

ПРОМИШЉАЊА ТРАДИЦИЈЕ  
Фолклорна и литерарна истраживања  
Зборник радова посвећен  
Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу

Институт за књижевност и уметност  
Посебно издање  
Књига XXXVII

*Рецензенти*  
Др Габријела Шуберт  
Др Марко Недић

# ПРОМИШЉАЊА ТРАДИЦИЈЕ

## Фолклорна и литерарна истраживања

ЗБОРНИК РАДОВА ПОСВЕЋЕН  
МИРЈАНИ ДРНДАРСКИ И НЕНАДУ ЉУБИНКОВИЋУ

*Уредили*  
ПРОФ. ДР БОШКО СУВАЏИЋ  
ДР БРАНКО ЗЛАТКОВИЋ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД 2014.

Ова књига резултат је делатности пројекта  
„Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (178011)  
Института за књижевност и уметност у Београду

Штампање је омогућило  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја  
Републике Србије

# САДРЖАЈ

## Стваралачки опус

Нада М. Милошевић Ђорђевић КРИТИЧКА ФОЛКЛОРИСТИКА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА .....	15
Смиљана Ж. Ђорђевић Белић ПОЛЕМИЧКИ ГЛАС СРПСКЕ НАУКЕ О ФОЛКЛОРУ – НЕНАД ЉУБИНКОВИЋ .....	25
Бошко Ј. Сувајдић, Бранко Р. Златковић МИРЈАНА ДРНДАРСКИ – ПОКЛОНИК ТУМАЧЕЊА ЛИНГВИСТИЧКИХ И ЛИТЕРАРНИХ ПОЈАВА У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ .....	41

## Народна (усмена) књижевност

Александар Б. Лома У БУДИМА БИЈЕЛА ГРАДА. ПРИЛОГ ИСТРАЖИВАЊУ ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА .....	49
Снежана Д. Самарџија ВИНО ПИЈУ ТРИ ДОБРА ЈУНАКА (СИЖЕЛНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФОРМУЛЕ У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ) .....	63
Љубомир В. Зуковић ОЧИ ЛАЖЉИВЕ, А СРЦЕ СОКОЛОВО .....	97
Мирјана И. Детелић, Лидија Д. Делић ВЕЧНА КУЋА У УСМЕНОЈ ЕПИЦИ .....	105
Зоја С. Карановић „ИВО СЕНКОВИЋ И АГА ОД РИБНИКА“ – ИЗМЕЂУ БАЈКОВНЕ СТРУКТУРЕ И ХЕРОЈСКЕ СЕМАНТИКЕ .....	127
Бошко Ј. Сувајдић „ОРАО СЕ ВИЈАШЕ”. НАД ГРАДОМ ФОРМУЛА .....	147
Сања В. Радиновић ЦРТИЦЕ О ФИЗИОНОМИЈИ И ИДЕНТИТЕТУ ПЕСАМА ИЗ ХЕКТОРОВИЋЕВОГ <i>РИБАЊА И РИБАРСКОГ ПРИГОВАРАЊА</i> ...	165

Данијела Р. Петковић ТРИЈАДЕ У СРПСКОЈ ЕПИЦИ .....	191
Александар М. Павловић ПРЕЂУТАНА САРАДЊА – ВУК КАРАЦИЋ, СИМА МИЛУТИНОВИЋ И ПЕСМЕ ВЛАДИКЕ ПЕТРА I .....	207
Иван Р. Златковић ЈЕДНО „РАСКОВНИЧКО“ ВИЂЕЊЕ ЕПСКЕ ЛЕГЕНДЕ О МАРКУ КРАЉЕВИЋУ .....	221
Данијела М. Поповић НАРОДНЕ ПРИПОВЕТКЕ И ПРЕДАЊА У ЧАСОПИСУ „КАРАЦИЋ“ ...	233
Немања Ј. Радуловић ПРЕДИВО КАО АТРИБУТ У НАРАТИВИМА О СУДБИНИ.....	247
Даница Ј. Јовић ЈА КАКО ЗНАМ, ТАКО ЋУ ДА ПРИЧАМ: Поетика казивања предања на примерима варијаната о манастиру Брадачи.....	259
Владета С. Коларевић СКЕРЛИЋИ – ШУМАДИЈСКИ СРОДНИЦИ НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА .....	277
Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић УСМЕНА АНЕГДОТА ОД ЕГЗЕМПЛА ДО ВИЦА .....	295
Бранко Р. Златковић ХАЦИ ПРОДАНОВА БУНА У ИСТОРИОГРАФИЈИ И УСМЕНОЈ ТРАДИЦИЈИ .....	305
Драгољуб Д. Златковић ТРАДИЦИОНАЛНА ЛИЧНОСТ У ОТПОЗДРАВИМА ПИРОТСКОГ КРАЈА И СУСЕДНИХ ОБЛАСТИ .....	325
Љиљана Д. Станимировић ОСВРТ НА МАНИФЕСТАЦИЈУ У СЛАВУ ВЕЛИКОГ ВОЈДА У ВЕЛИКОЈ ПЛАНИ .....	333

### Митологија, етнологија и етномузикологија

Љубинко Р. Раденковић МИТОЛОШКИ ГОСПОДАРИ ШУМА – СЛОВЕНСКЕ ПАРАЛЕЛЕ .....	339
Ивица Р. Тодоровић О КОМУНИКАЦИЈСКИМ АСПЕКТИМА И МОГУЋНОСТИМА СРПСКОГ МИТА – НА ПРИМЕРИМА РАЗМАТРАЊА ПРИМАРНИХ ЗНАЧЕЊА ПРЕДСТАВА О ЖЕЉИНСКОЈ АЛИ.....	359

