlesex 1976, 103–118.

Miell, Dorothy, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves (ур.)

- *Musical Communication*, Oxford University Press 2005.

Милијић, Бранислава

- *Семиотичка естетика. Проблеми – могућности – ограничења*, ИКУ (Библиотека „Студије и расправе“, XXXII), Београд 1993.

Милојковић-Ђурић, Јелена

- *Успони српске културе: књижевни и уметнички*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2008.

Миљковић, Љубинко

- *Мачва, рукописни зборник*, РНИРО „Глас Подриња“ (*Музичка традиција Србије*, II), Шабац 1985
- *Доња Јасеница*, Издавачка делатност РО Центар за културу „Доња Јасеница“ (*Музичка традиција Србије*, III), Смедеревска Паланка 1986.

Milošević, Vlado

- Rad ekipe profesora dra Gerharda Gezemana na fonografisanju narodnih pjesama u Sarajevu 1937. godine, *Radovi ANU BiH*, Sarajevo 1973, XLVII (Odeljenje za književnost i umjetnost, knj. 1), 185–208.

Mirković-Radoš, Ksenija

- *Психологија музике*, ZUNS (Библиотека „Психолошке паралеле“), Beograd 1996.
- *Психологија музичких способности*, ZUNS (Библиотека „Савремена психолошка saznanja o detetu“), Beograd 1998.

Михайлова, Катя

- „Странстващи професионални епически певци у Славяните: историко-типологическа характеристика“, у: Радост Иванова (ур.), *Епос – етнос – этос: Епосъ във фолклорната култура на славянските народи*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 1995, 70–114.
- *Странстващият сляп певец просяк във фолклорната култура на славяните*, Българската академия на науките, Институт за фолклор, София 2006.

Mol, Abraham A.

- „Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta (informacioni vid problema jedne poetike)“, у: Umberto Eko (ур.), *Estetika i teorija informacije*, Prosveta, Beograd 1977, 147–167.

Moris, Čarls

- *Osnove teorije o znacima*, Beogradski izdavačko-grafički zavod („Mala filozofska biblioteka“), Beograd 1975.

Морозов, И[горь] А[лексеевич]

- „Семиотический анализ ситуаций звукопорождения в Русской традиции“, у: Н[аталья] Н[иколаевна] Гилярова (ур.), *Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой*, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Лаборатория народной музыки, Сборник 48), Москва 2004, 62–76.

Морозов, И[горь] А[лексеевич], Т[атяна] А. Старостина

- „Ситуативные факторы порождения фольклорного текста“, у: А[нна] А[лександровна] Иванова и др. (ур.), *Актуальные проблемы полевой фольклористики*, вып. 2, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Филологический факультет, Кафедра русского устного народного творчества, Москва 2003, 12–26.

Murko, Matija

- *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, прев. са чешког Jelka Arneri, Ljudevit Jonke, JAZU, Zagreb 1951.

Олга А. Пашина (ур.)

- *Народное музыкальное творчество*, Государственный институт искусствознания, Санкт-Петербург 2005 („Русский музыкальный эпос“ 248–270).

Недић, Владан

- *Вукови певачи*, Рад, Београд 1990.

Neisser, Ulric

- *Cognitive Psychology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs – New Jersey 1967.

Неклюдов, С[ергей] Ю[рьевич]

- „Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология“, у: Е[лена] Е[вгеньевна] Левкиевская (ур.), *Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой*, Индрик, Москва 1999, 289–297.

Ненић, Ива / Nenić, Iva

- *Структурална анализа у музици на примеру песама краљичког обреда*, семинарски рад, рукопис, ФМУ, Београд 2000.
- „(Un)disciplining gender, rewriting the epic: Female gusle players“, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (ур.), *Musical practices in the Balkan: Ethnomusicological perspectives*, SASA Department of Fine Arts and Music – Institute of Musicology, Belgrade 2012, 250–264.

Nettl, Bruno

- „Recent Directions in Ethnomusicology“, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology. An introduction*, W. W. Norton & Company, New York – London 1992, 375–399.

Niemi, Jarkko

- „Individual songs in native western Siberia – just an ordinary folklore genre? (The song genre system of the nenetses as an example)“, у: Г[алина] Б[орисовна] Сыченко (ур.), *Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика*, Новосибирская государственная консерватория (Академия) им. М. И. Глинки, Римски университет „Тор Вергата“, Новосибирск 2004, 29–44.

Новиков, Юрий [Александрович]

- *Динамика эпического канона. Из текстологических наблюдений над былинами*, Вильнюсский педагогический университет, Филологический факультет, Кафедра русской литературы и межкультурной коммуникации, Вильнюс 2009 („Стабильность былинного текста и манера исполнения сказителя“, 245–260).

Nović Otočanin, Jaksim

- *O našim pjesmama, Ogledalo srbsko za jezik, povestnicu i smesu književnu*, Novi Sad 1864, 4, I, 97–101, 143–147.

Ognjenović, Predrag

- *Psihologija opažanja*, Zavod za udžbenike (Biblioteka „Psihološke paralele“, 11), Beograd 2007.²

Panić, Vladislav

- *Psihologija i umetnost*, ZUNS (Biblioteka „Psihološke paralele“, 10), Beograd 2005.

Папан (Божић), Јована

- *Гусле некад и сад. Гусле као музички и друштвени феномен*, дипломски рад, рукопис, ФМУ, Београд 2005.

Пејић, Славко

- *Славне српске гусларке и певачице*, Православни народни универзитет, Београд 1970.

Перић, Миљана

- *Певање уз гусле. Музичка анализа објављених песама које изводи гуслар Миломир Миљанић*, дипломски рад, рукопис, ФМУ, Београд 2004.

Peričić, Vlastimir, Dušan Skovran

- *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1991.

Петковић, Новица

- *Огледи из српске поетике*, ЗУНС (Библиотека „Тумачење књижевности“, 6), Београд 1990.
- *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига (Библиотека „Појмовник“), Београд 1995.

Петровић, Светозар / Petrović, Svetozar

- Поредбено проучавање српскохрватског епског десетерца и спорна питања његовог описа, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад 1969, XVII, 2, 173–203.
- „Стих“, у: Zdenko Škreb, Ante Stamać (прир.), *Uvod u književnost. Teorija, metoda*, Grafički zavod Hrvatske (Библиотека „Rotulus“, ур. Nenad Popović), Zagreb 1983³, 365–428.
- *Облик и смисао. Списи о стиху*, МС, Нови Сад 1986 (Београд 2003²).
- *Појмови и читања*, SANU, Ogranak u Novom Sadu – Fabrika knjiga, Novi Sad – Beograd 2008. („Књижевност као комуникација“, 18–29; „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности“, 133–148; „Појам Вукових пјевача, и неке му импликације“, 149–172; „Алберт Бејтс Лорд“, 177–180).

Ресо, Асим

- *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*, Naučna knjiga, Beograd 1985.³

Pešić, Radmila, Nada Milošević Đorđević

- *Narodna književnost*, Vuk Karadžić, Beograd 1984.

Platon

- *Država*, prev. Albin Vilhar, Branko Pavlović, BIGZ (Velika filozofska bibiloteka), Beograd 2002⁵.

Поповић, Богдан

- Прва југословенска уметничка изложба, *Српски књижевни гласник*, Београд 1904, XIII, 7, 533–547.

Popović, Berislav

- *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio – Kulturni centar Beograda (Библиотека „Ars musica“), Beograd 1998.

Popović, Tanja i saradnici

- *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd 2007.

Popović-Mladjenović, Tijana

- *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, FMU (*Muzikološke studije – disertacije*, 2), Beograd 2009.

- Пропп, Владимир Яковлевич, А[нтонина] Н[иколаевна] Мартынова (ур.)
 • *Поэтика фольклора. Собрание трудов В. Я. Проппа*, Лабиринт, Москва 1998.
- Путилов, Борис Николаевич
 • *Героический эпос Черногорцев*, Академия наук СССР Институт этнографии им. Миклухо-Маклая, Ленинград 1982.
 • *Фольклор и народная культура. In memoriam*, А[лександр] Н[иколаевич] Анфертьев (ур.), Российская Академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Санкт-Петербург 2003.
- Radeta, Miroslava
 • *Tri narodna guslara*, diplomski rad, rukopis, FMU, Beograd 1984.
- Радиновић, Сања
 • *Облик и реч. Закономерности мелопоецкого обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, Факултет музичке уметности у Београду (*Етномузиколошке студије – дисертације*, 3/2011), Београд 2011.
- Radovanović, Milorad
 • *Sociolingvistika*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka „Theoria“), Sremski Karlovci – Novi Sad 2003³.
- Радовановић, Лазар Ћ., Бранислав Ловренски
 • *Гуслари Југославије*, ГРО „Д. Давидовић“ Смедерево, Београд 1985.
- Radojković, Miroljub, Mirko Miletic
 • *Komuniciranje, mediji i društvo*, Stylos, Novi Sad 2006².
- Rihtman, Cvjetko
 • *Narodna muzika jajačkog sreza*, *Bilten Instituta za proučavanje folkloru u Sarajevu*, Sarajevo 1953, II, 5–102.
 • *Muzička tradicija (Neum)*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* (Etnologija, nova serija), Sarajevo 1959, XIV, 209–307.
 • *Narodna muzika (Imljani)*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* (Etnologija, nova serija), Sarajevo 1962, XVII, 227–272.
 • *Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu* (Etnologija, nova serija), Sarajevo 1962, XVII, 61–75.
 • „Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama u BiH“, u: С. Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa SUFJ u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, Sarajevo 1971, 97–133.
- Ровински, Павле Аполонович
 • *Црна Гора у прошлости и садашњости*, 2, Издавачки центар Цетиње, Цетиње 1994.
- Рот, Никола
 • *Психологија личности*, Завод за издавање уџбеника СР Србије („Сазнања“ – библиотека приручне литературе за ученике средњих школа, 2), Београд 1967³.

- *Osnovi socijalne psihologije*, Zavod za udžbenike, Beograd 2008¹².
- Rubin, David C.
- *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-out rhymes*, Oxford University Press, Oxford – New York 1995.
- Ружић, Жарко
- *Српски јамб и народна метрика*, ИКУ, Београд 1975.
- Ручевская, Елена
- *Функции музыкальной теме*, Ленинград 1977.
- Самарџија, Снежана
- Функција алузије у процесу стварања и прихватања епске песме, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Посвећено успомени на проф. др Јована Деретића*, Београд 2007, III, 213–237.
- Seeger, Anthony
- „Ethnography of Music“, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology. An introduction*, W. W. Norton & Company, New York – London 1992, 88–107.
 - Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists outside Academia, *Ethnomusicology*, Champaign 2006, 50, 2, 227–233.
- Селиванов, Федор Мартынович
- „Изображение человека в былинах“, у: Аркадий Иванович Баландин, Виктор Михайлович Гацак (ур.), *Фольклор. Поэтическая система*, Наука, Москва 1977, 193–214.
- Скерлић, Јован
- *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд 1967.
- Slijepčević, Miloš A.
- „Nekoliko načina guslarskog kazivanja epskih pesama“, у: Cvjetko Rihtman (ур.), *Rad XV kongresa SUFJ u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, Sarajevo 1971, 131–133.
- Слијепчевић, Перо
- Музика гусала, *Музика*, Београд 1929, II, 1, 3–9.
 - Прилози народној метрици, *Годишњак скопског филозофског факултета*, Скопље 1930, I, 17–37.
- Sloboda, John
- *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*, Oxford university press, Oxford 2005.
- Sosir, Ferdinand de
- *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka *Theoria*), Sremski Karlovci – Novi Sad, 1996.

Parry, Milman (skupio), Albert Bates Lord (ур.)

- *Srpsko-hrvatske junačke pjesme*, I: Novi Pazar, engleski prevod sa muzičkim transkripcijama od Bele Bartoka, II: Novi Pazar, srpskohrvatski tekstovi sa uvodom i primedbama urednika i predgovorom A. Belića, Srpska akademija nauka – Harvard University Press, Beograd – Kembridž 1953.

Станић, Милија

- Дида гусларка, *Народно стварлаштво – Folklor*, Београд 1976–1977, XV–XVI, 57–64, 93–98

Stefanović, Mirjana D.

- Структура srpskohrvatskog simetričnog deseterca u starijim zapisima (XVI–XVIII stoleće). Prilog proučavanju forme usmenog pesničkog žanra, *Teorijska istraživanja*, Beograd 1992, 8: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, IV, 165–224.

Стоин, Елена

- Народната музика в средна западна България, *Известия на Института за музика*, София 1970, XV, 97–186.
- *Български епически песни*, Българска академия на науките, Институт за музикознание, София 1980.

Стојановић, Радмила

- „Гусле и гуслари Јабланице и Пусте Реке“, у: Јован Вукмановић (ур.), *XXVIII Конгрес Савеза удружења фолклориста Југославије. Зборник радова*, Сутоморе 1981, 310–315.

Стојнов, Душан

- *Од психологије личности као психологији особа*, Институт за педагошка истраживања (Библиотека „Истраживачки радови“, 89), Београд 2005.

Stockmann, Doris

- „Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures“, у: Bruno Nettl, Philip V. Bohlman (ур.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, 318–341.

Сувајџић, Бошко

- Певач и традиција, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Посвећено успомени на проф. др Јована Деретића, Београд 2007, III, 239–260.
- *Певач и традиција*, Завод за уџбенике, Београд 2010.

Shils, Edward

- *Tradition*, Faber and Faber Limited, London, Boston 1981.

Sykora, G[reta]

- О народним певачима у Кучима и Црногорском приморју, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1935, II, 2, 260–263.

- Тарановски, Кирил
- Принципи српскохрватске версификације, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд 1954, XX, 1–2, 14–27.
- Tarasti, Eero
- *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, 1994.
- Todorova, Marija
- *Imaginarni Balkan*, прев. Dragana Starčević, Aleksandra Bajazetov-Vučen, Biblioteka XX vek (књ. 103, ур. Ivan Čolović), Београд 1999.
- Толстој, Никита Ильич
- *Језик словенске културе*, Просвета (Библиотека „Словенски свет“), Ниш 1995.
- Толстој, Светлана М., Љубинко Раденковић (ред.)
- *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, Zepster book world, Београд 2001.
- Томашевић, Катарина
- *На раскрићу истока и запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Музиколошки институт САНУ – МС, Одељење за сценске уметности и музику, Београд – Нови Сад 2009.
- Томић, Zorica
- *Komunikologija*, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, Београд 2000.
- Топић, Мирослав
- Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, Београд 1976, XLII, 1–4, 224–230.
- Ћурчин, Милан
- Петостопни (српски) трохеј, *Српски књижевни гласник*, Београд 1905, XV, 6, 7, 442–451, 527–531.
- Удицки, Јован
- *Олга Ковачевић – српска гусларка*, Штампарија Мирослава Спајића, Митровица 1912.
- Uspenski, B[oris] A[ndrejevič]
- *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, прев. Novica Petković, Nolit (Библиотека „Sazveždja“, 66), Београд 1979.
- Фајгел, Андреј
- „Словенска антитеза између психолошкојезичке стварности и књижевног наслеђа“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд 2009, 38/II: *Место приповетке у српској књижевности – Доситеј Обрадовић и Европа*, 123–135.
- Feld, Steven, Aaron A. Fox
- Music and Language, *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto 1994, 23, 25–53.

Филиповић, Миленко С.

- *Трачки коњаник*, Просвета, Београд 1986.

Finnegan, Ruth

- „Musical Practices and Hidden Musicians: A Perspective from Sociology and Anthropology“, у: David Greer (ур.), *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future, Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*, Oxford University press, London 1997, 299–308.

Franičević, Marin

- O nekim problemima našega ritma (Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća), *Rad JAZU*, Zagreb 1957, CCCXIII, 4, 5–187.

Fulgosi, Ante

- *Psihologija ličnosti. Teorije i istraživanja*, Školska knjiga, Zagreb 1981.

Hajmz, Del

- *Etnografija komunikacije*, прев. Milorad Radovanović, BIGZ (Biblioteka „XX vek“, 44, ур. Ivan Čolović), Beograd 1980.

Hargreaves, David J., Raymond MacDonald, Dorothy Miell

- „How do people communicate using music?“, у: D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves (ур.), *Musical Communication*, Oxford University Press 2005, 1–25.

Hobsbom, Erik, Terens Rejnžer (ур.)

- *Izmišljanje tradicije, XX vek*, Beograd 2011.

Hunjak, Đurdica

- Značaj ponavljanja u procesu stvaranja epske pesme, *Народно стваралаштво – Folklor*, Београд 1974, 49–52, 62–66.

Huron, David

- *Music Cognition Handbook: A Glossary of Concepts*;
<http://csml.som.ohio-state.edu/Music838/glossary.html>.

Cvejić, Biserka, Dušan Cvejić

- *Umetnost pevanja. Simbioza nauke i umetnosti u pevanju*, privatno izdanje, Beograd 1994.

Цвијић, Јован

- *Балканско полуострво*, САНУ – Новинско-издавачка радна организација „Књижевне новине“ – ЗУНС (*Сабрана дела*, 2), Београд 1987.

Ceribašić, Naila

- Izazovi tradicije: tradicijska glazba i hrvatska etnomuzikologija, у: Nikša Gligo i dr. (ур.), *Glazba prijelaza. Svečani zbornik za Evu Sedak*, Artresor naklada – Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, Zagreb 2009, 69–78.

Cobussen, Marcel

- Introduction, *New Sound*, Belgrade 2008, 32, II, 9–22.

Чаркић, Милосав Ж.

- *Стилистика стиха*, Међународно удружење „Стил“, Београд 2006.
- *Fonostilistika stiha*, IDP „Naučna knjiga“ – Institut za srpski jezik SANU, Beograd 1995.
www.rastko.org.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/carkic/fonostilistika/index.html.

Чистов, Кирил В.

- „Специфика фольклора в свете теории информации“, у: Е[леазар] М[оисеевич] Мелетинский, С[ергей] Ю[рьевич] Неклюдов (ур.), *Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Пропна*, Наука, Москва 1975, 26–43.
- *Фольклор – Текст – Традиция*, ОГИ, Москва 2005 („Проблема исполнителя в русской фольклористике XIX–XX веков“, 144–154).

Čović, Larisa, Branimir Čović

- *Osnovi komunikologije*, Panevropski univerzitet „Apeiron“ (Edicija „Zajedničke osnove“, 1), Banja Luka 2007.

Dženkins, Ričard

- *Etnicitet u novom ključu. Argumenti i ispitivanja*, прев. са енглеског Ivana Spasić, Biblioteka XX vek (књ. 117, ур. Ivan Čolović), Beograd 2001.

Džokić, Zvonko

- *Kreativni proces i psihoanaliza*, превели са македонског Zvonko Džokić, Ljudmila Cimbalević, Dereta (Biblioteka „Popularna psihologija“), Beograd 2007.

Шаулић, Аница

- Петар Перуновић – народни гуслар, *Гласник Етнографског института САН*, Београд 1954, II–III, 663–685.

Šutić, Miloslav

- Uvodni informativno-problemski ekskurs, *Teorijska istraživanja*, Beograd 1985, 3: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, I, 5–10.

Škreb, Zdrenko

- O problemu osnovne sheme podjele na rodove i vrste, *Teorijska istraživanja*, Beograd 1985, 3: *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, I, 11–21.

Шмаус, Алојз / Schmaus, Alois

- Неки облици епског певања у прошлости, *Прилози проучавању народне поезије*, Београд 1934, I, 1, 15–25.
- „Studije o krajinskoj epici“, у: *Rad JAZU*, knj. 297 (Odjel za filologiju, knj. VI), Zagreb 1953, 89–247.