Јасна В. Бјеладиновић Јергић ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ И ПРОМЕНЕ НАРОДНЕ НОШЊЕ У ЈАДРУ У 19. И 20. ВЕКУ.....	373
Димитрије О. Големовић ПРОМЕНЉИВИ РЕФРЕН.....	385
Данка Р. Лајић Михајловић ПЕВАЊЕ ЕПСКИХ ПЕСАМА УЗ ГУСЛЕ СА АСИНХРОНОМ СЕКМЕНТАЦИЈОМ МУЗИЧКОГ И ПОЕТСКОГ ТОКА .....	391
Јелена Љ. Јовановић ПРИМЕНА ЉУБИНКОВИЋЕВОГ КОНЦЕПТА „КУЛТУРНЕ СРЕДИНЕ“ У ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА НА ТЕРЕНУ ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ .....	407
Веселка М. Тончева ТРАДИЦИОННАТА НАРОДНА ПЕСЕН ОТ ГОРА .....	425
Милена Ч. Петровић УНИВЕРЗАЛНОСТ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ЗВУЧНИ ОБРАСЦИ ЖИВОТИЊА КАО МУЗИЧКИ МОТИВИ У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПЕСМИ .....	435
Марија В. Думнић ДЕЧЈИ РИТМИЧКИ СИСТЕМ У ПЕСМАМА СРПСКОГ ВОКАЛНОГ НАСЛЕЂА.....	449
Љубица Б. Милосављевић НАРИЦАЊЕ КАО „ОКАМЕЊЕНИ АФЕКАТ“ У ПОСМРТНИМ ОБРЕДИМА ВЛАХА ЦРНЕ РЕКЕ.....	463
Растко С. Јаковљевић ДОГМА СРПСКЕ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ – О УВЕРЕЊИМА И ДИСЦИПЛИНАМА У СВОЈИМ ЛОКАЛНИМ ОКВИРИМА .....	475

### Упоредне перспективе

Жељко В. Ђурић ПУТОВАЊЕ ПО ИТАЛИЈИ ЈОАКИМА ВУЛИЋА ИЛИ У ВРТЛОЗИМА ВРЕМЕНА .....	491
Снежана С. Милинковић „FORSE ERA VER, MA NON PERÒ CREDIBILE“. ARIOSTOV „BESNI ORLANDO“ I PROBLEM ISTINE U VITEŠKOM EPU .....	511
Миодраг С. Матицки ИДЕЈА ИЛИРИЗМА У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ – ПРЕДЛОЖАК ЗА ПОЛМОВНИК О ЈУЖНОСЛОВЕНСКОЈ КУЛТУРИ.....	525

Злата Д. Бојовић УРБАНО И РУСТИКАЛНО У ДРАМАМА МАРИНА ДРЖИЋА .....	531
Бојан М. Ђорђевић ПРИМЕР ТРИВИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СТАРОМ ДУБРОВНИКУ – ЉУБРУЖИЦА ТИМОТЕЈА ГЛЕЂА .....	539
Дејан В. Ајдачић РАДОВИ ФОЛКЛОРИСТЕ МИХАЈЛА ГУЦА О РЕЦЕПЦИЈИ СРПСКЕ И ХРВАТСКЕ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ У УКРАЈИНИ .....	551
Душица Д. Тодоровић STRANAC KAO NODOČASNIK U ROMANIMA LJUDI GOVORE RASTKA PETROVIĆA I RAZGOVOR NA SICILIJ ЕЛИЈА ВИТОРИНИЈА.....	561

### Поетика и методологија

Ксенија Марицки Гађански ЈЕДНА ПЛАТОНОВА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – О ТРАГЕДИЈИ .....	573
Војислав П. Јелић СУДБИНА ЈЕДНЕ БЕЛЕШКЕ .....	577
Никола М. Грдинић ЗАПАЖАЊА О НАЈЧЕШЋИМ ГРЕШКАМА У НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОМ РАДУ .....	585
Милан Р. Лукић НАПОМЕНЕ О САКУПЉАЊУ, ЗАПИСИВАЊУ, КАЗИВАЊУ, ПЕВАЊУ – НАПОМЕНЕ САКУПЉАЧА, ЗАПИСИВАЧА, КАЗИВАЧА, ПЕВАЧА.....	605

### Савремени књижевни токови

Душан М. Иванић ХРОНОТОПИ СРПСКЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ (Прилог каталогу).....	621
Бојан Ј. Јовић ОД УТОПИЈСКОГ ДО (АНТИ)УХРОНИЈСКОГ ХРОНОТОПА – ПРОСТОР, ВРЕМЕ, ИСТОРИЈА .....	647



---

Славица О. Гароња Радованац ЖЕНСКИ ЛИКОВИ/ТИПОВИ НАШЕ НАРОДНЕ ЕПИКЕ У ЧЛАНЦИМА И БЕСЕДАМА ЛАЗЕ КОСТИЋА.....	659
Валентина Д. Питулић КУЛТ ЈУНАКА У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА .....	669
Марија М. Шаровић БРАНИТЕЉ ЗАБОРАВЉЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ – ДРЕВНА НАРОДНА КУЛТУРА У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА .....	679
Тијана Д. Тропин ТРАНСПОЗИЦИЈА БАЈКЕ – ОД ФОЛКЛОРНЕ, ПРЕКО АУТОРСКЕ БАЈКЕ, ДО ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ ( <i>Кнежевић и Северни ветар</i> Љиљане Праизовић).....	691
Љиљана С. Дукић, Боривој Ј. Везмар БИБЛИОГРАФИЈА МИРЈАНЕ ДРНДАРСКИ .....	701
Љиљана С. Дукић, Боривој Ј. Везмар БИБЛИОГРАФИЈА НЕНАДА ЉУБИНКОВИЋА.....	709
БЕЛЕШКА УЗ ЗБОРНИК .....	737

Данка Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ\*  
Музиколошки институт САНУ  
Београд

## ПЕВАЊЕ ЕПСКИХ ПЕСАМА УЗ ГУСЛЕ СА АСИНХРОНОМ СЕГМЕНТАЦИЈОМ МУЗИЧКОГ И ПОЕТСКОГ ТОКА<sup>1</sup>

Рад је посвећен певању епских песама уз гусле које карактерише пауза након деветог слога (десетерца), односно, асинхрона сегментација музичког и поетског тока. Представљени су и анализирани звучни снимци, као извори који омогућавају потпунију спознају оваквог певања. Како сама форма није логична из аспекта наративне функције жанра, у циљу спознавања њене функционалности сагледана је у контексту српског и словенског музичког фолклора. С обзиром на то да је овакво певање некада било широко распрострањено, а у пракси савремених гуслара се може чути сасвим ретко, разматрани су и фактори његовог убрзаног нестајања. Велику одговорност за негативно квалификовање и потискивање „старинског” стила, па и „певања са преношењем последњег слога у наредни стих” имају градске средине, кругови образованих, културна „елита”, на основу чега ауторка подстиче на промишљање о позиционирању савремених научника као ауторитета у односу на гусларство и епiku данас и њихову одрживост за будућност.

**Кључне речи:** епика, певање уз гусле, певање са „преношењем”/паузом/ цезуром, „старински” (гусларски) стил, асинхрона сегментација, (унутрашње) конструктивне границе, еволуција гусларске традиције, одрживост гусларства.

Српска епска традиција заједничко је поље интересовања истраживача различитих научних профила и генерација, она је велики изазов и инспирација коју делим са колегом др Ненадом Љубинковићем, па је то основни разлог да поштовање за његов рад изразим управо прилогом проучавању епике. Посебан подстицај за овакво опредељење је лично искуство недавног ангажовања на регистровању епског певања уз гусле као репрезентативног дела нематеријалног културног наслеђа Србије, специ-

\* danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

<sup>1</sup> Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* Музиколошког института САНУ (бр. 177004), финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

фичној активности из домена апликативне науке, такође блиској Ненаду Љубинковићу. Коначно, имам потребу да истакнем велике заслуге које му припадају за утврђивање веза између наших научних области. Својим професионалним ставом он је директно промовисао важност интердисциплинарне сарадње, а потребу за њом проучавање епике упечатљиво илуструје. Наиме, изузетну важност епике у српској културној историји пратила је збирно велика, али некоординирана пажња научника различитих профила. Разлози су разноврсни, али и у савременим околностима сарадњу међу дисциплинама, какву захтева систематично проучавање синкретичних форми, није једноставно организовати. С друге стране, проучавања из перспективе једне дисциплине носе ризик разматрања компонената израза за које истраживач није компетентан. Уз пуну свест о овом лимиту, у етномузикологији се уважавање целовитости текста, без обзира на његову комплексност, синкретичност, сматра недискутабилним. Осим тога, ослоњеност на теренска истраживања даје овој дисциплини прагматичну димензију, све значајнију у области друштвених и хуманистичких наука. Певање уз гусле није само културна историја, већ и жива пракса и стога научна спознаја ове традиције има сразмерно већи потенцијал. Епика је више од било ког другог музичкофолклорног жанра (зло)употребљавана од стране структура моћи у идеолошким борбама и (ре)конструисању колективних идентитета. Овај рад има циљ да осветли један мање познат елемент гусларског израза, потенцијално значајан за историјат епике, али и намеру да подстакне на промишљања о одговорности коју научници као ауторитети имају у односу на гусларство и епику данас.

Савремена српска гусларска пракса у највећем делу одражава респектабилан однос према границама стиха као синтаксичко-интонацијским маркерима: стихови се певају као целине, а разграничавају се (инструменталним) интерлудијумима (*разгуславањима*). Таква форма је упориште, односно, аргумент произвођења неповредивости синтаксичко-интонацијске границе стиха у метричку константу епског десетерца. Међутим, сразмерно су бројни писани извори у којима се као традиционални начин певања уз гусле помиње и „певање са преношењем последњег слога (у следећи стих)”. Овакво певање је регистровано на широком подручју од Рудника и Прокупља у Србији, преко читаве Црне Горе, Херцеговине и приморских делова Хрватске, до Босанске Крајине (Murko 1913; 1951: 154, 382, 387; Sykora 1935; Slijerčević 1971: 131). Карактерише га асинхрони наступ унутрашњих граница поетског и музичког тока: гуслар пева стих тако да прави паузу<sup>2</sup> после деветог слога (десетерца), а на последњи

<sup>2</sup> Како се овај рад односи на певање епских песама, одлучила сам се за музичку терминологију. У етномузиколошкој литератури се користи и термин *цезура* (ц. мело-

слог се непосредно надовезује почетак наредног стиха, при чему паузу у певању испуњава инструментални звук, као у следећем примеру:

*Да ли грми, да л' се земља тре- се(ј), ја ли вију ветрови (с) плани- на? Све то трога није ни једно- га, већ пуцају убојни топо- ви: шенлук чини ага Бећир-а- га...*

Слика 1: Запис певаног стиха са паузом после 9. слога и запис (одломка) поетске компоненте примера певаног на овај начин

На овај начин морфолошке јединице се „ужљебљују”, добија се архитектонски склоп шематски приказан на слици 2.



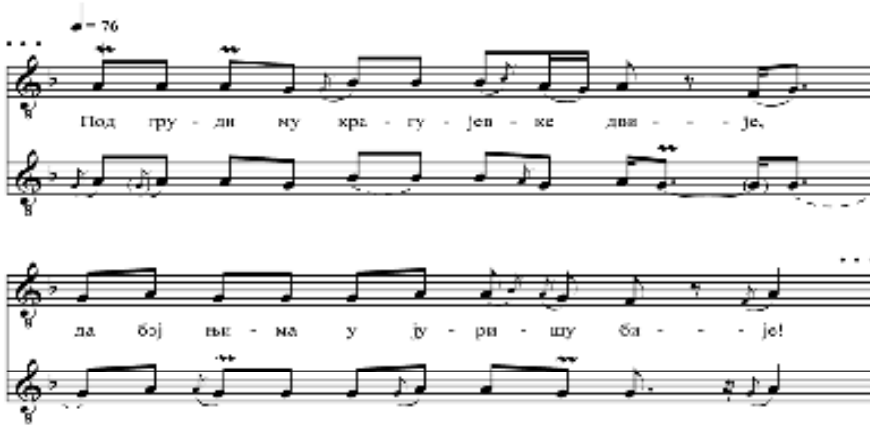
Слика 2: Асинхрони архитектонски ритам музичке и поетске компоненте

Иако је из аспекта наративне функције епике сасвим нелогично, певање са асинхроним сегментирањем музичког и поетског тока до данас није привукло очекивану научну пажњу. Са филолошке стране дата је сугестија да кључ треба тражити у музичкој равни (овакво мишљење Франка Волмана преноси Мурко – 1951: 393), а у публикованим етномузиколошким радовима се само помиње као карактеристика песама које припадају „старијем традиционалном слоју” (Големовић 2008: 140–141).

Интересујући се за овај начин певања приликом теренских истраживања, запазила сам да се у спонтаној пракси он среће веома ретко. Спонадишно га користе неки од гуслара на чије је формирање утицао Бранко

*дије/напева*, као терминолошки пандан *ц. стиха*), али он у теорији музике подразумева пре свега нужне и сасвим кратке прекиде између фраза или мотива (на нивоу удаха код певања или дувачких инструмената), за разлику од прекида тока који се бележе знаком за паузу у нотном тексту и заступају тишину као елемент аудитивног израза. Прекиду тока о коме је у овом случају реч несумњиво одговара термин *пауза*.