РЕГИСТАР ИМЕНА*

А

- Адлер, Алфред (Alfred Adler) 78
Адоњева, Светлана Борисовна (Светлана Борисовна Адоњева) 26
Алексејев, Едуард Јефимович (Эдуард Ефимович Алексеев) 32, 33, 312
Андрија из Дробњака (слепи гуслар) 70,
Анђелија [Јакшић] 196, 347–350
Аристотел (\$Αριστοτέλης) 25, 45
Арнхајм, Рудолф (Rudolf Arnheim) 180, 277
Асафјев, Борис Владимирович (Борис Владимирович Асафьев) 31, 32, 58, 222, 305,
Афродита (\$Αφροδίτη) 120

Б

- Бајагић, Лазар 98
Бажаскина, Асја Јесимовна (Асия Есимовна Байгаскина) 259
Бандура, Алберт (Albert Bandura) 52
Барјактаровић, Милован 93, 293
Барнлунд, Дин (Dean C. Barnlund) 47, 50
Барток, Бела Виктор Јанош (Béla Viktor János Bartók) 17, 260, 298, 299, 331
Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 26
Бејли, Џон (John Baily) 262, 263
Бекер, Самјуел Лео (Samuel Leo Becker) 47, 50
Бекинг, Густав (Gustav Becking) 17, 22, 218, 265, 275, 276, 277, 279, 280, 283, 320
Бендикс, Регина (Regina Bendix) 367
Бен-Ејмос, Дан (Dan Ben-Amos) 27, 40, 41
Берић, Павле 203, 313
Берталанфи, Лудвиг фон (Ludvig von Bertalanffy) 48
Бешировић Требјешки, Радован 227, 361, 480
Бјелавски, Лудвик (Ludwik Bielawski) 263

- Блекинг, Џон (John Anthony Randall Blacking) 82, 262
Богатирјев, Петар Григорјевић (Петр Григорьевич Богатырев) 137
Богдан [Јакшић] 342, 343, 347
Бојчин Јовићевић, Иво 70
Брајовић, Тихомир 26
Брик, Осип Максимович (Осип Максимович Брик) 317, 343
Будмани, Петар Перо 314, 315
Булајић, Миљко Попов 20, 309

В

- Вајан, Андре (André Vaillant) 317
Васиљевић, Миодраг А. 300
Вебер Ткалчевић, Адолфо (Adolfo Veber Tkalčević) 316
Вернон, Филип Еварт (Philip Ewart Vernon) 84
Вестфал, Рудолф Георг Херман (Rudolf Georg Hermann Westphal) 315
Вивер, Ворен (Warren Weaver) 46
Винавер, Ружа 91
Винавер, Станислав 91, 93, 95, 206, 207, 208, 351
Винг, Херберт Данијел (Herbert Daniel Wing) 83
Виноградов, Виктор Владимирович (Виктор Владимирович Виноградов) 177
Винш, Валтер (Walther Wunsch) 17, 20, 22, 89, 100, 218, 264, 265, 266, 275, 277, 280, 281, 283, 309, 319, 320–322, 325, 328
Вишњић, Филип 68, 69, 91
Војновић, Иво 139
Волман, Френк (Frank Wollman) 294, 350
Волнер, Вилхелм Антон (Wilhelm Anton Wolner) 315

* Регистар обухвата имена заступљена у основном тексту и експликативним напоменама, а нису укључена имена поменута у Предговору и она из библиографских напомена.

Вујачић, Бошко 12, 13, 22, 107, 227, 243, 246, 247, 253, 255–258, 265–275, 282–285, 292, 329, 331, 334–337, 342, 346, 347, 349, 350, 419, 443

Вуковић, Илија 98

Вућић, Танасије 20, 22, 86–90, 96–98, 132, 195, 275–277, 279–284, 318, 320, 322, 328, 329, 335, 336, 364

Г

Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 182

Геземан, Герхард (Gerhard Friedrich Franz Gesemann) 20, 72, 87, 88, 196, 197, 282, 309

Генеп, Арнолд ван (Charles-Arnold Kurg van Gennepe) 194

Гербнер, Џорџ (George Gerbner) 47, 49, 50, 145

Гильфердинг, Александар Фјодорович (Александр Фёдорович Гильфердинг) 291

Големовић, Димитрије О. 18, 36, 219, 220, 288, 292, 294, 297, 298

Грица, Софија Јосифовна (Софья Иосифовна Грица) 30, 33, 34, 116, 129, 217, 310

Д

Дандес, Алан (Alan Dundes) 27

Девић, Драгослав 36, 219

Денс, Френк (Frank E. X. Dance) 47, 49, 50, 160

Детелић, Мирјана 177, 193–199, 216, 288, 291

Дефлер, Мелвин (Melvin Lawrence DeFleur) 46, 47, 159, 160

Диздаревић Крњевић, Хатица 346, 347

Дионис (Διώνυσος) 120, 124

Дмитар [Јакшић] 342

Добричанин, Душан 97, 99, 100, 215

Добричанин, Секула 293

Добричанин, Стојан 293

Ђ

Ђорђевић Белић, Смиљана 59–62, 81, 88, 91, 128, 173, 178, 361

Ђурић, Драгосије Дража 296

Е

Ејбрахамс, Роџер Д. (Roger D. Abrahams) 41

Ејхенбаум, Борис Михайлович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 343–345

Еко, Умберто (Umberto Eco) 47, 50, 159, 181–185

Елатов, Виктор (Виктор Иванович Елатов) 257, 258, 263

Ердельановић, Јован 311

Ериксон, Ерик Хомбургер (Erik Homburger Erikson) 78, 79

Ж

Жганец, Винко (Vinko Žganec) 36, 310

Живана (слепа) 61

Жирмунски, Виктор Максимович (Виктор Максимович Жирмунский) 344

З

Закић, Мирјана 43, 66, 166, 222, 226, 260, 261, 268

Захаријева, Светлана (Светлана Захаријева) 34, 35, 63, 65, 67, 114, 117, 212, 234, 261, 269, 271, 299

Земцовски, Изалиј Јосифович (Изалий Иосифович Земцовский) 18, 29–33, 38, 39, 42, 51, 58, 76, 117, 222, 298–300, 308, 312, 336, 339, 345, 371

Зигер, Чарлс Луис (Charles Louis Seeger) 41, 51

Зигер, Ентони (Anthony Seeger) 41

Зима, Лука (Luka Zima) 313, 314

Зуковић, Љубомир 74

Ј

Јагић, Ватрослав (Vatroslav Jagić) 201

Јакобсон, Роман (Роман Осипович Якобсон) 48, 50, 86, 137, 182, 187, 200, 201, 204, 205, 310, 318, 319, 363

Јакшић, Анђелија; видети: Анђелија [Јакшић].

Јакшић, Богдан; видети: Богдан [Јакшић]

Јакшић, Дмитар; видети: Дмитар [Јакшић]

Јанићијевић, Јасна 39, 43–49, 145–147, 159–161, 179–184, 354

Јаћимовић, Светислав Тиса 20, 22, 297, 301, 305–307, 465

Јеца (слепа) 61
Јован (гуслар) 313
Јовановић, Јелена 299, 300
Јововић, поп Мило 93
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 79,
80, 114, 115, 118

К

Каминг, Наоми Хелен (Naomi Helen
Cumming) 262
Канертон, Пол (Paul Cannerton) 163
Карађорђе // Петровић 122
Караџић, Вук Стефановић 18, 27, 39, 60,
61, 63, 68, 71, 73, 136, 227, 313, 318, 346
Картерет, Едвард Калвин Хејз (Edward
Calvin Hayes Carterette) 51
Карцевски, Сергеј Јосифович (Сергей
Иосифович Карцевский) 340
Кауфман, Николај Јанков (Николай Янков
Кауфман) 299
Кендал, Роџер А. (Roger A. Kendall) 51
Кобусен, Марсел (Marcel Cobussen) 221
Ковачевић, Олга 61
Кољевић, Светозар 72
Кондратјева, Светлана Николајевна
(Светлана Николаевна Кондратьева)
30, 117
Контић, Илија 93
Контић, Саво 477, 479, 480
Кривополенова, Марја Дмитријевна
(Мария Дмитриевна Кривополенова) 318
Крос, Ијан (Ian Cross) 82
Куба, Лудвик (Ludvík-Ľudevit Kuba) 308
Кулин (капетан) 88
Куљић, Тодор 362
Кунанбајева, Алма Б. (Алма
Бектурсьновна Кунанбаева) 29–33,
38, 39, 117, 339

Л

Лакетић, Радомир 108
Лалевић, Миодраг С. 58, 115, 119, 133
Ландин, Роберт Вилијам (Robert William
Lundin) 83
Латковић, Видо 28, 64
Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude) 271
Левин, Хари Такман (Harry Tuchman
Levin) 15

Лејвер, Џон (John Laver) 182
Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François
Lyotard) 55, 128, 129
Лиса, Зофја (Zofia Lissa) 298
Ломакс, Алан (Alan Lomax) 41
Ломовић, Стојан (Стојан Хајдук) 73
Лорд, Алберт Бејтс (Albert Bates Lord)
16, 17, 20, 26, 40, 74, 75, 88, 129, 130,
134, 177, 204, 295, 296
Лосев, Алексеј (Алексей Фёдорович
Лосев) 66
Лотман, Јуриј (Юрий Михайлович
Лотман) 48, 50, 160, 163, 176, 186,
209, 348, 353, 363, 364
Лубурић, Андрија 88
Лутовац, Момчило 227, 272, 282–284,
326, 346, 401

Љ

Љубинковић, Ненад 72, 166, 167

М

Мазель, Лав Абрамович (Лев / Лео
Абрамович Мазель) 34
Маквејл, Денис (Denis McQuail) 127
Маклуан, Маршал (Marshall McLuhan)
154, 163, 164
Малетић, Ђорђе 316
Маљцев 197
Мамардашвили, Мераб Константинович
(მერაბ მამარდაშვილი; Мераб
Константинович Мамардашвили) 58
Мандић, Тијана 44, 78, 80, 81, 180,
182, 194
Манојловић, Коста П. 69, 87, 88, 89, 282, 369
Маретић, Томислав / Томо (Tomislav
Tomo Maretić) 194–196, 198, 203, 316,
317, 323, 350
Мари, Хенри Александер (Henry
Alexander Murray) 79
Маринковић, Јосиф 91
Марсел, Џејмс (James Lockhart Mursell) 83
Маслов, Ејбрахам Харолд (Abraham
Harold Maslow) 79, 111, 365
Матезијус, Вилем (Vilém Mathesius) 207
Матицки, Миодраг 29, 70, 209
Мацијевска, Викторија Игорјевна
(Виктория Игоревна Мациевская) 111

Мацијевски, Игор Владимирович (Игорь Владимирович Мациевский) 117, 299, 312
Меденица, Радосав 20, 67, 74, 75, 86–88, 91, 116, 135, 136, 149, 312
Меријам, Алан (Alan Parkhurst Merriam) 41, 51, 76
Милер, Фердо Живко (Ferdo Živko Miler) 314, 315
Миловић, Јевта 329
Милојевић, Милоје 369
Милош (Обилић) 101, 114
Милошевић Ђорђевић, Нада 70
Миљанов, Марко 87
Мирковић-Радош, Ксенија 75, 82, 83, 156–158, 221, 224
Мишић, Драгослава Голе 307
Мокрањац, Стеван Стојановић 106–108, 138, 227
Мол, Абрахам А. (Abraham A. Moles) 45, 146, 160, 180, 181, 190, 239, 243, 285, 286, 351
Морис, Дезмонд Џон (Desmond John Morris) 150
Моцев, Александар (Александър Моцев) 260
Мрдовић, Милан 108
Мукаржовски, Јан (Jan Mukařovský) 189, 209
Мурат (султан) 114
Мурко, Матија (Matija Murko) 16, 22, 29, 39, 60, 61, 67, 69, 70, 93, 119, 128, 130, 132–134, 139, 166, 219, 293–295, 306, 308, 309, 311, 317, 350

Н

Недић, Владан 61, 71–73
Ненић, Ива 40, 59, 62, 233
Нетл, Бруно (Bruno Netti) 42, 286, 355
Никола [Петровић, кнез, па краљ Црне Горе] 70, 87
Новић Оточанин, Јоксим 313

Њ

Њукомб, Теодор (Theodore Mead Newcomb) 46, 57

О

Озаровска, Олга Ерастовна
(Ольга Эрастовна Озаровская) 318

Озгуд, Чарлс (Charles Egerton Osgood) 46, 49, 50
Олпорт, Гордон (Gordon Willard Allport) 79, 84

П

Панић, Владислав 80
Пари, Милман (Milman Parry) 16, 17, 20, 29, 194, 204, 295
Пековић, Бојана 62, 108
(Пековић) Никола 62
Перовић, Бранко 100–103, 105, 106, 112, 114, 133, 296
Пирс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 182
Перуновић, Петар Перун 20, 39, 90–98, 100, 102, 103, 160, 308, 336, 337, 360, 362
Петковић, Новица 187, 192, 194, 205, 207, 208, 223, 287, 323, 350
Петровић, Радмила 296, 298
Петровић, Светозар 71, 200, 205, 312
Петровић Његош, Петар 91, 105, 122, 135, 207, 227, 288
Пешић, Радмила 28
Платон (Πλάτων) 25
Подруговић, Тешан 73, 328
Поповић, Богдан 139, 207
Прајс, Стјуарт (Stuart Price) 158, 159
Проп, Владимир (Владимир Яковлевич Пропп) 28, 312

Р

Радиновић, Сања 19, 217, 286, 298,
Радић, Јованка 329, 443
Ревеш, Геза (Géza Révész) 83
Рихтман, Цвјетко (Cvjetko Rihtman) 36, 219, 221
Ровински, Павле Аполонович (Павел Аполлонович Ровинский) 135, 291
Рокич, Милтон (Milton Rokech) 47
Ружић, Жарко 205, 326, 328

С

Сакс, Курт (Curt Sachs) 117
Самарџић, Зоран 104–106
Сапир, Едуард (Edward Sapir) 40
Секулић, Крис (Chris Sekulić) 20

Селиванов, Фјодор (Фёдор Мартынович Селиванов) 66
Сикора, Грета (Greta Sykora) 293
Сишор, Карл Емил (Carl Emil Seashore) 83
Скробков, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Скробков) 34
„слепа из Гргуреваца“ 61, 70
Слијепчевић, Милош 293, 297
Слобода, Џон (John Sloboda) 224, 256
Солар, Миливој (Milivoj Solar) 25
Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 166, 363
Срезњевски, Исмаил Иванович (Измаил Иванович Срезневский) 200
Старац Милија 72, 73, 328
Степанија (слепа) 61
Стефан Првовенчани 64
Стојин, Елена (Елена Стоин) 35, 36, 217, 258, 261
Сувајџић, Бошко 73

Т

Тараста, Еро (Eero Tarasti) 271, 272, 274,
Тановић, Ђорђе 107
Тановић, Мирослав 106, 107
Теодосије (Хиландарац) 64
Тињанов, Јуриј Николајевич (Юрий Николаевич Тынянов) 287
Тодорова, Марија Н. (Мариа Н. Тодорова) 361
Толингер, Роберт (Robert Tollinger) 91
Толстој, Никита Ильич (Никита Ильич Толстой) 59
Томић, Зорица 46, 159, 363
Топић, Мирослав 204, 205

Ћ

Ћетковић, Антоније 295, 311
Ћетковића, Милан 295, 296
Ћурчин, Милан 316

У

Ушћумлић, Јеврем 20, 98

Ф

Фелд, Стивен (Steven Feld) 285
Фокс, Арон А. (Aaron A. Fox) 285
Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud) 78

Х

Хајмз, ** Дел (Dell Hymes) 148, 165
Харгрејвс, Дејвид (David J. Hargreaves) 52
Хачесон, Сенди (Sandy Hutcheson) 182
Хермес (Ἑρμῆς) 124
Хернади, Пол (Paul Hernadi) 25
Херцог, Џорџ / Ђерђ (George / György Herzog) 20, 220, 286
Хол, Едвард Т. (Edward T. Hall) 148, 149
Хомер (Ὅμηρος) 29, 204

Ц

Церибашић, Наила (Naila Ceribašić) 370
Цивјан, Татјана Владимировна (Татјана Владимировна Цивьян) 59

Ч

Чаркић, Милосав Ж. 187, 188, 199
Чистов, Кирил Васильевич (Кирилл Васильевич Чистов) 41, 71
Чубелић, Твртко (Tvrtko Čubelić) 18

Џ

Џенкинс, Ричард (Richard Jenkins) 364
Џокић, Звонко 77, 113, 114,
Џонсон Гарлингхаус, Естер (Esther Jonsson Garlinghouse) 20
Џуцев, Стојан (Стоян Джуджев) 260

Ш

Шаулић, Аница 93
Шахматов, Алексеј Александрович (Алексей Александрович Шахматов) 202
Шенон, Клод Елвуд (Claude Elwood Shannon) 46
Шилс, Едвард (Edward Shils) 359, 361
Шмаус, Алојз (Alois Schmaus) 16, 196
Шнајдер, Маријус (Marius Schneider) 117
Шрам, Вилбур (Wilbur Schramm) 46, 49, 161
Штокман, Дорис (Doris Stockmann) 355

** Презиме је наведено према српском издању књиге *Етнографија комуникације*. Према актуелном принципу транскрипције гласило би Хајмс; уп. Tvrtko Prčić, *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*, Novi Sad 2008, 106.

РЕГИСТАР ПОЈМОВА

А

- Агогика 335
агогичка средства 95, 105, 108, 212,
261, 273, 281, 284, 304, 326
Адресант / адресат 26, 48, 66, 85, 150,
169, 174–177, 186, 190, 371
Акцентат
говорни а., језички а., стиховни а.
201–204, 257, 259, 260, 314, 316–320,
326, 327, 329, 331–334, 339, 358
музички а. – динамички, мелодијски,
ритмички, агогички, интонациони
230, 261, 316, 319, 320, 322, 326–
328, 331, 332, 335, 356, 358
Акцентатска целина 202, 204, 205, 326,
Акцентатски систем 201, 261, 322, 324, 327,
Акцентуација, акцентовање 10, 200, 201,
203, 204, 253, 263–265, 270, 275,
314, 327–329, 331–333, 335, 357
Амбитус
а. инструмента / гусала 232, 251, 283
а. певања 240, 266, 274, 304
узак а., ускоамбитусно 265, 277
Антропоморфни симболи 125
Архитектоника 112, 217, 267
Архитектонски формотворни принцип
283
Артикулација, артикулациони 37, 76,
213–215, 243, 244, 268, 269, 273,
319, 322, 336, 340, 342, 346
Асинхрона сегментација / асинхроност
наступа конструктивних граница 292,
296–298, 300, 301
Астрофичност 34, 206, 217
Аудиторијум 41, 75, 86, 94, 125, 127, 132,
134, 137, 140, 144, 149, 152, 166, 169,
172–174, 186, 213, 215, 216, 221, 223,
275, 287, 290, 322, 351, 354, 364
Ауторитет(и) 50, 69, 86, 87, 95, 162, 359,
360, 362, 365, 369, 371
Афинитети 9, 14, 70, 100, 104, 108, 126,
131, 133, 139, 145, 155, 158, 168, 171,
172, 177, 336, 358–360, 366, 368
Афекат 52, 134, 149, 157, 188, 304, 322,
328

Б

- Биографија 72, 81, 84–86, 96, 106, 227,
275, 306, 307, 358, 361
б. снимка 85
конструисана / хероизирана б. 91, 92
Боја звука 43, 72, 85, 99, 110, 153, 154,
216, 271, 281, 287, 344, 355; в. тембр