Перовић из околине Никшића, један од најзначајнијих носилаца гусларске традиције друге половине 20. века (више у: Лајић-Михајловић 2007). Перовић је тај извођачки манир користио сразмерно често, био је то један од маркера његовог стила, али искључиво као решење за мању групу стихова, па га тако употребљавају и његови млађи следбеници. Примену овог принципа обликовања у Перовићевој интерпретацији илуструје следећи запис:<sup>3</sup>



Слика 3: Одломак из песме „Погибија Данила Перовића” у извођењу Бранка Перовића (аутор текста Саво Шоловић, транскрипција Д. Лајић Михајловић)

Као контраст доминирајућем принципу здруженог наступа граница стиха и музичке синтаксе, њихов асинхрон наступ се од стране аудиторијума доживљава као информација, сигнал наступа нечег битно другачијег, чак и као ексцентричност. Ексклузивним коришћењем оваквог моделовања остварује се веома ефектно динамизирање тока, па је примењивано на стихове које су гуслари процењивали као драматуршки значајне. Иако делује парадоксално да се важност одређених стихова истиче формотворним принципом који испеван поетски текст чини теже разумљивим, очигледно је да превладава искуство гуслара о ефикасности овог средства у привлачењу пажње, његовој прагматичности на психолошком нивоу. Како је манипулација пажњом аудиторијума један од примарних задатака у перформансима дугог трајања, попут гусларских

<sup>3</sup> На овај начин изведена су и наредна два стиха. По овом моделу Перовић је певао и традиционалне песме, а пример из извођења ауторизованог текста је одабран због квалитета снимка и, последично, поузданије транскрипције. Ради се о односу поетског текста и музике независном од риме.

интерпретација епских песама, разумљиво је да су средства потврђене ефикасности део традиционалног корпуса гусларских знања.

Судећи према теренским снимцима у институционалним фоноархивима, певање с паузом после деветог слога десетерца је током друге половине 20. века било ипак нешто шире присутно. Снимке прате само елементарни пропратни подаци, па се не може извести закључак о степеноу истраживачких утицаја (подстицаја) на примену овог начина обликовања. Због нарочите важности за проучавање асинхроног сегментирања, неки од њих завређују појединачну пажњу.

Снимак певања гуслара Драгосија Драже Ђурића из Белог Брда на Косову сведочи да су се стихови са паузом певали и у дужим низовима: он је према истом моделу певао читав, релативно велик одломак песме „Марко Краљевић и бег Костадин”.<sup>4</sup> С обзиром на то да је снимљен само одломак, остаје непознаница да ли се тако испевавала и песма у целини. Осим тога, овај снимак је посебно важан као сведочанство певања у коме су специфично комбинована два од помињаних елемената старинског стила: осим што предах прави пре последњег слога стиха, сам крај фразе (девети слог) он испевава кратким дубоким тоном, мелодија „понире”. „Гутање” слога и сродне му ефекте остварене садејством ритмичких, динамичких и интонацијских средстава – кратко, тихо, дубоко певање, већина истраживача помињала је као начин обликовања последњег слога (Kuba 1899: 21; Wunsch 1934: 43; Murko 1951: 148).

Специфичну потврду важности певања са асинхроним сегментирањем налазимо и у певању Драгослава Гола Мишића из Кукљина код Крушевца, кога је гулама пратио његов син Жика.<sup>5</sup> Вокалне и инструменталне деонице су релативно неусаглашене, деоница гусала је више фон, него мелодија, али је кључно да је овај стари певач на исти начин извео одломке из неколико песама, чак и хроничарских, са актуелном тематиком, које је сам састављао.

Кључни доказ да је асинхрона сегментација музичког и поетског тока примењивана и као основна обликотворна стратегија певања епских песама уз гусле представља снимак песме „Мали Радојица” у извођењу Светислава Тисе Јаћимовића из Страгара код Трстеника.<sup>6</sup> У његовој ин-

<sup>4</sup> Песма је у аудио мета-подацима забележена као „Бег Константин и Краљевић Марко” (трака 36: Косово Лепосавић Лешак 1963, фоноархив Музиколошког института САНУ). Биографски подаци о овом гуслару нису забележени, али се по боји гласа и стилу певања може закључити да се ради о старом човеку.

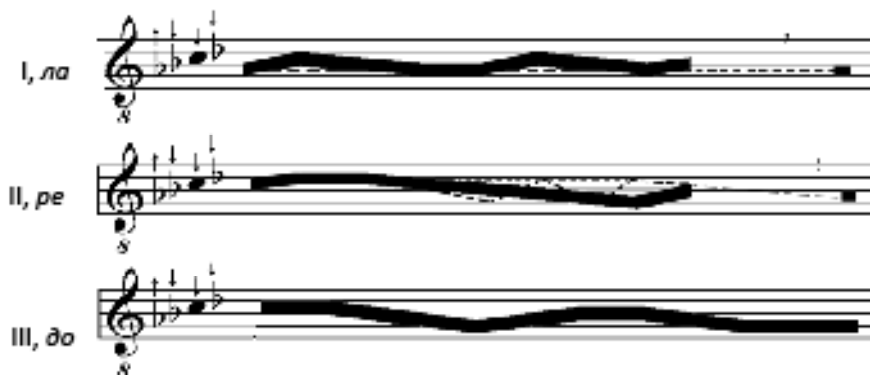
<sup>5</sup> Трака бр. 314, фоноархив Факултета музичке уметности у Београду. Снимци су начињени 1968, када је Драгослав Мишић имао близу 80 година, па је претпоставка да није био у стању да свира.

<sup>6</sup> Снимак се налази на траци бр. 439 у фоноархиву Музиколошког института САНУ. Јаћимовић је својевремено био познат гуслар, па га помињу и други истраживачи (видети: Murko 1951: 83; Slijepčević 1971: 131).

терпретацији ове песме основну градивну јединицу на макро-нивоу чини варијабилна музичка строфа којој у поетској равни одговара различит број стихова (7–21). Ток се гради варијантама три модела певаног стиха, од којих су два кључно препознатљива по паузи у певању после деветога слога, док се код трећег поетске и музичке границе подударају. Ритмичке и интонационе карактеристике мелодија (слике 3 и 4) у каузалној су вези са синтаксичким функцијама модела које детерминишу: због неподударна музичког и поетског завршетка прва два модела погодују „узглобљавању”, што их предодређује за почетне и средишње позиције у строфи, док је трећи свим одликама усмерен на остваривање заокружења.