В

- Варирање 89, 143, 147, 191, 197, 203, 207,
211, 214, 220, 222, 282, 301, 306, 310,
315, 339, 344
Варијативни принцип 112, 222
Варијабилност перцепције 49, 145, 159, 160,
Варијабилно строфични тип / форма 217, 297
Вектор 274, 283, 284, 355
Време
музичко в. / темпоралност 35, 127, 167,
271–274, 283, 354, 366
природно / реално / астрономско в.
153, 271, 272, 287
временска / темпорална структура 272,
273, 275, 284, 325

Г

- Генеративно-трансформациона теорија
музике (ГТТМ) 24, 156, 226, 233
Гешталт 24, 83, 156, 223, 229, 253
Говор тела 148
Граматице музике – универзална,
ментална 130, 156, 223, 226
Границе текста, конструктивна граница
193–195, 206, 207, 209, 211, 214, 231,
243, 253, 258, 267, 288, 291, 292, 296,
297, 303, 305, 308, 310, 311, 323, 324,
331–335, 337, 341, 356
Гуслар-музичар 209, 289, 345
Гуслар-песник-и-музичар 146, 215, 289,
357
Гусларска техника, в. техника
Гусларско вече 40, 172, 366
Гусле – једноструне, двоструне 19, 37, 38,
69, 118, 135
„Гутање“ слога 308, 309, 310

Д

Дијалекат (музички) 17, 19, 133, 308, 351, 368

Дикција 95, 99, 271, 337

Динамика, музичка 85, 88, 95, 105, 212, 243, 261, 281, 304, 326, 334, 335

Динарско – становништво, подручје, д. култура 9, 19, 70, 86, 96, 104, 114, 118, 135–137, 140, 191, 320

Допунски код(ови) – темпорални, локациони (хронотопски), проксемички, кинетички, ольфакторни 148, 149, 150, 152, 167, 189, 193

Е

Екскламација 95, 215, 216, 276, 287, 336, 337, 349, 350

Емитер, емитент 44, 127, 133, 143, 145, 146, 149, 155, 161, 173, 202, 216, 262, 285, 288

Ентропија 46, 180, 183, 193, 198, 221, 234, 243, 253, 256, 277

Епски догађај 40, 166, 171, 173

Епска средина 72, 98, 103, 105, 129, 168, 174, 225, 275, 294

Ергологија / ерголошке карактеристике 117, 231, 263, 351, 356

Етнографија музике 41

Ефекат усидрења 247

Ж

Жанр

епски ж. / епика као жанр 11, 15, 17, 18, 22, 31, 32, 36, 38, 60, 70, 85, 89, 117, 133, 139, 140, 164–166, 169, 185, 194, 199, 209, 240, 253, 261, 287, 289, 292, 319, 324, 353, 367, 371, 372

књижевни ж. 15, 18, 26, 37, 197–199, 207, 208, 339,

музички ж. 18, 19, 30–32, 34, 35, 37, 38, 66, 93, 106, 108, 110, 216, 217, 239, 243, 257, 258–260, 275, 286, 287, 308, 310, 339, 345, 350

музичкофолклорни, синкретички ж. 15, 18, 28, 29, 35, 197, 210, 219, 272, 345, 351, 356,

Жанровски систем 19, 26, 27, 33, 34, 38, 66, 199, 200, 257, 261, 268, 372,

З

Звучна маска 116, 274

Звучни континуум 263, 298, 300, 354

Значење / семантика

интрамузичко з., екстрамузичко з. 53

Зооморфне фигуре / з. орнаментика 119, 125

И

Идентификација 113, 114, 262, 364

Идиографски приступ 81, 84, 86

Идиолекат (музички) 81, 86, 96, 112, 133, 160, 185, 212, 215, 227, 280–282, 284, 287, 289, 296, 329, 336, 350, 357–362, 366, 368, 371; в. индивидуални стил

Извођење, в. перформанс

Изоморфизам 46, 48, 159

Изосилабизам 203, 209

Импровизација / импровизациони 16, 31, 34, 84, 147, 148, 165, 196, 198, 209, 217, 221, 222, 259, 270, 286, 288, 289, 342, 355, 357

Индивидуа

Индивидуалност 24, 32, 42, 47, 53, 59, 65, 71–73, 77, 80, 86, 100, 103, 137, 138, 147, 159, 160–162, 176, 180, 186, 190, 197, 209, 228, 243, 282, 309, 328, 336, 359, 360, 361, 367, 371

Индивидуални стил 22, 50, 58, 77, 82, 84, 85, 100, 106, 139, 165, 309, 311, 360

и. традиција 85

Иновативност, иноватор 10, 93–97, 110, 112, 160, 282, 359, 360

Инструментална техника, в. техника, инструментална

и. кода 211, 212

Интерлудијум 211, 213–215, 239, 243, 244, 255, 256, 263, 265, 267, 274, 281, 283, 284, 288, 291, 292, 305, 325, 326, 340–342, 347, 349

Интерперсонално комуницирање 39, 43, 50, 55–57, 129, 176, 354

Интонација 231, 232, 234, 237, 240, 242, 247, 249, 250, 266, 301, 308, 312, 319, 326, 330, 340, 344, 345, 348

и. стиха 207, 340

синтаксичка и. 206, 208, 350

Интонациони низ 233, 236, 247, 249, 253, 255

и. модел/ формула 32, 232, 238, 239,
241, 256, 266, 345, 351
и. лук 234
и. сигнал 239, 242, 247, 303, 340, 346
и. поље / простор 35, 213, 215, 232,
241, 247, 250, 251, 256, 267, 280, 304
и. ослонац 270
Интраперсонално комуницирање /
интрапсихичко к. / аутокомуницирање
39, 44, 50, 169, 175, 176, 354
Информативна вредност 133, 180
Информација / информативност
семантичка и. 181, 188, 198, 209, 240,
243, 249, 261, 325, 355
нумеричка и. 180, 209, 239, 251, 253,
277, 285, 324, 348, 351, 355, 363

Ј
Јамб 205, 253, 254, 279, 316, 326, 332

К
Каденца
„замагљена“, ослабљена к. 298, 299,
310, 311, 324, 340
Каденцијални сегмент 117, 255, 303
Каденцирање
интонационо к. 233, 241
хетерофоно к. 235, 355
Класе хијерархија
редукционе хијерархије 224
групишуће хијерархије 224
Клише, формула-клише 31, 194, 195,
(209), 212, 222, 290, 291, 300, 305
Кода 211, 212
Колективитет / колективно 24, 26, 27, 39,
65, 71, 80, 97, 100, 106, 117, 124, 127,
137, 152, 164, 175–177, 186, 257, 261,
262, 264, 358, 362–367
Колективно памћење 39, 127, 176, 177,
362, 364
Компетенција
комуникациона к. 56, 57, 153, 176
музичка к. / в. предиспозиције 63
Конзервација, конзервативност 90, 97,
110–112, 165, 197, 201, 308, 355, 362
Конситуација 40, 45, 84, 85, 114, 163, 211,
247, 249, 271, 328

Константе епоса 30, 31, 70; в.
универзалије
Контакт очима 149
Контактно комуницирање 45
Контекст – културно-историјски,
геокултурни / епоха, околности,
ситуација 24, 40, 50, 97, 105, 178
Контрола информација / чувари пролаза
/ врата 48
Креативност, креативни 50, 57, 75, 79, 95,
102, 111, 113, 126, 147, 190, 221, 255,
282, 359, 371
Кристализована ритмизација 261, 331

Л
Личност 22, 32, 33, 57, 66, 71–72, 74, 76–86,
88, 90, 92, 94, 96–99, 101, 104, 105,
108, 110–115, 122, 147, 160, 162–164,
168, 169, 177, 221, 281, 295, 350, 364,
369, 371; в. индивидуа

М
Медиј(и) 43, 47, 50, 62, 126, 138, 140, 145,
149, 153–155, 160, 162–167, 190, 211,
328, 346, 351, 367, 370
Медијум 65, 115, 284, 287, 306, в.
посредник
Медијатор 116, 121
медијаторска улога / функција 65
Мелизматика, мелизматично 31, 35, 215,
218, 220, 264, 266, 270, 281, 322, 329,
330, 335–337, 346, 350
Меморија, меморисање / в. памћење
дугорочна м. 156, 234, 247, 253, 267
семантичка м. 225, 226, 243, 354
епизодичка м. 225, 231, 234, 243
краткорочна м. 112, 156, 230, 248, 251,
252, 273
оперативна м. 225, 229, 239
Мнемоничка функција 177, 191, 363
Мнемонологија 262, 362
Мнемотехника 262
Модел
м. општег система 49, 51
аналитички (Меријамов) м. 76
мелодијски м. 241, 267, 281, 300

осцилаторни м. 280
ритмички м. 139, 245, 258, 264, 275,
301, 315, 326
репетитивни м. /м. репетиционог типа
83, 233, 280
трофазни (Кендал–Каргеретов) м. 51
Модерни стил / модернизација (стилска)
88, 90, 99, 137, 293, 308, 336, 360,
365
Модус мишљења средине (*modus locus*)
129
Мотивација 44, 65, 77, 79, 111, 154, 158,
171, 179, 223, 358, 365
Музикалитет / музикалност 69, 75, 82,
83, 91, 99, 100, 158, 275, 282, 312,
314, 350, 351, 358
Музички догађај 40, 41
Музички психолошки типови 112
Музичко / звучно мишљење 97, 107, 360

Н

Надформулни интонациони односи /
надформулно обједињавање 234, 250,
305
Напев
устаљен, неустаљен 219–222
Народна педагогија, в. педагогија,
народна / педагошка пажња
Невербално / екстралингвистичко
комуницирање 49, 114, 133, 140, 148,
149, 151–153, 163, 167, 367
Неподударност конструктивних граница /
н. цезура 297, 299, 303, 324
Нетемперованост 232, 265, 266, 277
Ношња 152, 358, 367

О

Образовање
опште о., музичко о. 52, 61, 69, 74, 86,
89, 91, 93–96, 98, 99, 106–111, 129,
137, 138, 158, 177, 227, 228, 286, 328,
350, 351, 357, 358, 360, 368, 369
Озвучење, озвучавање 132, 154, 168, 176,
311, 346; в. појачало
Орнаментика – инструмента 119
музичка / звучна о., орнамент 35, 96,
222, 229, 247, 269, 270, 274, 281, 283,
319, 326, 327, 330, 334–337, 350