Слика 3: Ритмички модели у певању  
С. Јаћимовића



Слика 4: Интонациони модели у певању  
С. Јаћимовића

„Порозност” граничне зоне код прва два модела, њену бифункционалност – као разграничавајућег, али и повезујућег сигнала, обезбеђују пре свега музички елементи гусларског израза. Пауза која настаје у вокалној димензији има посебан енергетски набој или, како је то Зофја Лиса формулисала, „звучни смисао” (Lissa 1977: 106, 156, 168). Конкретно, у моменту

прекида певања после девог слога примарна је тензија у вербалној димензији, тежња ка заокружењу стиха, али се наставак сугерише и трајањем и интонационим позиционирањем девог слога (као у примеру на сл. 1). Кључну тензију образује сразмерно дуга пауза у певању, потенцирајући сигнализирање краја, док садржај инструменталног интерлудијума наговештава даљи ток. Коначно, у тренутку остваривања заокружења вербалне целине, у музичкој равни се образује „предтактна” тензија са тежњом ка разрешењу које уводи нови стих. На овај начин обезбеђује се снажан утисак континуираног тока, „кружног” или, прецизније, „спиралног” кретања у времену, с обзиром на информативност поетске компоненте.

Како је поменуто, у Јаћимовићевом певању асинхроност наступа поетских и музичких граница је присутна у читавој песми, па је посебно интересантно функционисање мелодијских модела на нивоу макро-форме. Кретање из горњег дела тонског амбитуса и силазни ток модела су једна од типичних одлика „епске мелодије”, посебно граничних сегмената. Према лингвистичким истраживањима говорне интонације, оваква линија, односно „опште смисаоно гирање падајућег мелодијског типа” одликује исказну реченицу, а када се на основу паузе као граничног сигнала оформе самостални делови, реченичка мелодија се ломи, при чему свака новонастала целина добија силазну интонацију (Костић 1983: 93). Као силазни са саме границе интонационог поља инструмента, други модел, који се оперативно може именовати као *ре* (према транскрипцији гусала на *сол*<sup>7</sup>), препознаје се као најубедљивије силазни и у том смислу најпогоднији за почетак строфе. Ипак, ово није правилност, а посебно је индикативно то да се не користи као почетни у првој строфи. Песма почиње „општом уводном формулом” (Детелић 1996), која се читава испевава по *ла* моделу, а *ре* модел је резервисан за почетак „у ужем смислу” (посебну уводну формулу). У даљем току песме он се користи пре свега као формула којом се означавају почеци управног говора или стихови који га антиципирају, те га та функција непосредно везује за синтаксичку структуру поетског текста и драматуршко маркирање. На нивоу строфе, *ре* ||: *ла* :|| *до* структуром реализује се типична асафјевска тријада – комбинација иницијалног, (мултиплицираног) медијалног и терминалног (*и-м-т*) сегмента.<sup>8</sup> У централном делу песме у означавању унутрашњих конструктивних граница музичка компонента се додатно активира. Ди-

<sup>7</sup> Солмизационо именување тонова је прагматичније када прецизно интонационо позицирање није од пресудне важности, а посебно у вези са музицирањем у нетемперованом тонском систему, какав је случај са певањем уз гусле, што подразумева да исти ступањ може и значајније осциловати.

<sup>8</sup> Логичко-процесуалну формулу-тријаду коју чине импулс, кретање и завршетак, Асафјев је сматрао универзалном, присутном на свим нивоима музичке целине, базичном за комплетну процесуалну динамичност (Асафјев 1963: 129).



ректним надовезивањем *re* и *do* модела користе се ефекти ритмичког успоравања тока и „надформулног” интонационог засвођавања (путем посредног односа важних „висинских тачака”), па они заједно образују (музичку) унутрашњу конструктивну границу „затварајуће” функције, што би се идеалтипски могло представити као:

... *re*-модел ||: *la*-модел ||: (*re*-модел +) *do*-модел | дужи интерлудијум || *re*-модел ...

Иако се функционисање описаних мелодијских модела по *u-m-t* принципу најјасније уочава на нивоу строфа, управо кроз амбивалентну природу *re* модела и његово бифункционално деловање, првенствено иницијално, али и са-учешће у терминалном (у *re+do* конструкцији), постаје јасно уочљива сродност музичких рамова. Нажалост, једини целовит пример ове врсте којим се располаже није довољан за извођење закономерности о корелацији уводне и завршне формуле у музичкој равни, као ни формула-пребацивача и понављаних (унутрашњих) оквира музичких строфа. Хипотетички је могуће да се *u-m-t* распоред модела односио и на песме у целини. Кључ је у процени вероватноће да се у том случају у читавој песми није прелазило ниво промена који разграничава варијабилност („монотематизам”) од комбиновања различитих материјала („битематизам”, „политематизам”), односно, у критеријумима „естетике истоветности” (Лотман 1970: 245–248), детерминисане, између осталог, (ограниченим) музичким потенцијалом који подразумева медијум „глас-условљен-гулама + гусле-свиране-у-једној-позицији”.

У светлости података о широкој распрострањености певања са „преношењем последњег слога на следећи стих” у прошлости, потврда да је функционисало не само као средство афектирања, већ и као обликотворни принцип, појачала је запитаност о његовој некадашњој функцији, али и разлозима нестајања овог традиционалног облика из праксе. Наглашавајући интригантност „преношења слога” као карактеристике „старинског” певања која највише од свих ремети „конструкцију стиха” и „синтактичку конструкцију”, Мурко је описао и као „данас тако неомиљену, а ипак још јаку навику пјевача” (Murko 1951: 389, 393). У овој напомени налазе се клице одговора на поменута питања.

Важно је запазити, пре свега, да, упркос томе што је у питању „јака навика”, рутинизирано примењиван поступак, сами певачи и казивачи нису имали јасно објашњење овог решења. Помињани физиолошки разлози (проблем дисања у датој ситуацији) и (недостатна) инструментална техника не разјашњавају његову систематичну примену. Чини се да је у питању један од оних поступака који се прихватају и преносе без посебног објашњења, као што се то у традиционалним културама често деша-

ва. Значајан део функционисања у њима базира се на имитативном принципу, поштујући ауторитет старијих, искуснијих, прихватајући „тако треба” као објашњење (Shils 1981: 33).