Очекивање
изневерено о. 292, 304, 348

П

Пажња
Краткорична п., дугорочна п. 112, 157,
366
Патријархалност 60, 66, 110
патријархална култура, друштво 59,
60, 63, 64, 73, 86, 89, 90, 93, 96, 98,
113, 128, 129, 133, 135, 137, 140, 162,
169, 369
Педагогија / народна п., педагошко 63,
100, 103, 109, 367, 368
Персуазија 56, 57, 94, 162, 273
Перформанс, звучни перформативни
догађај 23, 42, 52, 110, 115, 125, 132,
140, 141, 172, 211, 262, 273, 285
Перцепција
аудитивна п. / опажање 112, 156, 158
Повратна реакција, п. спрега 46, 57, 103,
145; в. фидбек
Појачало (електрично) 132, 154, 170, 356;
в. озвучење
Пол (идентитетски) 64, 130, 149; в. род
Политика 165
културна п. 106, 109, (162), (362),
(370), (372)
образовна п. 109, (368)
п. удружења гуслара 369
Поље искуства 46, 49, 52, 159, 199, 213,
285, 289, 368
„Понирање“ / неартикулисано певање
последњег слога 308–311, 324
Пошиљалац 44, 46, 48, 49, 53, 55, 56, 128,
129, 159, 161, 175, 176, 178, 179, 183,
186, 191, 363, ; в. емитер; адресант
Пребацивање слога, певање са
пребацивањем 295, 309, 310, 311
Пребацивач 116, 194, 197, 212, 216, 243,
287, 305, 306
„Преношење“ слога 93, 293, 294, 306
Професионализам, професионализација,
57, 64, 67, 88, 108, 126, 129, 139, 191,
264, 284, 355, 356, 366
Простор
приватни / јавни п. (амбијент, наступ,
пракса) 130, 131, 133, 135, 140, 166,

169, 170, 172, 210, 289, 367, 369
музички п. 274, 283, 349, 354, 355
реални музички п. 274
Процесна школа 48, 184
Процесуалност 22, 37, 42, 185, 223, 271
Псеудокомуницирање 39, 175

Р

„Распевавање“ слогова 325, 329, 335–337
Регистар / лага 268, 277, 280, 344,
р. гусала / инструмента 271
р. певања 85, 110
Редунданца, редундантност 46, 47, 148,
167, 179, 180, 183, 184, 913, 198, 206,
209, 210, 214, 215, 234, 241, 285, 303,
347, 348, 349, 351
Репертоар 37, 57, 62, 68, 94, 99, 100, 105,
106, 129, 137, 160, 185, 191, 350, 364
Репетитивност, репетициони 232–234,
236, 239, 241, 249, 256, 257, 261, 266,
278–280, 283, 298, 306
Рецепција 40, 62, 71, 126, 127, 141, 154–
156, 168, 180, 182, 193, 365,
теорије рецепције 155
Речитатив / рецитатив, рецитација 30–32,
34, 35, 89, 217, 222, 258, 268, 269,
312, 315, 318, 339
Ритам покрета / р. говора 257
Род 27, 37, 59–61, 92, 130, 369; в. пол

С

Силабичност 95, 203, 217, 218, 220, 259,
266, 289, 301, 311, 329, 335–337, 346,
348, 349
Симболски систем(и) 40, 44, 45, 49, 144,
166, 167, 169, 176, 177
Семиотика, семиотички 15, 40, 45, 48,
160, 163, 169, 180–182, 184, 185, 187,
223, 353, 354, 364
с. школа 184
Синтетичка парадигма 42
Слепи певачи, певачице 61, 67–70, 263
Средински чиниоци / фактори 82
Старински тип / стил
с. обликотворни принцип
Статар, статарно 233, 235, 243, 252, 269,
277, 283

Строфа, строфичност 30, 34, 35, 206, 216,
217, 267, 273, 283, 291, 297, 304–306,
308
мелострофа 220, 298
ритмострофа 257

Т

Такмичења гуслара 13, 21, 32, 62, 67, 87,
90, 94, 98, 100, 102–105, 108, 109,
113, 134, 138, 140, 141, 144, 152, 162,
167, 171, 172, 282, 306, 351, 360, 365,
369, 370
Тембр (звуча) 69, 89, 117, 125, 271, 284,
344, 355, 357; в. боја звука
Теренска истраживања / т. истраживачи
6, 16–18, 20–22, 28, 57, 61, 71, 74, 89,
104, 128, 130, 178, 265, 281, 282, 293,
295, 296, 306, 307, 317, 329, 353
Техника 184, 207, 271, 320
т. свирања, гудала – гудачка т., руке /
прстију на струни / инструментална
т. 17, 37, 211, 212, 231, 263, 264, 265,
269–271, 274, 277, 284, 287, 294, 327,
351, 355–357
т. певања / вокална т. 35, 238, 269, 271,
284, 336, 337
т. потенцирања / т. успона 279, 283
т. комуницирања 44, 168, 173
Транс(но стање) 115, 122, 124, 261, 262,
Трохеј, трохејски 203, 204, 241, 253, 254,
259, 264, 275, 313, 316–318, 320, 326,
329, 330, 331, 333
т. ритам 203, 209, 317

У

Увод (инструментални) / прелудијум
211–213, 215–217, 232, 246, 247,
265, 266, 272, 286–288, 290
Убеђивање 44, 47, 50, 174, 179, 183; в.
персуазија
Уметничка порука 180, 181
Универзалије (музичко-епске) 30–33; в.
константе епоса
Унисоно 117, 118, 125, 231, 239, 265, 274,
287, 355

Ф

Фестивал гуслара 98, 100, 105, 108, 109,
152, 167

Фидбек 46, 49, 51, 52, 105, 133, 140, 151,
154, 160, 290, 364

Финалис 218, 236, 247, 255, 274, 275, 304

хиперфиналис / споредни финалис
218, 247, 255, 302, 303

хипофиналис 251, 255, 268, 281

Формула

почетна ф. / уводна ф., завршна ф. 194,
195, 196, 197, 209, 288–291, 304, 305

општа ф., посебна ф. 288–291, 304, 305

спољашња ф., унутрашња ф. 194, 195,
197

теорија усмених ф. 16, 177

Формотворни /обликотворни принцип
257, 276

архитектонски 286

еволутивни 282–283

Функција епике 38, 39, 50, 100, 137, 325,
350, 365

Х

Херојски стих 218

Хетерофонија 95, 235, 247, 355

Хрономијски код 354

Ц

Цензорство 162, в. „чувари пролаза“

Ш

Шаман 31, 65, 122, 261

Шум (у комуницирању) 46, 168, 180

SERBIAN TRADITIONAL SINGING ACCOMPANIED BY THE GUSLE: THE GUSLARS' PRACTICE AS A COMMUNICATION PROCESS

S U M M A R Y

Being an immensely important and complex part of Serbian culture, the epic tradition has attracted researchers from various disciplines. Almost all collectors and scholars, from Vuk Karadžić to Matija Murko, Milman Parry and Albert Lord, acknowledged that music was an essential part of the epic expression. Nevertheless, the study of this dimension of the epic tradition has remained neglected. The first musicological fieldwork was done in the period between the two world wars by Gustav Becking and Walther Wünsch, but a deeper understanding of the Serbian epic tradition from an (ethno)musicological perspective has remained elusive. In such circumstances, I have decided to investigate the singing of epic poems composed in unrhymed decasyllables accompanied by the gusle, being the key form within Serbian epic poetry as a specific genre system.

I started fieldwork in Vojvodina (northern Serbia) back in 1990. The fact that I was conducting fieldwork at “home” has enabled me to observe current guslars’ practice over a longer period of time. Starting from 2002 my investigations intensified for the purpose of my doctoral thesis. Thus, the material that I collected during my fieldwork and my insights encompass a time span of two decades. An opportunity to observe first-hand the importance of the diachronic dimension through the dynamics of individual guslar’s personal/musical styles has significantly influenced the concept of the study. An awareness of the historical depth of the soundscape of this tradition has been made possible by the earliest recordings of guslars’ performances made in the interwar period (1928/29–1940), and the overall perspective was completed by recordings from the second half of the twentieth century. The sound collection thus created belongs to an extremely turbulent period in Serbian cultural history and, in that sense it is representative of the condensed dynamic of the tradition of epic singing.

At the very beginning of my fieldwork, I realized that I had entered a delicate area of the genre (still) strongly determined by a masculine

principle and belonging to a patriarchal culture. By committing myself to maintain a position of an “ethnomusicologist-not-guslar”, which was a way of respecting the tradition in the eyes of both the guslars and their audiences, I ensured their maximum cooperation and got an opportunity to get to know their world from an absolutely privileged position. The diversity of these experiences was a determining factor in choosing the communicological prism – a choice which corresponds, on the one hand, to the need for fundamental research on the tradition of epic poems accompanied by the gusle (as performances in contexts, and the epic poem as a syncretic, complex expression) and, on the other hand, to every performance as a momentary, unique relationship between the guslar and the audience within a traditional continuum.

Communication as a basic functional determinant of guslars’ practice was observed by the very first collectors (Vuk Karadžić had the impression that *heroic songs were sung for others to listen to*), and confirmed by the emic perspective (the gusle player Petar Perunović wrote to Matija Murko that his goal was to *arouse emotions and the spirit of his listeners*). Hence communication is, first and foremost, an interpersonal – social interaction with other people who are actually present during the performance. However, one can also speak of latent pseudo-communication – with deities and ancestors, as well as intrapersonal or auto-communication – with oneself. Performances of epic poems as observed in the synchronic dimension epitomize communication in a narrower sense (i.e. in the space where the performance takes place). Nevertheless, this oral tradition is at the same time a bearer of collective memory, being communication in the diachronic perspective.

The idea that socio-cultural forms and contents should be studied as processes originates from the early twentieth century but during the past few decades, this has been reaffirmed through an emphasis on the notions of *performance*, *competence* (as a distinction of someone’s abilities and their effects) and *individuality*. Hence, at the end of the twentieth century, an approach to folklore as a form of communication created the basis for numerous, highly productive research projects. A quest for answers to the questions “how” and “why” and then “what”, “who” and “where”, in relation to musical communication at the turn of the twenty-first century, has been substantially determined by the expansion of research in the field of psychology of music. Certain features of communication models developed from the perspectives of mathematicians, psychologists and linguists limit their applicability to the study of musical communication. Nevertheless, the general system model is comprehensive and flexible enough to stress the importance of feedback, the “field of experience” of the subjects of

communication, the orientation and appropriate response for a given context, the impact of ability to memorize information and variability of perception on the dynamics of communication, and, finally, the synchronous multi-functionality of communication and the change of the dominant function over the course of time. The general system model emphasizes that human society is not a simple sum of individuals, but a dynamic system of intrapersonal and interpersonal communication processes. The epic tradition can and should therefore be viewed as the interaction of personal styles in both synchrony and diachrony. Recent experiences in the study of music communication point to the importance of specifying musical, personal and situational variables of musical performance and their connectivity with analogous factors that determine responses to music. Debates on music as a means of communication, driven by the polarity between complete denial of its semantic content and assertions of its autonomous discursivity, direct any ethnomusicologists interested in epic performance primarily towards the study of (potentially independent) communicability of the musical component of epic poems. Thereafter, the focus of study shifts to the musical component in relation to the verbal component, through consideration of poems in a particular communication process, but also within the entire cultural edifice. This book aims to assist understanding of epic singing with the gusle as a traditional form of communication; hence it is organized according to key factors in the communication process. The initial chapters deal with the subjects – the guslar and the audience; these are followed by chapters dedicated to the very act of communication – i.e. the performance and reception, including various communicative situations. Afterwards, an epic song is analysed as a message, i.e. as an artistic expression shaped with respect to the genre and its immanent structure and semantics. In the final part of the book I discuss the complex interaction of these factors, including both the momentary and long-term effects of this kind of communication, which constitute the epic tradition.

As the sender of messages, the guslar is regarded as a key subject of communication, in particular, from the emic perspective. He bears responsibility for the success of communication. A “good guslar” must possess a complex knowledge of the culture and tradition of the epic; he must know the relevant verbal and musical codes; he needs to have some experience with communication, including “manipulating” the audience; moreover he must be a person capable of various levels of assessment – from choosing the right moment to start the poem, to the choice of repertoire. In this study, attention is given to the entire web of characteristics that situate the guslar in his cultural environment and all the different qualities that make him stand out and get assessed as a “proactive person in folk culture”.

The gender and age determinants of guslars have also been considered, as well as their diachronic changes. Through his role as mediator in the act of prayer, the guslar is associated with performers of other epic traditions, as well as other (functionally) related genres of traditional Serbian music. The professionalism of singing with the gusle is not only regarded as a specialization of knowledge and skills, but also as a commercialization of this practice. Finally, attention is paid to the social repositioning of guslars as a consequence of the totality of changes discussed above.

The folkloristic tradition of treating the epic singers as individuals is now applied in the ethno-musicological domain by identifying the singers' biographical elements in the choice of repertoires, the general stylistic and compositional characteristics of performances and the ways of participation in the chain of the epic tradition. The contextual factors, but also the individual traits that make guslars such "unique individuals" have been observed at the synchronic level. Based on the experiences of music psychology, attention is paid to the characteristics of temperament, character, and even physical constitution, intellectual, motor and sensitive abilities, especially musical skills, as crucial to the guslar's identity. Literacy has turned out to be a significant differential quality in diachrony, hence we speak of epochs of "guslar-poets and musicians," and "guslar-musicians", the latter performing and "musicalizing" fixed, written poetic texts. In this study, the musical idiolects of guslars Tanasije Vučić (1883–1937), Petar Perunović Perun (1880–1952), Dušan Dobričanin (1908–1991), Branko Perović (1944–2010), Zoran Samardžić (b. 1968) and Miroslav Tanović (b. 1996) are discussed from such a complex perspective. In particular, I focus on the relationship between the personality type and the role of the guslar, the qualities such as an understanding of the symbolic world of the poem, an ability to self-identify with numerous characters and to transmit his own impression of the song's main point. The importance of the instrument for the identity of a performer of epic poems is revealed in the very term attached to the performer, the guslar. In the context of the instrument's function in the communication process, the role of its timbre and the way it harmonizes with the voice is emphasized, whilst also pointing to the symbolism of the material it is built from and its ornaments.

The exploration of the role of the audience, as the second pole of the communication process, was directed towards the audiences' profile as a "group entity" and how this entity works. I determined quantitative and qualitative changes, as well as the acceleration and unfolding of the regionally asynchronous transformation processes. A small number of group members, their cultural and emotional closeness, characterized the guslars' audience in the age of cooperatives (*zadruga*, familial communities

in a patriarchal social organization); and a similar profile of the auditoria can be found in contemporary private practice, and even some forms of public practice. Over time, the guslars' audiences at public performances became an ever-growing resonator of the communicative process, in particular in the forms of indirect communication i.e. through recordings. The differentiation of roles led from the earlier multiple competencies of participants in the traditional process communication i.e. the integrated experiences of listening, creating and performing, to the division into specialized artists and their subordinated listeners.

Contacts of the Dinaric population with economically and culturally developed areas of the Balkans, particularly with urban environments, are singled out as contextual factors of special importance to the meaning and impact that the epic song has had over its audiences. Historical circumstances and the atmosphere of the formation of national consciousness in the early twentieth century contributed to the empowerment of the epic and its particular establishment in urban areas. For this new epic audience, the function of this genre is accomplished primarily through its themes, such as the poetic content and symbolism of the gusle, while traditional musical expression, as such, had no significance; on the contrary, it was perceived as anachronistic and one observes a tendency to adapt it to musical ears educated in the tempered system and within the aesthetics dominated by the ideal of diversity. The attention span of such audiences was limited and required a constant flow of new incentives: from short presentations of different individual styles, to the "through-composed" form of the poems. The increasing professionalism of guslars has implicated the market-oriented behaviour of audiences, whose affinities and expectations influence the guslars' practice. The system of relationships within the group that constitutes the audience during public events has also changed by gradually decreasing the influence of the older, more experienced members of the community, an influence that had protected the continuity of the criteria. The contemporary guslars' audience is a heterogeneous group of individuals with different interests in epics and different experiences with this genre. However, many of them are willing to present their view and assessment convincingly, and the effect of changing their judgment under the influence of other members of the group is minimized by the way they perceive their own competence. In that way, the guslars' highly competent audience consisting of small, culturally homogeneous groups in rural patriarchal communities, as they persisted until the first decades of the twentieth century, rapidly acquired very different profiles. The contemporary audiences range from small groups that gather together at the homes of epic-lovers and whose members are often unified by their origin, which implies the influence of

the same cultural system on them, through numerically larger and socially heterogeneous audiences at concerts and competitions, to a mass audience whose reception is mediated by the media. At the same time, the extent and manner of participation in the communicative act have also changed: from very strong expressions of empathy, tempestuous psychological and even physical reactions, to simply announcing one's aesthetic judgment by applause.

The epic event in the private sphere is articulated by the behavior of both the audience and the guslar, while the moderators and organizers appear in the public practice. Depending on the composition, an event can consist of a performance of a single poem or a series of excerpts, i.e. inter-related communication acts, which have become customary in recent times. In this study, the act of communication is considered as the process of selection of information, coding, transmission and reception of messages, including sensory perception, decoding and responding to it.

The choice of the themes (during the period of the “guslars-poets-and-musicians”), or specific songs (in the practice of guslars who perform written poems) unfolds through the process of aligning current external stimuli with earlier general and specific experiences, but also according to personal preferences of the guslar and his mental and physical condition at any given moment.

Encoding – i.e. message formatting - is distinguished by its syncretic nature, as well as the joint participation of verbal/linguistic and musical codes. For the guslar-poets, communicative competence implied mastery of a complex code of epic poetic expression, while for guslar-musicians the only requirement is mastery of a linguistic code, considering that on the verbal level these performers are mere reproducers. In addition to possessing general and specific musical skills, the musical nature of the message implies knowledge of guslars' traditional musical code, including its metric, rhythmic and intonation elements and their relations that constitute models, whose interpretation and combination represent individual expression within the traditional framework. In that sense, as a momentary individual expression and a constantly changeable musical content based on traditional models, the performance of epic poems with the gusle is understood as an improvisation. In the process of coding, the main aim is to balance the informative value of the verbal and musical components of the epic poem. In the case of direct, “face to face” communication, a special form of redundancy is achieved in other forms of extra-linguistic (non-verbal) communication, primarily by kinetic and proxemic symbols and, under certain spatial conditions, some thermal and olfactory signs are also active. A greater physical distance has provoked the invention of new communication signals between the guslar

and the audience: the introduction of taking a bow, nodding, the applause and, eventually the clothes have acquired a special role as a means of non-verbal communication.

Of primary importance for the transmission of messages is the spatial and temporal positioning of subjects; thus the conditions for “face to face” communication are drastically different from those mediated by mass media. In the first case, a syncretic message is perceived by means of a synergy of physical senses, and every moment of the act of performance is conditioned by a complex interaction of subjects, while significant physical distancing emphasizes the aural dimension of the message. The media that have rehabilitated the visual aspect of the performance are still unable to compensate for the synchronicity and the overall complexity of the immediate reactions of subjects.

In terms of the reception of epic poems, I outline the network of influential factors, ranging from those related to the recipient – i.e. the audience, through the nature of the message itself, to potential “readings” conditioned by the situation and the cultural and historical context. I emphasize the impact of intellectual and musical abilities, experience, memory and attention of the recipient. Moreover, I highlight the distinction between attention, as an intellectual interest in the contents of a message, and affective interest, which arises from satisfaction with the very act of communication. I also observe the shortening of the audiences’ attention span, which often leads the guslar to reduce a song to an excerpt. In comparison to the syncretic nature of the epic, the ability to simultaneously perceive both verbal and musical contents is also important, as are individual preferences and motivation.