Опонирање логици вербалне комуникације и индикација да се ради о архаичном елементу традиционалне културе, указују на потребу да се принцип неподударања конструктивних граница поетске и музичке компоненте сагледа у ширем контексту музичког фолклора, међужанровских односа, етничких и ареалних музичко-фолклорних традиција.

У српској вокалној традицији констатовано је неколико варијаната овог принципа. Највећи степен сличности гусларској форми налазимо у примеру свадбеног тужења из Косовског Поморавља, чији основни мелодијски модел такође има паузу пре последњег слога (у том случају неустаљеног) стиха (Јовановић 2004). Чак и када се не реализује као пауза, задржава се мелодијска линија која сугерише заокружење на претпоследњем слогу, док испевавање последњег слога добија „предтактни” карактер. На Косову је записано и више мелодија за које је напоменуто да „потичу од гусала”, али се изводе (само) вокално (Васиљевић 1950: записи бр. 79, 86, 99, 317). За разлику од епских песама које се изводе уз гусле, пауза се код њих налази два слога пре краја стиха. Овај облик асоцира на херцеговачко певања уз гусле које је, према предању, било у пракси крајем 18. века (Slijepčević 1971: 131). Ефекат „замагљивања” граница постиже се и различитим видовима ланчаног повезивања целина (*ланац у тексту, ланац у интерпретацији*, више у: Petrović 1976; Радиновић 1989), какво је типично за обредно-обичајне песме. На основу присуства форми са неподударањем граница стиха и напева српска вокална традиција део је ширег, словенског музичкофолкорног начина мишљења (Bartók 1978: 74–76; Земцовски 1968: 63; Радиновић 2011: 7). Илустративан је пример из Словачке, успаванка која се изводи са паузом пре последњег слога (шестосложног) стиха, што директно асоцира на форму из гусларске традиције, а посебно је разматрана као изузетак у тој традицији који се према контексту извођења може сматрати архаичним (Bartók 1978: 74–76, 87). У етномузиколошким круговима је широкоприхваћено тумачење да „замагљивања” каденци имају магијску конотацију: избегавање „апсолутног краја” песме, односно, остваривање „непрекидног” тока, по принципима имитативне магије, има за циљ обезбеђивање наставка кретања у природи и свеколиког живота (више у: Земцовски 1968). Због дужине текстова, понављања карактеристична за уланчавање нису погодна за наративне жанрове, па је то, вероватно, разлог што се слабљење каденце код епских песама (и тужбалица, успаванки) остварује специфичним, њима примереним начином. Другим речима, чини се да су у питању само различити видови сугерисања континуитета звучне,

музичкопоетске поруке, којом треба да се изнуди или измоли опстанак свог друштвеног и природног окружења. У том смислу, асинхроно сегментирање поетског и музичког тока у певању епских песама уз гусле може се прикључити елементима који афирмишу хипотезу о првобитној магијској функцији епике (о индикаторима ове врсте који се могу уочити из етномузиколошке перспективе више у: Лајић Михајловић 2010: 101–106). Управо овакво сегментирање апострофира и појашњава присуство гусала кроз функцију испуњавања „критичног времена”, звучног премошћавања прекида у певању. Оне су те које обезбеђују континуитет, компензују оно што певач не може да оствари. Инструмент је „половина” извођачког тела, равноправни акустички извор, свакако много више од „пратње”.

Имајући у виду да музика има изузетну моћ конзервације и да у овој димензији опстају трагови култура и функција које су у другим формама комуницирања изгубљене или су претрпеле значајне измене (Земцовский 1971: 26–29), реално је претпоставити да је музичка компонента епских песама сачувала трагове исконске функције жанра. Асинхроно сегментирање сведочи о важности музичког обликовања вербалног садржаја. Светлана Захаријева га објашњава као траг аутономности музичких обликотворних процеса који на општем, синкретичном нивоу назива „музичко-поетском полиметријом”, односно, „архитектонском ’полифонијом’” (1979: 52, 164). Условно се може говорити и о доминантној позицији музичког аспекта, с обзиром на то да пауза у певању нарушава целовитост стиха, али је засигурно кључ у здруженом ефекту, поменутом магијском и прагматичном деловању на пажњу аудиторијума. Изостанак не само објашњења функције асиметричног сегментирања, већ уопште свести да се њиме потенцира континуираност тока, индикатори су „слепог” поковања гуслара традицији. Несумњиво је да је период од таквог учешћа у преносу до готово потпуног искључења асиметричног сегментирања из праксе посебно важан за историјат традиције.

Изванредна, најупечатљивија илустрација времена промена су снимци које је начинио Алберт Лорд (Lord 2000: cd). Наиме, најстарији доступан звучни извор<sup>9</sup> који илуструје асинхроно сегментирање је снимак Антонија Њетковића из Колашина (рођен 1865), начињен током истраживања 1935. године. Лорд је на основу варијаната песме „Чевљанин Раде и спушки капетан” снимљених од Антонија и његовог сина Милана, објашњавао промене које се дешавају на нивоу поетског текста (Lord 1990:

<sup>9</sup>Оригинали првих фонографских снимака епике са јужнословенских простора које је начинио Мурко 1912. уништени су током Другог светског рата, али су неке од галванопластичних копија сачуване у Фонограм-архиву аустријске Академије наука (више у: Graf 1975).

200–205). Иако су обојица били писмени, процес преношења репертоара је текао на традиционалан начин – усмено. Према Лордовој анализи, варијанте одражавају разлике у моралним назорима певача, однос према украшавању и уопште према развијању епизода и описа, па је Миланова верзија знатно краћа. Објављени су сасвим кратки одломци, али је несумњиво да се ради о суштински различитим стилевима певања уз гусле. Најочљивији показатељ управо је морфолошка структура: Антоније пева са паузом после деветог слога, док код Милана музичке поетске границе наступају синхроно. У време када су снимци начињени Милан је имао двадесет година и очигледно је да су оца као ауторитета и учитеља потиснули неки други узор. Питање узрока стилских разлика међу Ђетковићима део је широке проблематике у вези са убрзаном еволуцијом традиције певања епских песама уз гусле у модерном добу, па и брзим нестајањем формотворног принципа на који је фокусиран овај рад. Наиме, еволутивни токови су неминовни, па у одређеном смислу и пожељни, као мера адаптирања на измењене услове функционисања, али се у случају епске традиције ради о брзини и степену промена који су се граничили са поимањем (р)еволуције. Речит показатељ овог је Мурково запажање током теренских истраживања 1930–1932, да се већ у то време „певање са преношењем” очувало само понегде „у планинама” (Murko 1951: 392). Читав систем друштвених и културних промена се у времену разграђивања сеоске патријархалне културе одразио и на гусларску праксу, али се чини да су неки утицаји ипак били од пресудног значаја за потискивање елемената „старинског” стила. Кома је то навика певача да певају „са преношењем” била „неомиљена” и како је дошло до њеног „анатемисања”?