In the decoding stage, I highlight the degree of overlap between the “fields of experience” of the guslar and the audience. I regard how certain signs acquire meanings both in the process of learning and in the process of entering the culture. Of particular importance for the dynamics of tradition is the adoption of intensified new solutions by the audience and revision of the communicative experience of the guslar according to feedback, as a reflection of the pragmatic value of offered expressions. Since the decoding process is followed retroactively, I emphasize its variations under the influence of the audience as a group.

My research has shown that the (communicative) situation relating to performing songs with the gusle becomes relevant in a broader sense, as a cultural and historical context, and more specifically, as the circumstances of the execution of a particular act. The historical depth of the genre necessitated a consideration of the epic tradition in relation to the evolution of human civilization. It has emerged that the complexity of the stratum of

contemporary guslar practices is a result of the survival of archaic modes of communication, partially altered under the influence of time, and the layering of new communication skills and media. One recognizes elements of communication close to the tribal age (oral transmission, preserved at musical level until the present day), traces of literary civilization recognizable in the fixing of the poetic component, while recent decades have deposited a layer of evidence arising from the impact of electronic media, through “depersonalization” and unification of regional and even individual styles.

The circumstances of the communication act determine the technique, while in turn it influences the ways of employing the basic systems – verbal and musical, as well as the selection of additional symbolic systems. Although the mental-physical and biological states of the subjects make each communicative situation seem unique, I have identified certain types of situations as a basis for the implementation of specific communicative strategies. Additionally, I point out the various functions of performance indicators and ask the question of who is the addressee of the performance: is it addressed towards a disembodied world of deities and ancestral spirits, which is interpreted as a remainder of the former prayerful function of the genre, or towards a close auditorium, with the aim of strengthening the internal cohesion of the community, or towards a mass audience, with the communication being primarily artistic. I also recognize intrapersonal communication, i.e. auto-communication as a specific segment of this, given the liminal position of the guslar during a performance, both as a member of the collective and as a person with special abilities. Moreover, intrapersonal communication is an inherent part of every communication, and here self-perception plays a dual role – as an internalized social control (an estimation of the performer’s relationship with ritual norms and social constructs) and as supervision of the “amplification” of communicative competence (the process of encoding the messages). I also discuss specific characteristics of communicating through an epic poem as a message directed towards a specific, limited group. The guslar self-identifies with such a group by employing a specific symbolic system, which can also be treated as self-communication (“I-I” and “I-s/he” models of communication), where the song is a bearer of cultural memory. Finally, I analyze the peculiar situation of communicating with researchers, as a kind of “meta-communication”.

The central chapter of this study is dedicated to the epic poem as a message and it contains subchapters dealing with its poetic and musical components separately, while the third subchapter analyzes their relationship. Due to a substantial fixation of the morphology of the text achieved by means of standardizing its external and internal structural boundaries, as well as the predictability of the song content due to employment of

specific introductory formulae, and a strong metrical structure of the epic decasyllable with a clear internal caesura and a tendency toward trochaic rhythmic organization, it emerges that the poetic language of traditional epic poems is highly redundant and that it testifies to the dominance of the aesthetic of sameness within the culture that generated this form.

My discussion of the musical component of epic songs is based on analysis of performances by the guslars Tanasije Vučić, Svetislav Jaćimović, Momčilo Lutovac and Boško Vujačić, which means that several generations of guslars, spanning approximately one century, are represented. Moreover, I have also considered published recordings of singing with the gusle. I have arrived at an understanding of the specific communicative value of the instrument itself on the basis of a morphological analysis. Thus I conclude that the instrumental introductions and codas serve as sound “shifters”, while interludes serve as musical punctuation. In terms of melodic design, by drawing on insights from the field of music psychology and music cognition (which makes this analytical approach innovative), I establish models with respect to the structures of a given set of sound objects forming the vocal and instrumental segments, whose size corresponds to the verse at a poetic level. Considering the role of sensory, operational and long-term memory, and in particular the relation between episodic and semantic memory, I single out rhythmic and intonation models, and then melodic models that testify to the synergy of these basic components, whilst also comprising dynamic and timbre elements.

A comprehension of music processuality is approached by means of different performances of the same poetic text, which emphasize the importance of the individual within tradition. The choice of idiolects that I focus on (those of the guslars M. Lutovac and B. Vujačić) points to the breadth of styles on a synchronic level. A comparison of (melodic) models of styles from different epochs has enabled me to observe the change of direction in melodic component – from the instrumental (“guslar”) melody, influenced by the amateur playing technique, towards a “vocal” type of melody, i.e. of a more lyric character.

Relationships between poetic and musical components are discussed in terms of the song composition, with particular emphasis on some specific and, until now, insufficiently analyzed form-building principles (such as singing with a caesura before the final syllable of the verse). The results of this part of the study correct an earlier premise of the inviolability of syntactic-intonation boundaries as a metric constant of the (Serbian) epic ten-syllable verse, as well as the overall interpretation of the relations between poetic and musical components in the context of the evolution of the genre.

The present study also achieves a significant breakthrough in terms of the specific insight into the relationship between the rhythm of reciting and singing with the gusle. This was done by means of comparing performances of an identical pattern by a single guslar. The relationship between the intonation of reciting and singing with the gusle is discussed separately.

Differences between the analyzed examples suggest the existence of two types of music processuality, characterized primarily by temporal codes and the principles of cultural re-modeling of real time. The other dimension – musical space – is to a large extent defined by the referent role of the instrument, but it still reveals the distinctive combinations of “diagonal-vector” and “stator” principles, i.e. different modalizations of the micro-space. It turned out that firmly structured messages tend towards semantic informative value and are distinguished by the aesthetics of sameness, while “through-composed” ones function as numerically informative messages and represent the aesthetics of diversity. In other words, the presumed initial partnership of the poetic and musical components in semantically informing the audience about the basic ideas of the genre has evolved into a relationship characterized by the highly numerical informative value of poetic texts in songs-chronicles, while the present stage of development of the epic tradition of singing songs with the gusle is distinguished by the preponderance of the informative value of music in relation to written-down and hence redundant poetic texts.

The chosen approach to studying the performances of epic poems is justified because it has opened the possibility of observing each element in the communication process in a systematic way, through a network of relations with other relevant factors. Given that the performer is a soloist, the relation between the guslar as a cultural protagonist and the epic tradition as a representative of cultural context has turned out to be particularly interesting.

Solo formation is a prerequisite for the expression of individuality, but the level of individuality is crucially limited by the traditionalism of the epoch. The guslar Perunović was regarded as a great reformer although, in spite of his numerous innovations, his idiolect preserved many elements of traditional guslar expression. His individuality stood out primarily because it developed on the background of the traditionalism that was still very strong at that time, and the joint effect of his personal charisma and contextual preconditions was the establishment of what would become a “tradition of individuality” in the world of guslars. On the other hand, the importance of ‘thinking about music’, or ‘thinking about tradition’ for ‘thinking in music’ in contemporary society is confirmed by the formation of a current of conscious commitment to “traditionalist” expression and by emphasizing

the need to preserve it. Nevertheless, the forms that originated from a culture distinguished by the “I–I communication”, as labelled by Lotman (i.e. the communicative strategies where the other “I” is equated with the recipient of the message whom the sender perceives as culturally close to him), do not have the same communicative quality in a culture dominated by the “I–s/he” type of communication (the cultural difference between the sender and the recipient). The domination of syllabic singing (the ratio syllable–tone) is correlated with the perception of verse as the basic unit of form, while a more prominent presence of melismae emphasizes the breakdown of poetic text with respect to its syntactic structure. Thus, in the first case, the essence is the semantic of form (promoted by repetitiveness and rhythmic drive), and in the second case, the essence is the content itself. The gravity of the sound informative value shifts from timbre, characterized by the instrumental sound, towards melody. In the new context, the “old” style is considered “uninventive”, even in “epic environments”. In this regard, I analyze separately the changes in the process of generational transmission as the essence of tradition.

For a wide contemporary audience, the semantics of the epic is quite generalized, and is primarily concerned with the roles of history and language in defining collective identities, resurrected by the wars in the Balkans during the last decade of the twentieth century. Such semantics of the epic is in a ‘cause and effect’ relationship with the increasing instrumentalization of the epic tradition, and in particular contemporary guslars’ practice in various domains, ranging from the domain of the politics of identity construction to the politics of preservation of cultural heritage. Despite the negative connotation of this conclusion, the fact that the Serbian epic tradition attracts considerable attention confirms its immense social importance, one that is only granted to traditions that are long-lasting yet vividly alive.

Издавач
Музиколошки институт САНУ
Београд, Кнез Михаилова 36

За издавача
др Мелита Милин

Рецензенти
академик Димитрије Стефановић
др Мирјана Закић

Лектор
др Софија Милорадовић

Коректор
др Александар Васић

Нотографија
Милица Милошевић

Превод резимеа
др Ивана Медић

Лектор за енглески језик
Esther Helajzen

Дизајн корице
мр Милан Јанић

Прелом и техничка припрема текста
Владимир Миновић, Colografx, Београд

Штампа
Colografx, Београд

Тираж
300 примерака

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

787.4(497.11)

784.4(497.11)

ЛАЈИЋ Михајловић, Данка, 1967-

Српско традиционално певање уз гусле : гусларска пракса као комуникациони процес / Данка Лајић Михајловић ; [нотографија Милица Милошевић]. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2014 (Београд : Colografx). - 504 стр. : илустр., ноте ; 25 cm

“Монографија Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес резултат је рада на пројекту Музиколошког института САНУ Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004)--> прелим. стр.”. - Тираж 300. - Прилози: стр. 401-480. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 373-397. - Регистри.

ISBN 978-86-80639-13-0

а) Народно певање - Србија б) Народне мелодије - Србија
COBISS.SR-ID 209436428