Податак о томе да снимака певања са асинхроним сегментирањем има веома мало, упркос чињеници да су гусларе снимали практично сви фолклористи који су располагали опремом за снимање и издавачи комерцијалних плоча, продукт је активности спољних, егзогених фактора који су (пре)обликовали гусларску традицију (Shils 1981: 213). Примарно интересовање за вербални садржај већине истраживача епике из првих деценија 20. века индиректна је промоција „разумљивости” као квалитета певања, али је ова врста латентних утицаја била срамерно малог домета – односила се само на средине у којима су боравили током теренских истраживања. Далеко значајнији „притисак” долазио је од структура моћи из варошких, градских средина, а путеви су били различити. Поменути издавачи плоча нису марили за функционално-естетски систем „старинског” сеоског певања, на супрот, њихови комерцијални интереси су подразумевали реферирање на укус власника грамофона, већином грађана, па су и сарађивали са гусларима који су урбаној култури при-

падали по профилу активности и стилу певања. На плочама је овековечено и певање победника гусларских такмичења. Та нова, модерна врста гусларских окупљања била је веома популарна између два светска рата и имала је велики утицај на праксу (више у: Лајић Михајловић 2011). Публика је масовно присуствовала оваквим догађајима, па су такмичења гуслара била део интересне сфере владајућих структура. Између осталог, ово је подразумевало организовање тих манифестација у складу са новим друштвеним и културним вредностима, што се одразило не само на избор песама по тематици, већ и на структуралне и естетске одлике перформанса. Нове идеологије спроводили су представници друштвене елите, као организатори оваквих манифестација и интелектуалци, историчари, књижевници, композитори, као чланови „оцењивачких одбора” (Манојловић 1928). Бројна су сведочанства дословног наметања нових критеријума, а упечатљива је епизода са прве „утакмице” гуслара коју је иронично описао Милош Црњански:

„Одбор који је судио, седео је на позорници иза гусара и саветовао га. То су били људи, који су познаваоци наше народне песме, често професори, који јој чине част. Они су имали читаву естетику гуслања. И принципе. Један међу њима не чује. И он је гласао” (Црњански [1925] 1999: 64–65).

Нови императиви су и елаборирани након проглашења победника: „сарајевски песник Мирон, који носи косу а la Rodolphe и сомотски вестон као боџи” одржао је предавање гусларима (од којих је већина била у народној ношњи) како треба да певају и то са више гледишта, између осталог, упоређујући гусле са виолином, односно, клавиром (Црњански [1925] 1999: 65). За кратко време важност ове манифестације је била толика да је већ на четвртном такмичењу жиријем председавао лично краљ Александар I Карађорђевић, а сразмерно томе растао је и утицај стила победника. У контексту општег пораста индивидуализма, такмичарски успеси су, уз концертне наступе по читавој земљи, од Љубљане до Скопља, па и иностранству, створили простор за појаву гусларских звезда. Из круга оваквих гуслара посебно се издваја фигура Петра Перуновића Перуна, гуслара који је поред општег имао и музичко образовање (више у: Лајић Михајловић 2008). Концертна каријера и политичка ангажованост донеле су му могућност да за своје идеје придобије велики део млађе гусларске популације. О његовом утицају сведоче речи Милована Барјактаровића, великог заговорника „новог стила”, да је управо Перуновић у оквиру „реформе” „укинуо преношење последњег слога у стиху на следећи” (Мирко 1951: 148).

У светлости конкретних података о учешћу научника и уметника у креирању и спровођењу културне политике која је убрзала изопштавање

„старинског” гусларског стила, јасније се може сагледати и одговорност сопственог позиционирања у односу на савремени тренутак традиције која представља предмет нашег научног интересовања. И данас пројекти у култури, од оних на глобалном нивоу, као што су пројекти УНЕСКО-а, или национално усмерени, али мас-медијима потенцирани, попут такмичења талентованих људи, подразумевају сарадњу научника. Осећај одговорности је индивидуалан, а (не)укључивање је често у вези са (својим или туђим) искуствима из таквих ангажовања. С друге стране, важно је истаћи да апликативни аспект није фактор деконструкције академске дисциплине, насупротив: он отвара нове могућности за холистичко проучавање људи, друштава и култура. У времену обележеном негирањем постојања (научне) истине, објективности и вредности досадашњег интелектуалног наслеђа, чини се да управо реферирањем на животну реалност и културну праксу у њој, друштвене и хуманистичке дисциплине добијају не само нове предмете проучавања, него и нове погледе на већ проучавано. Презентована студија резултат је одређења за антрополошки оријентисану етномузикологију која је заинтересована за „људе који стварају музику” и „људе који доживљавају музику” (Titon 2008: 29), али за људе као (музичке) личности, њихове мисли и гестове који имају социјалну и историјску димензију. Из те перспективе проучавање једне форме конотира и промишљања о могућностима укључивања сазнања у образовање и културу: у програме рада музичких школа које образују младе гусларе, програме заштите певања уз гусле као нематеријалног културног наслеђа, пропозиције фестивала гуслара. Одговорно деловање подразумева интердисциплинарност.

## ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев, Борис Владимирович. *Музыкальная форма как процесс*, книга первая и вторая. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963.
- Васиљевић, Миодраг. „Тоналне основе нашег музичког фолклора. Музиколошка студија”. *Југословенски музички фолклор I*. Београд: Просвета, 1950.
- Големовић, Димитрије. *Певање уз гусле*. Београд: Српски генеалогски центар, 2008.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невеста: Поетика епске формуле*. Београд: САНУ, Балканолошки институт (Посебна издања књ. 64, Н. Тасић, ур.); [Крагујевац]: Универзитет у Крагујевцу, Центар за научна истраживања, 1996.

- Захаријева, Светлана. *Формообразоването в българската народна песен*. София: Българска академия на науките, Институт за музикознание, 1979.
- Земцовски, Изалиј. „Прилог питању строфике народних песама. Из јужнословенско-руских паралела”. *Народно стваралаштво – Фолклор*, VII, 25 (1968), 65–66.
- Земцовский, Изалий Иосифович. „Жанр, функција, система”. *Советская музика*, 1 (1971), 24–32.
- Јовановић, Јелена. „Све сам га редила”. *Лицеум*, 8 – Избегличко Косово (2004), 71–75.
- Костић, Ђорђе. *Реченичка мелодија у српскохрватском језику*. Тршић – Вуков сабор; Београд – Рад, 1983.
- Лајић-Михајловић, Данка. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција”. *Музикологија* св. 7 (2007), 135–156.
- Лајић-Михајловић, Д. „Гуслар Петар Перуновић Перун као иноватор традиције певања епских песама уз гусле”. *Дани Владе С. Милошевића*, Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008, Зборник радова. Д. О. Големовић, ур. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске, 2008. 197–214.
- Лајић-Михајловић, Д. *Епска пракса као комуникациони процес: српске епске песме у фолклорној култури*. Докторска дисертација, рукопис, одбрањена на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 2010.
- Лајић-Михајловић, Д. „Такмичења као облик јавне гусларске праксе”. *Музикологија* св. 11 (2011), 183–202.
- Манојловић, Коста П. „Гусле и гуслари”. *Музика: Часопис за музичку културу*, I, 1 (1928), 12–13.
- Радиновић, Сања. „’Ланац’ – нарочити вид кумулативног излагања текста у српским народним песамама и његов значај у музичко-формалној изградњи”. *Зборник радова XXXVI конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије Сокобања 1989*. Београд: Савеза удружења фолклориста Југославије, 1989. 355–364.
- Радиновић, С. *Облик и реч: Закономерности мелопоеетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*. Београд: ФМУ (Етномузиколошке студије – дисертације, св. 3), 2011.
- Црњански, Милош. „Утакмица гуслара код Алипашиног моста”. *Есеји и чланци*, I, Књижевност и уметност (Дела М. Црњанског, том X, књ. 21), Живорад Стојковић, прир. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, „Наш дом”; Lausanne: Editions L’Age d’homme, 1999, 62–65.

- Bartók, Bela. *Yugoslav Folk Music*, Vol. 1. New York: State University of New York Press, 1978.
- Graf, Walter. „Murko’s phonogramme bosnischer epenlieder aus dem jahre 1912”, *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 1, *Beiträge zur Musik-kultur des Balkans*, I. Graz: Herausgegeben von Rudolf Flotzinger, 1975. 41–76.
- Kuba, Đudevit. „Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Po stručnom svom putovañu iz g. 1890. i 1892. (Nastavak.)”, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, IV, I polovina (1899), 1–33.
- Lissa, Zofia. *Eстетика глaзbe: oглeди*. Ljubljana: Naprijed, 1977.
- Lord, Albert B. *Peвач прича* (1 – teorija; 2 – primena). Prevela Slobodanka Glišić. Beograd: Idea (Biblioteka „XX vek” br. 71/1, 71/2. Ivan Čolović, urednik), 1990.
- Lord, A. *The Singer of Tales*. Stephen Mitchell and Gregory Nagy, eds. Cambridge – Mass; Harvard – Harvard University Press, 2000<sup>2</sup>.
- Lotman, J[urij] M[ihajlovič]. *Predavanja iz strukturalne poetika (uvod, teorija stiha)*. Preveo Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Murko, Matija. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Preveli Jelka Ameri i Ljudevit Jonke. Zagreb: JAZU, 1951.
- Murko, Matthias. „Bericht über phonograpische Aufnahmen epischer, meist mohamedannischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien in Sommer 1912”, *Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien*, Nr. 30 (1913), 58–75.
- Petrović, Radmila. „Folk Music in Yugoslavia”. *The Folk Arts in Yugoslavia*. Papers presented at a symposium. Pittsburg 1976.
- Shils, Edward. *Tradition*, London – Boston: Faber and Faber Limited, 1981.
- Sykora, G[reta]. „О народним певачима у Кучима и Црногорском приморју”, *Прилози познавању народне поезије*, II, 2 (1935), 260–263.
- Slijepčević, Miloš A. „Nekoliko načina guslarskog kazivanja epskih pesama”. *Rad XV kongresa SUFJ u Jajcu 12–16. septembra 1968. godine*, C. Rih-tman, ur. Sarajevo: 1971, 131–133.
- Titon, Jeff Todd. „Kowing fieldwork”. *Shadows in the Field: New Perspective for Filedwork in Ethnomusicology*. Gregory Barz and Timothy J. Cooley, eds. Oxford: Oxford Univesity Press, 2008, 25–41.
- Wünsch, Walther. *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Brünn – Prag – Leipzig – Wien: Musikwissenschaftlichen institutes der Deut-schen universitat in Prag, 1934.



---

Danka Lajić Mihajlović

SINGING EPIC SONGS ACCOMPANIED BY THE GUSLE WITH ASYNCHRONOUS  
SEGMENTATION OF THE MUSICAL AND POETIC FLOW

*Summary*

Singing epic songs after the model characterized by a pause between the ninth and tenth decasyllabic syllable (fig. 1) was in the folkloristic literature from the early 20<sup>th</sup> century referred to as one of the attributes of a "quaint" style. More recent field research proved this fashion of syllabic shaping to be rarely used today, and only for groups of fewer verses. Archival sound recordings confirmed that this manner of poetic formation was used in longer durations and as a dominant concept for shaping of an entire song. The asymmetric segmentation of the musical and poetic flow hinders the comprehension of poetic content, and is thus illogical from the perspective of narrative function of the genre. Certain similarities, evident in forms of ritual and other narrative genres in Serbian and Slavic folklore, implicate the possibility of asymmetric segmentation as yet another trace of the ancient magical function of epics and independency of the guslar's expression musical component. Educated people and the urban cultural "elite" held the key role for its rapid eradication from musical practice by prioritizing poetic content, and thus influencing guslars to subordinate musical segmentation to the poetic. According to this experience, this author underscores the importance, but also the sensitive nature of a possible inclusion of authoritative researchers in cultural and educational undertakings concerning contemporary guslar practice, as a representative constituent of Serbian intangible cultural heritage in need of preservation.